

Université de Montréal

L'horreur cinématographique et la justice sociale à l'ère de Black Lives Matter et du #MeToo

*Par*

Rosalie Carignan

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

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)

en études cinématographiques

Août 2023

© Rosalie Carignan, 2023

Université de Montréal

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

---

*Ce mémoire intitulé*

**L'horreur cinématographique et la justice sociale à l'ère de Black Lives Matter et du #MeToo**

*Présenté par*

**Rosalie Carignan**

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

**Zaira Zarza**

Présidente-rapporteuse

**Bernard Perron**

Directeur de recherche

**Marta Boni**

Membre du jury

**Traumavertissement :**

Ce mémoire traite d'éléments relatifs à l'agression sexuelle, la brutalité policière, la colonisation, l'esclavage, la guerre, le meurtre, le racisme, le sexisme, le suicide, la torture et le viol.

## Résumé

La présente étude propose une analyse des intersections entre les luttes sociales et les films d'horreur issus de la dernière décennie. En premier lieu, elle se penche sur l'émergence des mouvements Black Lives Matter et #MeToo au sein du paysage sociohistorique des années 2010 en présentant des événements précurseurs comme les émeutes de Los Angeles en 1992 et l'élection présidentielle de Donald Trump en 2017 avant de décortiquer les politiques spécifiques aux mouvements. Ensuite, l'étude se penche sur la signification des sous-genres de l'horreur cinématographique – notamment les films d'entailles, de viol-revanche et d'horreur Noire – dans le contexte des études culturelles en s'attardant plus particulièrement aux écrits de Carol J. Clover, Kevin Wynter et Robin R. Means Coleman. L'essai revisite finalement les contextes sociohistoriques et la théorie culturelle dans l'analyse des neuf longs-métrages constituant le corpus d'œuvres, soit *Get Out* (Jordan Peele, 2017), *Revenge* (Coralie Fargeat, 2017), *Cam* (Daniel Goldhaber, 2018), *The Perfection* (Richard Shepard, 2019), *His House* (Remi Weekes, 2020), *Bad Hair* (Justin Simien, 2020), *Candyman* (Nia DaCosta, 2021), *Scream* (Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett, 2022) et *Master* (Mariama Diallo, 2022), afin de faire ressortir l'influence que les politiques de Black Lives Matter et #MeToo ont eu sur le traitement esthétique-narratif des rapports de « race », des agressions sexuelles et de la justice sociale.

**Mots-clés :** Black Lives Matter, #MeToo, cinéma, horreur, justice sociale, autoreprésentation.

## Abstract

This study analyzes the intersections between social struggles and the horror films of the last decade. First, it examines the emergence of the Black Lives Matter and #MeToo movements within the socio-historical landscape of the 2010s, presenting precursor events such as the 1992 Los Angeles riot and Donald Trump's 2017 presidential election before unpacking the movements' specific politics. Next, the study examines the significance of the horror subgenres – most notably the slasher, rape-revenge and Black horror films – in the context of cultural studies, focusing in particular on the writings of Carol J. Clover, Kevin Wynter and Robin R. Means Coleman. The essay then revisits elements of the socio-historical contexts and the cultural study writings in the analysis of the nine feature films making up the corpus, namely *Get Out* (Jordan Peele, 2017), *Revenge* (Coralie Fargeat, 2017), *Cam* (Daniel Goldhaber, 2018), *The Perfection* (Richard Shepard, 2019), *His House* (Remi Weekes, 2020), *Bad Hair* (Justin Simien, 2020), *Candyman* (Nia DaCosta, 2021), *Scream* (Matt Bettinelli-Olpin and Tyler Gillett, 2022) and *Master* (Mariama Diallo, 2022), in order to highlight the influence that the politics of Black Lives Matter and #MeToo have had on the aesthetic and narrative treatment of "race" relations, sexual violence and social justice.

**Keywords:** Black Lives Matter, #MeToo, cinema, horror, social justice, self-representation.

# Table des matières

Résumé.....	4
Abstract.....	5
Table des matières.....	6
Liste des tableaux.....	8
Liste des figures.....	9
Remerciements.....	12
Avant-propos.....	13
Introduction.....	14
Chapitre 1 – Les pierres angulaires de l’activisme contemporain.....	22
Le mouvement Black Lives Matter.....	23
Rodney King, la vidéo amateur et les émeutes de 1992.....	23
Garza, Cullors et Tometi : la naissance du #BlackLivesMatter.....	25
Les politiques du mouvement Black Lives Matter.....	27
Le mouvement #MeToo.....	32
Tarana Burke et la création du mot-clic.....	32
Sous les projecteurs : Trump, Weinstein et l’activisme d’Alyssa Milano.....	33
Les politiques du mouvement #MeToo.....	36
Chapitre 2 – Brosser le portrait du cadre théorique.....	40
Le cinéma d’entailles.....	40
L’archétype de la Dernière survivante.....	45
La démultiplication des facettes de la Dernière(s) survivante(s).....	48
Une transformation à travers le prisme de la « race » : le Dernier frère.....	51

Les films de viol-revanche .....	56
De la victime à la survivante.....	59
Les films de viol-revanche centrés sur la protagoniste.....	61
L’horreur Noire.....	63
Les personnages Noirs au sein de l’horreur .....	65
Les films d’horreur Noire.....	69
Chapitre 3 – Des œuvres transformatrices et transcendantes : un tour d’horizon du cinéma d’horreur contemporain .....	72
<i>Get Out</i> (Jordan Peele, 2017) : cours, lapin, cours.....	73
<i>Revenge</i> (Coralie Fargeat, 2017) : l’éveil du phénix.....	81
<i>Cam</i> (Daniel Goldhaber, 2018) : une (ré)appropriation du corps.....	88
<i>The Perfection</i> (Richard Shepard, 2019) : une fugue à deux voix .....	94
<i>His House</i> (Remi Weekes, 2020) : un nouveau chez soi.....	98
<i>Bad Hair</i> (Justin Simien, 2020) : la tête de l’emploi .....	104
<i>Candyman</i> (Nia DaCosta, 2021) : dis mon nom .....	111
<i>Scream</i> (Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett, 2022) : de génération en génération.....	119
<i>Master</i> (Mariama Diallo, 2022) : entre maître et servante .....	124
Conclusion .....	131
Références bibliographiques.....	134

## Liste des tableaux

<b>Tableau 1.</b> – Matrice hétérosexuelle (Butler 1990).....	30
<b>Tableau 2.</b> – Matrice des privilèges de genre et de « race » .....	30



## Liste des figures

Figure 1. – Chris (gauche) et Rose (droite) fraîchement arrivés à la maison des Armitage dans <i>Get Out</i> (Jordan Peele, 2017). .....	73
Figure 2. – Georgina (vêtue d’une robe de chambre rose pâle) se jette devant la voiture conduite par Chris dans <i>Get Out</i> (Jordan Peele, 2017). .....	78
Figure 3. – Le moment de l’impact entre le véhicule conduit par Rose et dans lequel Chris est passager et le cerf (au centre de l’image) dans <i>Get Out</i> (Jordan Peele, 2017). .....	78
Figure 4. – Jen sortant de l’hélicoptère dans <i>Revenge</i> (Coralie Fargeat, 2017). .....	82
Figure 5. – Le viol de Jen hors foyer vu à travers la fenêtre depuis l’extérieur de la villa et l’image de Dimitri reflétée par la vitre dans <i>Revenge</i> (Coralie Fargeat, 2017). .....	86
Figure 6. – La marque du phénix laissée sur le ventre de Jen par la cautérisation de sa plaie dans <i>Revenge</i> (Coralie Fargeat, 2017). .....	87
Figure 7. – L’interface de la page de Lola_Lola lors de ses séances en direct sur le site <i>FreeGirls.Live</i> dans <i>Cam</i> (Daniel Goldhaber, 2018). .....	89
Figure 8. – La défaillance de l’image produite par l’image de l’entité dans <i>Cam</i> (Daniel Goldhaber, 2018). .....	92
Figure 9. – La rencontre première rencontre entre Lizzie (gauche) et Charlotte (droite) lors de la visite à Shanghai dans <i>The Perfection</i> (Richard Shepard, 2019). .....	94
Figure 10. – L’académie Bachoff, le théâtre des agressions dans <i>The Perfection</i> (Richard Shepard 2018). .....	96
Figure 11. – Lizzie (droite, avec la main tranchée) retrouve Charlotte (gauche) dans le but de se venger dans <i>The Perfection</i> (Richard Shepard, 2018). .....	98
Figure 12. – Bol (gauche) et Rial (droite) passent devant les agents d’immigration qui leur assigneront leur maison dans <i>His House</i> (Remi Weekes, 2020). .....	99
Figure 13. – Des agents d’immigration (dont Mark, à gauche) visitant la maison en décrépitude dans <i>His House</i> (Remi Weekes, 2020). .....	103
Figure 14. – L’expression de la douleur dans le visage d’Anna lors de la pose de cheveux au salon de Virgie dans <i>Bad Hair</i> (Justin Simien, 2020). .....	104

Figure 15. – L’arbre producteur des cheveux dans <i>Bad Hair</i> (Justin Simien, 2020). .....	107
Figure 16. – Anna jugée du regard par les assistantes du grand patron Grant Madison dans <i>Bad Hair</i> (Justin Simien, 2020).....	109
Figure 17. – Les employés de RMV qui se retournent sur le passage d’Anna après son passage chez Virgie dans <i>Bad Hair</i> (Justin Simien, 2020). .....	110
Figure 18. – Anthony qui se dirige vers l’œuvre <i>Say My Name</i> (figure 19) durant son vernissage dans <i>Candyman</i> (Nia DaCosta, 2021).....	111
Figure 19. – La composition de l’œuvre <i>Say My Name</i> à l’intérieur du miroir-cabinet dans <i>Candyman</i> (Nia DaCosta, 2021). .....	114
Figure 20. – Les marionnettes et les décors de papiers découpés à travers lesquels est racontée l’histoire d’Helen Lyle ( <i>Candyman</i> , 2021). .....	117
Figure 21. – Tara Carpenter au téléphone avec Ghostface dans <i>Scream</i> (Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett, 2022).....	120
Figure 22. – Les nouvelles victimes se réunissent afin d’écouter les conseils de Dewey (devant, à gauche) dans <i>Scream</i> (Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett, 2022).....	122
Figure 23. – Sidney, Gale, Tara et Sam (de gauche à droite), les quatre Dernière(s) survivante(s) de <i>Scream</i> (Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett, 2022). .....	123
Figure 24. – Jasmine (gauche) et Gail (droite) réunies dans un bureau afin de parler de Liv dans <i>Master</i> (Mariama Diallo, 2022). .....	125
Figure 25. – L’inscription gravée sur la porte de l’appartement de Jasmine dans <i>Master</i> (Mariama Diallo, 2022).....	129
Figure 26. – L’intitulé du chapitre six de <i>Master</i> (Mariama Diallo, 2022). .....	130

*À mes très chers grands-parents,*

*Parce que tout a commencé en 1975 par un rendez-vous à l'aveugle sur fond de Jaws.*

## Remerciements

À Bernard, merci infiniment pour ta patience, ton support, ta compréhension, ta passion et ton érudition. Tu as su m'inspirer au quotidien en me prouvant qu'il est possible d'aimer ce qu'on fait et de faire ce qu'on aime ;

Au CRSH, au CNRSNG et aux IRSC, merci de m'avoir fait bénéficier du Programme de bourses d'études supérieures du Canada au niveau de la maîtrise, ce qui m'a permis de m'atteler à temps plein à la réalisation de ce mémoire ;

À l'équipe du Laboratoire CinéMédias, merci d'avoir été si conciliante. Je remercie surtout Thomas et Tara d'avoir su m'épauler, comme des phares bienveillants, gardant le bateau à flot ;

À Marie-Eve, Mélanie et Pascal, merci d'avoir été à mes côtés dans les dédales du parcours académique et d'être resté les amis en or que je chérie toujours ;

À celles et ceux qui ont su partager avec moi la passion du cinéma et de l'horreur, merci. Karine, Marianne, June, Marie, Nicolas et Emanuelle, je vous en serai éternellement reconnaissante ;

À ma famille, un doux merci. Je pense surtout à ma mère et à mon père, qui m'ont accueillie à bras ouverts dans leurs maisons afin que je puisse jouer à l'écrivaine en retraite champêtre. Sans vos encouragements, je ne suis pas certaine que j'aurais pu y arriver ;

À Émilie et à Neela, merci d'avoir été de précieuses complices à travers le chaos des échéanciers et mes envies subites de sortir de chez moi ;

Aux Moules Frites, merci d'avoir su me changer les idées lorsqu'il le fallait. Tel le Vicks, votre présence est un mystérieux baume à mon cœur. Merci particulièrement à Samuel, Mathieu, Thomas, Mariane, Alphonse et Noémie pour les bons soupers et les belles soirées. Vous êtes pour moi uniques au monde ;

Finalement, merci à toi, Jasmin. Héros du quotidien, merci d'être resté toujours tout près de moi. Merci pour nos soirées d'horreur. Merci pour les cafés qui m'ont sauvée de quelques larmes. Si on ne voit bien qu'avec le cœur, je dis merci, par-dessus tout, pour ton amour.

## Avant-propos

Le territoire désigné comme la province de Québec possède une histoire coloniale particulière qui invite à réfléchir à l'état actuel de ses langues. La double colonisation britannique et française des territoires non cédés appartenant aux onze nations autochtones reconnues — Anishinaabe, Atikamekw, Eeyou, Huron-Wendat, Innu, Inuit, Kanien:keha'ka, Mi'gmaq, Naskapi, W8banaki et Wolastoqiyik — a placé la francophonie canadienne dans une position minorisée en regard de la majorité anglophone du pays. Cette tendance se répercute dans le domaine de la création des savoirs alors qu'une portion importante de la recherche scientifique nationale est produite en anglais : « [...] on remarque que la place du français est en déclin à peu près partout dans le système de la recherche du pays, tant du point de vue des demandes de subventions que de celui des publications » (St-Onge et al. 2021, 55). Bien que la tendance à l'anglicisation de la recherche soit un phénomène mondial, elle provoque en contexte canadien le basculement depuis une langue nationale vers l'autre. Ce faisant, elle va à l'encontre du mouvement pour la francisation du savoir, fort de plus de cinq décennies, ayant mené en 1969 à la fondation de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) (Venne 2019, s. p.). Les sciences sociales et humaines ne sont pas non plus immunisées contre cette vague alors que les théories des études féministes, les études culturelles et les études critiques de la « race » sont reprises depuis les milieux anglophones états-uniens et britanniques. Conséquemment, les études de genre (*gender*) et les études des genres cinématographiques emploient certains termes comme *rape-revenge*, *Final Girl*, *male gaze*, *white gaze*, *Final Brother* et *Black horror* qui se retrouvent habituellement dans leur forme originale anglaise au sein des textes scientifiques. Puisque nous croyons que la démocratisation du savoir passe avant tout par son accessibilité, et que la traduction offre un excellent moyen de diffusion des connaissances, nous avons fait le pari d'offrir dans ce mémoire des traductions françaises et des néologismes qui nous sont propres en reflétant le plus possible la portée des termes dans leur langue originale. Les expressions anglophones seront placées entre parenthèses pour améliorer la compréhension lorsque nécessaire. Nous formulons toutefois la volonté qu'une traduction standardisée de ces différentes notions soit offerte afin de faciliter l'étude des enjeux socioculturels et l'avancement des connaissances cinématographiques en français.

## Introduction

Moi, Rosalie Carignan, je suis une jeune femme blanche cisgenre non handicapée neurotypique québécoise francophone issue d'un milieu universitaire et privilégié. Il me semble nécessaire et pertinent d'énoncer ces faits afin que mes écrits puissent être remis dans le contexte depuis lequel ils sont émis. Les intersections formées par les différents axes de mon identité influencent nécessairement ma perspective et ma compréhension en regard de faits sociaux comme la « race<sup>1</sup> » et le genre. C'est pour cette raison que je n'ose pas prétendre à l'objectivité inconditionnelle dans la rédaction de ce mémoire qui comporte une analyse des mouvements sociaux majoritairement américains tels qu'ils sont représentés dans la culture cinématographique contemporaine. De toute manière, alléguer l'objectivité scientifique constitue toujours un acte dangereux dans le contexte de la recherche puisqu'il permet aux rapports de pouvoir intrinsèques au travail de rester dans l'ombre des résultats énoncés<sup>2</sup> :

When values are unacknowledged and unexamined in scientific investigations, and the results of those investigations are then thought to be objective, we are in a dangerous position: biased (and oppressive) results will be touted as fact, and the authority of science will lend these facts more credibility than they are due. This was what happened in the case of sexist, racist, and other biased scientific research in this past [...] (Crasnow et Intemann 2020, 82).

En prenant conscience de mes privilèges, je prends également le soin de m'interroger sur les ouvrages à partir desquels ma pensée s'est développée. Je crois ainsi parvenir à éviter en bonne partie le piège qui se tend devant toute personne privilégiée voulant aborder des réalités qui ne

---

<sup>1</sup> Il est nécessaire de réitérer que le concept de race lorsqu'il est appliqué à l'être humain ne désigne pas une classification biologique réelle, mais plutôt un fait social non négligeable puisqu'il possède une incidence dans les domaines de la justice, de la santé, de l'économie, de la politique et de l'éducation pour ne nommer que ceux-ci (Kebabza 2006, 5). C'est dans ce contexte que l'on place le mot « race » entre guillemets afin de référer au fait social tout en réaffirmant la faiblesse du fait scientifique.

<sup>2</sup> Les études de la reproduction sexuée telle qu'elle se retrouve chez l'être humain constituent un exemple de l'influence sournoise du patriarcat au sein des sciences alors que les cellules reproductrices femelles sont associées à la passivité tandis que les cellules reproductrices mâles sont associées à la productivité dans les ouvrages de référence sur le sujet. Cette perception du rôle des organes sexuels selon un schéma culturel des dynamiques pouvoir basées sur le genre a été dénoncée à plusieurs reprises depuis les 1980 (Schatten et Schatten 1983; Beldecos et al. 1988; Martin 1991). Judith Butler a notamment dédié l'ouvrage *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (1990) aux questions de sexe et de genre sur lesquelles nous reviendrons au premier chapitre. La perpétuation du mythe de la passivité de l'ovule se poursuit toutefois encore aujourd'hui (Hayssen 2020).

sont pas les siennes. Le sujet de ce mémoire est avant tout celui de l'analyse par le recours au cinéma de deux mouvements sociaux, Black Lives Matter et #MeToo. Ainsi, mes réflexions s'appuieront en grande partie sur les écrits d'autrices et d'auteurs Noirs<sup>3</sup> ainsi que sur ceux de victimes-survivantes<sup>4</sup> d'agression sexuelle afin de mettre au premier plan la perspective critique de ces personnes en ce qui concerne leurs représentations dans les films d'horreur contemporains.

Le cinéma est à la fois un phénomène social et le reflet de la société au sein de laquelle il est réalisé. Il agit d'une part en transformant l'individu et la société par l'entremise de référents culturels qui influencent une certaine vision du monde (Kubrak 2020, 2). Les films sont donc le vecteur d'une nouvelle compréhension de la réalité. D'autre part, le cinéma est aussi un reflet de la société dans laquelle il s'inscrit. Le cinéma d'horreur en particulier a souvent été interprété comme un révélateur des anxiétés affligeant une époque et un lieu particulier (Picariello 2020, 4) : « Scholars have made specific links, culturally, between the major phases of the horror genre and periods of ideological conflict brought about by (inter)national crisis and threatened (or actual) social collapse. Cycles of the horror film can, in other words, be closely linked to cycles of history » (Towilson 2014, 5). Par exemple, la guerre froide a donné lieu à une vague de films d'extraterrestre, dont *Invaders From Mars* (William Cameron Menzies, 1953) et *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956), où les envahisseurs sont la métaphore des supposés traitres communistes venus s'infiltrer au sein de la société états-unienne ; les attentats du 11 septembre 2001 ont fait naître une foule d'œuvres apocalyptiques et de films de zombies, avec *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002) et *Land of the Dead* (George A. Romero, 2005), dans lesquels la désolation du monde et la masse de morts-vivants rappellent le paysage du centre-ville de New York après l'écroulement des deux tours. Considérant que les dernières années ont été marquées par le

---

<sup>3</sup> Conformément au choix de Kevin Wynter (2022, 161), lui-même inspiré du choix de Touré (2011, 12), le terme « Noir » utilisé en tant que dénomination du groupe ethnique qui serait propre aux personnes afrodescendantes sera adjoint d'une majuscule alors que le terme « blanc » utilisé dans le but de marquer l'appartenance ethnique de cet autre groupe restera, quant à lui, en lettres minuscules. Cette distinction réalisée par Touré comme par Wynter met l'accent sur la communauté engendrée par l'absence globale de passé familial et national au sein de la population Noire, ce qui la distingue du groupe sans appartenance commune qui pourrait autrement être compris comme son homologue.

<sup>4</sup> Les termes « victime » et « survivante » sont unis dans cette expression afin d'englober les différentes positions que peuvent prendre les personnes ayant subi des violences sexuelles. Nous reviendrons sur la différence entre chacun des termes dans le deuxième chapitre de la présente étude.

passage au pouvoir de Donald J. Trump à titre de président des États-Unis, amenant avec lui une remontée fulgurante du populisme de droite et celle d'un suprématisme blanc patriarcal, la nouvelle vague du cinéma d'horreur serait ainsi le reflet d'une société ébranlée par la violence raciale et la violence sexuelle en plus d'être le vecteur de contestations populaires telles que celles portées par les mouvements Black Lives Matter et #MeToo. C'est le caractère adolescent qui permet au cinéma de ce genre de devenir subversif :

[...] s'il est vrai que le cinéma d'horreur peut être qualifié d'adolescent, c'est au sens où il manifeste la liberté, l'insouciance et l'irrespect qui sont précisément le propre de la jeunesse. Si le cinéma d'horreur est un cinéma adolescent, c'est parce qu'il n'a peur de rien, que pour lui il n'y a pas d'interdit, de tabou, et qu'il ose remettre en question ce dont on apprend plus tard qu'il ne faut pas y toucher [...] (Dufour 2006, 45).

Le cinéma d'horreur permet de dépasser les limites sociales et de contester l'interdit, tantôt en montrant des viscères et du sang, tantôt en défiant l'ordre préalablement établi, mais le plus souvent, en faisant les deux tout à la fois. À la suite de ces constatations, il devient nécessaire de se demander quels sont les liens qui unissent les films aux mouvements qui leur sont contemporains et quelles particularités ces liens font-ils naître au sein du cinéma d'horreur actuel ? Sur le plan thématique, Tananarive Due nous offre une piste de réflexion dans sa préface du livre *Horror Noire: A History of Black American Horror from the 1890s to Present* écrit par Robin R. Means Coleman: « [...] Black history is Black Horror » (2023, xi). Ce faisant, elle souligne la porosité de la frontière entre les horreurs réelles et les horreurs fictionnelles au sein du cinéma abordant l'identité afrodescendante. Alexandra Heller-Nicholas fait un parallèle semblable dans son livre *Rape-Revenge Films: A Critical Study* lorsqu'elle dit : « #MeToo has become a catch-all for the collective yet long-repressed horror stories of sexual harassment and sexual violence experienced by women and men well beyond the U.S » (Heller-Nicholas 2021, 152). L'expression « horror stories » utilisée dans ce contexte a une double nature entre réalité et fiction.

Afin d'explorer cette problématique, nous avons sélectionné neuf films réalisés au cours des cinq dernières années, entre 2017 et 2022, qui nous semblaient les plus représentatifs de la production récente du cinéma d'horreur attaché à des thématiques représentatives de Black Lives Matter et de #MeToo. Nous avons choisi cette période puisque nous avons pris pour point de départ la sortie du premier long-métrage de Jordan Peele, *Get Out*, consacré au rang d'horreur



« noble » (*elevated*) par ses quatre nominations aux Oscars (Bradley 2019, s.p.). Les films recherchés devaient traiter explicitement des thématiques du racisme ou de l'agression sexuelle et être ostensiblement consacrés à l'exploration de ces enjeux. Lorsque nous avons fait la sélection de notre corpus, les films étaient soit disponibles sur des plateformes de contenu par abonnement dans la section horreur — *Netflix* pour *Get Out* (Jordan Peele, 2017), *Cam* (Daniel Goldhaber, 2018), *The Perfection* (Richard Shepard, 2019) et *His House* (Remi Weekes, 2020) ; *Shudder* pour *Revenge* (Coralie Fargeat, 2017) ; *Hulu* pour *Bad Hair* (Justin Simien, 2020) ; et *Prime Video* pour *Master* (Mariama Diallo, 2022) — soit projetés au cinéma et adjoints du libellé « horreur » — c'est le cas de *Candyman* (Nia DaCosta, 2021) et *Scream* (Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett, 2022). Les films respectaient ainsi le critère du genre comme celui de l'accessibilité qui nous semblait tout aussi pertinent que nous cherchions des films ayant la volonté d'entrer en dialogue avec la société.

Dans le premier chapitre, nous présenterons les tenants et aboutissants de chacun des deux phénomènes sociaux que nous prenons pour sujet. Nous commencerons par aborder le mouvement Black Lives Matter à la lumière de certains événements précurseurs dont la brutalisation de Rodney King par une escouade policière le 3 mars 1992 et les émeutes de Los Angeles advenues par la suite. Nous nous concentrerons ensuite sur les circonstances de la mort de Trayvon Martin et sur l'acquittement de son meurtrier ayant mené à la naissance du mot-clic #BlackLivesMatter le 13 juillet 2023 afin de montrer de quelle manière les injustices assaillent les personnes Noires aux États-Unis. Pour ce faire, nous nous intéresserons également aux meurtres d'Eric Garner, de John Crawford III et de Mike Brown, tous advenus durant la courte période entre le 17 juillet et le 9 août 2014, en plus de considérer le meurtre de George Floyd le 25 mai 2020 de manière à montrer l'origine des soulèvements populaires faits au nom de Black Lives Matter. À partir de cette exploration historique du mouvement, il nous sera possible de développer les politiques énoncées par l'organisation. Notamment, la décentralisation de sa structure interne et la mobilisation à l'action directe sont les principales caractéristiques que nous étudierons. De plus, nous verrons comment le mouvement Black Lives Matter est né d'une volonté de présenter les oppressions, la marginalisation et la violence envers les femmes Noires selon une perspective intersectionnelle. Dans un deuxième ordre d'idées, nous montrerons ensuite comment cette

même volonté de lutter contre la misogynie et le racisme tout à la fois a donné naissance au mouvement MeToo par l'activisme de Tarana Burke en 2006. Nous nous concentrerons sur le contexte dans lequel cette première itération du mouvement a été fondée avant d'observer les circonstances l'ayant fait renaître à titre de mot-clic le 15 octobre 2017 grâce à une publication d'Alyssa Milano sur *Twitter*<sup>5</sup>. Nous montrerons comment le mouvement #MeToo est tributaire des polémiques en matière d'inconduites sexuelles entourant la course à la présidence de Donald J. Trump en 2016 et ayant abouti en une manifestation de masse lors de la Marche des femmes le 21 janvier 2017 au lendemain de l'inauguration du nouveau président. Nous suivrons ensuite le parcours de la vague de dénonciations jusqu'à son éclaboussure contre le domaine cinématographique et l'élite hollywoodienne avec l'affaire Harvey Weinstein. Nous montrerons comment la culture du silence a pu être brisée grâce à la création de listes populaires et de dénonciations publiques sur les réseaux sociaux, forgeant une communauté internationale de victimes-survivantes. Nous nous pencherons ensuite sur les politiques du mouvement #MeToo, notamment en regard de l'expérience partagée, de l'expression libre et de la justice parallèle. Sur ce dernier point, nous ferons un détour par la question de la justice réparatrice telle qu'elle se retrouve dans certaines communautés autochtones afin de voir comment cette méthode répond aux volontés du #MeToo de détourner la responsabilité de réparation des victimes-survivantes vers les agresseurs.

Le second chapitre sera consacré à une revue des écrits théoriques sur le cinéma d'horreur afin de recenser le bassin de littérature existant mettant la table pour la réception des œuvres contemporaines. Nous présenterons d'abord le parcours historique du sous-genre du cinéma d'entailles, depuis sa naissance en 1960 avec *Psycho* d'Alfred Hitchcock jusque dans sa formalisation au début des années 1980 avec des franchises comme *Friday the 13<sup>th</sup>* et *Halloween*. Nous étudierons ses codes devenus une véritable institution à laquelle les films d'horreur se réfèrent. Nous aborderons la figure classique de la Dernière survivante telle qu'elle a été théorisée pour la première fois par Carol J. Clover dans l'ouvrage *Men, Women and Chain Saws* en 1992. Nous nous attarderons sur les caractéristiques qui la définissent à l'âge d'or du cinéma

---

<sup>5</sup> Par souci de cohérence et de justesse historique, nous utiliserons l'ancien nom donné à la plateforme avant le changement de marque vers X opéré le 24 juillet 2023.

d'entailles avant d'observer les mutations rendues possibles par la troisième vague féministe. En l'occurrence, nous nous intéresserons à la figure fragmentée et « étrangenre » de la Dernière(s) survivante(s) telle qu'elle est définie dans un contexte télévisuel par Peter Marra dans son chapitre de l'ouvrage collectif *Final Girls, Feminism and Popular Culture* (2020). Nous montrerons ensuite comment une approche intersectionnelle de la figure de Clover en regard du film *Get Out* (Jordan Peele, 2017) a permis de faire naître deux nouveaux archétypes : le Dernier sujet (Pinedo 2020) et le Dernier frère (Wynter 2022). Par la suite, nous nous consacrerons à l'étude du sous-genre des films de viol-revanche tel qu'il a été théorisé dans l'ouvrage de Clover (1992). Nous observerons sa construction avec *Safe in Hell* de William A. Wellman réalisé en 1931 et sa transformation subséquente depuis les premières itérations du schéma narratif. Nous expliquerons les implications politiques du passage d'une revanche faite par un tiers à une revanche accomplie par la protagoniste elle-même avec le film *I Spit on Your Grave* réalisé par Meir Zarchi en 1978. Les écrits de Clover sur le film de Zarchi nous permettront de brosser le portrait d'un cinéma de viol-revanche classique. Nous parcourrons ensuite l'histoire du cinéma d'horreur Noire aux États-Unis par l'entremise des écrits de Robin R. Means Coleman dans *Horror Noire: A History of Black American Horror from the 1890s to Present* (2023). Nous nous pencherons d'abord sur les films mettant en scène des personnages Noirs au sein de l'horreur blanche afin d'observer le type de représentations ayant découlé d'un cinéma fait par des personnes à l'extérieur de la population concernée. Nous étudierons la notion de films de « race » ainsi que les archétypes racistes mis en scène dans les œuvres des années 1930 et 1940 issues de la tradition des spectacles de ménestrels. Nous nous concentrerons sur la signification historique de l'année 1968 avec deux films, *Spider Baby, or the Maddest Story Ever Told* de Jack Hill et *Night of the Living Dead* de George A. Romero, afin de montrer comment ceux-ci ont guidé les représentations des personnages Noirs au fil des décennies suivantes. Nous observerons ensuite le legs des archétypes issus des années 1930 et la création de nouveaux stéréotypes dans les films des années 1980 avant de constater le retour à l'urbanité et la prolifération de personnages Noirs dans le cinéma des années 1990. Nous mettrons enfin cette histoire en parallèle de l'histoire des films d'horreur faits par des personnes Noires et pour des personnes Noires. Nous nous

concentrerons principalement sur le cinéma d'exploitation des années 1970 ayant mené à la création de l'archétype de la Femme endurente.

Au sein du troisième chapitre, nous nous attaquerons à l'analyse des neuf films composant notre corpus de manière chronologique afin de replacer chacune des œuvres dans leur contexte d'origine. Conséquemment, nous présenterons en premier lieu le film *Get Out* réalisé par Jordan Peele en 2017 et le climat politique entourant sa production. Nous montrerons comment le passage de la présidence de Barack Obama à celle de Donald Trump a laissé place à une désillusion en regard du mythe du post-racisme qui se répercute au niveau narratif dans l'œuvre de Peele. Par la suite, nous nous pencherons sur *Revenge* de Coralie Fargeat lui aussi sorti en 2017 sous la présidence de Trump. Nous observerons les nuances et les implications attribuées au statut de victime-survivante d'agression sexuelle à l'ère du #MeToo afin de mettre en perspective la structure narrative et la représentation du viol dans *Revenge* avec celle dans *I Spit on Your Grave*. Le film *Cam* réalisé en 2018 par Daniel Goldhaber nous permettra d'étudier la nouvelle mouvance du travail du sexe en ligne et ses implications positives en matière d'autoreprésentation et de sentiment de sécurité. Nous analyserons principalement comment le dépassement des limites personnelles d'Alice par l'entité ayant volé son compte et par le franchissement de la barrière de l'écran par un client, en plus de sa revictimisation récurrente, fait d'elle une victime-survivante à part entière menée à la réappropriation et au réapprovisionnement de son propre corps. *The Perfection* réalisé par Richard Shepard en 2019 nous permettra ensuite de reprendre certains thèmes explorés dans l'analyse de *Revenge*, notamment avec l'affaire Weinstein, mais cette fois-ci dans un contexte académique institutionnel. La relation entre les personnages de Charlotte et de Lizzie sera utilisée afin de développer la notion de Dernière(s) survivante(s) au cinéma. Nous nous intéresserons ensuite à *His House* réalisé par Remi Weekes en 2020 afin d'élargir notre perspective sur Black Lives Matter et de voir ce qu'il en est du point de vue de l'expérience migrante. Nous étudierons d'abord le contexte de guerre au Soudan du Sud avant d'exposer les politiques migratoires britanniques. Nous observerons les discriminations propres à l'afrophobie ainsi que le symbolisme des fantômes comme métaphore du regret de Bol et Rial. L'analyse de *Bad Hair* réalisé en 2020 par Justin Simien nous permettra de constater la discrimination historique d'une autre pratique culturelle afrodescendante en regard des cheveux. Nous

montrons comment la perception du personnage d'Anna change lorsqu'elle décide de porter une tresse de cheveux plutôt que son naturel. Nous nous concentrerons ensuite sur la ségrégation urbaine et sur l'histoire de la cité de logements sociaux Cabrini-Green avant d'entamer l'analyse de *Candyman* réalisé par Nia DaCosta en 2021 du point de vue de l'exploitation artistique du passé traumatique de la communauté. Nous verrons également comment Anthony répond à l'archétype du Dernier frère alors que Brianna se trouve du côté de la Femme endurente. Nous présenterons ensuite la franchise *Scream* d'un point de vue historique en regard de la violence perpétrée dans un contexte scolaire aux États-Unis avant d'aborder le cinquième volet de la saga réalisé en 2022 par Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett. Nous montrerons la popularisation des notions de Dernière(s) survivante(s) et de traumatismes transgénérationnels par l'entremise du cinéma d'horreur à grand déploiement. Finalement, l'analyse de *Master* réalisé par Mariama Diallo en 2022 nous donnera l'occasion de nous pencher sur la persistance de la ségrégation raciale dans le milieu scolaire en faisant un survol historique de cette dernière. Nous intéresserons ensuite à la figure de la hantise comme métaphore de l'oppression raciste.

# Chapitre 1 – Les pierres angulaires de l’activisme contemporain

Afin de comprendre les manifestations cinématographiques qui marquent la dernière décennie du cinéma d’horreur, il faut d’abord comprendre les phénomènes sociaux qui participent de leur avènement. La fréquence et l’ampleur des manifestations sociales ayant eu lieu dans le cadre de Black Lives Matter et de #MeToo aux États-Unis comme dans le reste du monde ont su faire de ces mouvements les pierres angulaires de l’activisme contemporain. On estime qu’en 2018, la Marche des femmes aux États-Unis a réuni entre 1,6 et 2,5 millions de manifestantes et de manifestants (Lopez 2018, s.p.). En 2020, quelque 15 à 26 millions d’États-Uniennes et d’États-Uniens ont mis les pieds dans la rue pour manifester contre la mort de George Floyd un peu partout au pays (Buchanan, Bui, et Patel 2020, s.p.). Il va sans dire que les mouvements sociaux ne sont jamais orphelins ; ils sont plutôt le fruit d’autres mouvements venus avant eux. Trop souvent, ils sont aussi le gage d’une histoire de violence qui se répète. Conséquemment, Black Lives Matter trouve une certaine filiation dans les émeutes de 1992 à Los Angeles, tandis que #MeToo s’inscrit dans la foulée des dénonciations encourues à la suite de l’élection présidentielle de 2017. Bien sûr, il est possible de trouver des liens avec des événements plus lointains. Notamment, Black Lives Matter rappelle l’activisme de Mamie Till en 1955. Après que son fils, Emmett Till, se soit fait lyncher par un groupe d’hommes blancs à la suite d’une prétendue transgression raciale, elle a choisi de tenir des funérailles à cercueil ouvert dans le but de montrer l’étendue de la violence infligée contre lui. (K.-Y. Taylor 2016, 147). Les photos du corps mutilé de Till ayant parcouru les journaux du pays et les vagues qu’elles ont créées dans la société de l’époque sont souvent créditées pour avoir favorisé la montée du mouvement de la lutte civique des Noirs. L’activiste Rosa Parks mentionne elle-même le meurtre de Till comme influence dans sa décision de défier la ségrégation raciale (D. S. Anderson et Bond 2015, 218). Pour toutes ces raisons, les contextes d’émergence de Black Lives Matter et de #MeToo nécessitent d’être étudiés avant d’entrer dans la présentation des caractéristiques propres à chacun de ces phénomènes sociaux.

## Le mouvement Black Lives Matter

### Rodney King, la vidéo amateur et les émeutes de 1992

Avant l'aube le 3 mars 1991, Rodney King et ses deux passagers, Freddie G. Helms et Bryant « Pooh » Allen, trois hommes d'origine africaine-américaine, circulent sur l'autoroute Foothill lorsqu'ils sont aperçus par la patrouille d'autoroutes de la Californie (CHP) qui estime que le véhicule de King se déplace à une vitesse excessive (Owens et Browning 1994, 41). Le CHP se lance alors à ses trousseaux, gyrophares allumés et pédale au plancher. Après une poursuite s'étendant sur près de treize kilomètres, King s'arrête finalement dans le secteur Lake View Terrace où se regroupent 21 agents de police<sup>6</sup> voulant procéder à leur arrestation (Jacobs, Alexander, et Seidman 2000, 81). King est alors frappé à coups de poings, de pieds et de matraques à plus de cinquante reprises<sup>7</sup> et dardé deux fois à l'aide d'un pistolet à impulsion électrique par quatre policiers blancs<sup>8</sup>. L'agression a pu être médiatisée grâce à l'intervention de George Holliday, un voisin, qui a su filmer l'événement depuis la fenêtre de son appartement (2000, 81). La vidéo s'est

---

<sup>6</sup> Le sergent pour le département de police de Los Angeles (LAPD) Stacey Koon, le porte-parole du chef de police Daryl Gates, ainsi que Tom Owens et les avocats de King ne s'entendent pas sur la logistique de l'opération alors qu'ils dénombrent respectivement 11, 12 et 31 officiers présents sur les lieux de l'arrestation (Koon et Deitz 1992, 238; Owens et Browning 1994, 35, 71-73). Une telle disparité n'empêche toutefois pas le constat de la démesure quant à la réponse policière. Seuls quatre des officiers ont ensuite été formellement accusés d'agression : le sergent Stacey Koon et les officiers Laurence M. Powell, Theodore Briseno et Timothy Wind.

<sup>7</sup> Selon son étude de la vidéo, Tom Owens mentionne qu'il y aurait plutôt eu 91 coups portés envers King, soit près du double de ce qu'a déclaré publiquement le LAPD (Owens et Browning 1994, 54).

<sup>8</sup> Au moment même où nous écrivons ces mots, le 27 janvier 2023, le service de police de la ville de Memphis (MPD) rend public quatre vidéos issues des caméras d'interventions ainsi que d'une caméra de surveillance montrant l'arrestation du 7 janvier 2023 ayant mené trois jours plus tard à la mort de Tyre Nichols, un homme Noir de 29 ans. Celles-ci ne sont pas sans rappeler le vidéo de Holliday tourné presque 32 ans plus tôt, comme a su le noter l'avocat de la famille Ben Crump lors d'une conférence de presse le 26 janvier (Cowan 2023, s.p.). Arrêté par la police pour conduite dangereuse, Nichols est appréhendé et rapidement enduit de poivre de Cayenne. Nichols demande aux policiers de se calmer et mentionne qu'ils en font beaucoup alors qu'il dit essayer de simplement rentrer chez lui. Lorsque les policiers sont incapables de le plaquer au sol, Nichols prend la fuite. Il est alors dardé d'un tir de pistolet à impulsion électrique. Néanmoins, il continue de courir et d'autres policiers se mettent alors à sa poursuite. Lorsqu'il est finalement rattrapé, Nichols est maintenu au sol et battu par des policiers Noirs à coups de poings, de pieds et de matraque. Il est ensuite menotté et adossé contre une voiture durant de longues minutes dans l'attente de l'aide médicale. Alors que plusieurs éléments de l'arrestation rappellent celle de King, le fait que les policiers impliqués soient Noirs et que le service de police de la ville de Memphis ait rapidement renvoyé et intenté des poursuites pénales envers les cinq officiers marquent deux grandes différences avec les événements de 1991 (Cowan 2023, s.p.). Pour expliquer ce deuxième fait, deux interprétations sont possibles : soit le système de justice est prêt à accepter plus facilement la responsabilité criminelle lorsqu'il s'agit de policiers Noirs plutôt que de policiers blancs, soit ce même système de justice a appris depuis les événements de 1991 et de ceux ayant mené au mouvement Black Lives Matter (Cowan 2023, s.p.).

imprimée dans la mémoire collective, comme l'avait fait le film de Zapruder montrant l'assassinat de John F. Kennedy avant elle. Le défilé funeste du 22 novembre 1963 a été capté sur pellicule 8 mm grâce à Abraham Zapruder qui filmait l'événement depuis le sommet d'un pilier de béton en bord de la Dealey Plaza (Vågnes 2011, 4). Ce film amateur est l'un des premiers exemples de journalisme citoyen, une pratique ensuite facilitée par l'apparition du format super 8, de la vidéo puis des téléphones portables munis de caméras. Cette pratique sera essentielle au sein du mouvement Black Lives Matter près d'une décennie plus tard. Notamment, les meurtres d'Eric Garner et de George Floyd ont été captés par la caméra des téléphones cellulaires de témoins, permettant de porter au regard du public blanc une réalité que la population racisée connaissait déjà trop bien (Almukhtar et al. 2018, s.p.) :

The increasing ubiquity of cell phone video technology, along with police body cams and video surveillance cameras, significantly increased the likelihood that the abuses that Black Americans had complained about for decades would be captured on video as a repudiation of denials of their pain. In a very real sense, these amateur "horror movies" fueled a movement, and the movement in turn fueled professional movies on the big screen [...]. (Means Coleman 2023, 314)

L'adage « loin des yeux, loin du cœur » et la forme contraire qu'il sous-entend se confirment par l'entremise des réactions populaires en regard de la médiatisation de ces vidéos amateurs. Indigné par la violence dont il est témoin grâce à Holliday, le public se sent impliqué dans la cause menée à procès. En réponse à l'annonce de l'acquittement des accusés dans l'affaire King le 29 avril 1992, un groupe de protestants s'est formé à Los Angeles dans les quartiers South Central et Koreatown, menant à six jours d'émeutes (Bergesen et Herman 1998, 39). Ces événements n'ont toutefois pas été déclenchés par la seule absence de condamnation des quatre policiers (Jacobs, Alexander, et Seidman 2000, 118-19). En effet, le 16 mars 1991, la propriétaire coréenne-américaine d'un magasin de l'arrondissement South Central, Soon Ja Du, a assassiné Latasha Harlins, âgée de seulement 15 ans, en lui tirant une balle dans le dos après que l'adolescente l'ait frappée en tentant de voler une bouteille de jus d'orange (Afary 2009, 2). La meurtrière de Harlins fut condamnée à payer une amende de 500 \$ et à effectuer 400 heures de travaux communautaires ; la maigre compensation exigée en échange de la vie de l'adolescente a été perçue comme lourdement injuste, mettant la table pour la révolte de 1992 (2009, 2). Ainsi,



avant que les mots « les vies Noires comptent » (*Black Lives Matter*) ne soient inscrits sur *Twitter* et gravés dans les mémoires, il existe déjà un modèle dans l'histoire états-unienne récente montrant la suite logique des maux affligeant la population Noire, un parcours sinueux entre violence, injustice et révolte.

### **Garza, Cullors et Tometi : la naissance du #BlackLivesMatter**

Le site web officiel de Black Lives Matter stipule que la création du mouvement peut être datée précisément au 13 juillet 2013 à la suite de l'annonce de l'acquittement de George Zimmerman lors du procès pour le meurtre de Trayvon Martin (« Black Lives Matter » s. d., s.p.). Cependant, d'autres meurtres ont attiré l'attention du public avant celui de Martin. Notamment, le meurtre d'Oscar Grant perpétré le 1<sup>er</sup> janvier 2009 par un policier de San Francisco alors que Grant était menotté et couché au sol a été filmé par de nombreux témoins (J. Taylor 2013, 189). Une certaine forme de justice — sans doute encouragée par l'accessibilité de l'image du meurtre — a eu lieu envers le policier responsable qui a dû passer quelques mois en prison. Il a été condamné à deux ans de pénitencier, desquels ont été déduits les 292 jours écoulés jusqu'à l'annonce de sa peine, puis relâché en juin 2011 (2013, 189). Cette reconnaissance assez sommaire de la responsabilité du policier est peut-être ce qui a fait la différence entre ce cas et celui de Martin, pour lequel aucune forme de justice n'a été servie. Les événements du 1<sup>er</sup> janvier 2009 ont été remédiatisés dans le film *Fruitvale Station* de Ryan Coogler en 2013, l'année au cours de laquelle le mouvement Black Lives Matter a été lancé, permettant d'associer une fois pour toutes le meurtre de Grant au mouvement et d'en faire l'un de ses événements précurseurs, tout comme la mort de Latasha Harlins fut un événement précurseur des émeutes de Los Angeles. Malgré les cas de brutalité policière et de violence raciale ayant précédé celui de Martin, cette mise à mort restée impunie fut la goutte de trop pour les trois femmes qui ont lancé le mot-clic #BlackLivesMatter en 2013 : « I [Alicia Garza] created #BlackLivesMatter with Patrisse Cullors and Opal Tometi, two of my sisters, as a call to action for Black people after 17-year-old Trayvon Martin was posthumously placed on trial for his own murder and the killer, George Zimmerman, was not held accountable for the crime he committed » (Lebron 2017, x). Durant la soirée du 26 février 2012, Trayvon Martin marchait dans les rues d'une résidence fermée (*gated community*) de Sanford vêtu d'un chandail à capuchon en transportant une boisson gazeuse et des bonbons. Trouvant Martin

suspect, un bénévole chargé de la surveillance de quartier, George Zimmerman, a appelé la police. Bien qu'il lui ait été recommandé de ne pas intervenir, le bénévole a tout de même confronté Martin. L'altercation qui s'ensuivit s'est soldée par la mort de Martin, atteint d'une balle tirée par Zimmerman. Le seul « crime » alors commis par Martin semblait être de marcher tout en étant Noir (Lebron 2017, xi).

Du propre aveu de ses fondatrices, ce n'est pas, en soi, la mort de Martin qui a lancé le mouvement, mais bien l'inaction du système de justice qui a montré, de ce fait, sa complicité dans ce qui constitue une économie de la violence raciale aux États-Unis (Lebron 2017, xi). En 2014, le mouvement passe de *Twitter* à la rue à la suite d'une autre tragédie. Le meurtre de Michael Brown Jr. survenu à Ferguson et perpétré par Darren Wilson, un policier blanc, catalyse le mouvement Black Lives Matter et mène à une révolte d'abord locale puis mondiale (K.-Y. Taylor 2016, 153). Après avoir volé un paquet de cigarillos, bousculant le caissier d'une station-service avant de prendre la fuite, Mike Brown, un jeune homme Noir de 18 ans, et son ami Dorian Johnson marchent au milieu de la rue lorsqu'ils sont aperçus par Wilson qui arrête ensuite sa voiture près d'eux. La suite des événements occasionne des dissensions : Wilson affirme avoir tiré sur Brown après que celui-ci a tenté de prendre son fusil puis, encore, après que le jeune homme a foncé vers le policier, alors que des témoins affirment avoir vu Brown lever les mains en l'air tout juste avant d'être abattu (Cobbina 2019, 1). Il n'en reste pas moins que Brown est décédé le 9 août 2014 après avoir été atteint de 12 balles. Le grand nombre de coups tirés sur Brown ainsi que le fait que son corps sans vie ait été laissé près de quatre heures au milieu de la rue<sup>9</sup> — l'endroit même d'où Wilson exigeait qu'il se déplace quelques minutes avant qu'il ne soit assassiné — ont choqué une partie de la population qui s'est réunie à Ferguson pour commémorer la mort du jeune homme et pour protester contre la violence dont sont victimes les personnes racisées aux mains de la police (2019, 76-77). Tournés en émeutes, les rassemblements ont duré plusieurs mois au cours desquels Freddie Gray a succombé, lui aussi, à la brutalité policière (2019, 2). Un peu plus tôt au cours de la même année, soupçonné de vendre illégalement des cigarettes dans

---

<sup>9</sup> Des professionnels du milieu médico-légal (*forensic*) auraient affirmé que la pratique n'était pas aberrante dans cette situation puisque l'analyse de la scène était d'autant plus longue que la présence de protestataires complexifie le processus (Cobbina 2019, 76).

la rue, Eric Garner est approché par deux policiers en civils lorsque l'un d'eux, l'officier Daniel Pantaleo, prend Garner en position d'étranglement ; l'homme suffoqué s'éteint après avoir prononcé les mots « je ne peux plus respirer » (*I can't breathe*) à plus d'une dizaine de reprises tel qu'on peut le voir dans la vidéo tournée par l'ami de la victime, Ramsey Orta (Dix et Templeton 2019, 177). Encore une fois, comme en 1992, c'est après plusieurs incidents successifs — le meurtre d'Eric Garner, puis celui de John Crawford III, abattu par un policier le 5 août 2014 dans un Walmart alors qu'il tenait à la main un pistolet à air comprimé trouvé sur l'étagère du commerce, et finalement celui de Mike Brown seulement quatre jours plus tard — que la population se soulève (K.-Y. Taylor 2016, 156). En 2020, le cri répété par George Floyd durant les minutes d'agonie au cours desquelles il a été maintenu au sol par un policier agenouillé sur sa nuque rappelle tristement celui d'Eric Garner qui succombait en prononçant les mêmes mots (Apata 2020, 241). Malgré la pandémie mondiale de COVID-19 et ses restrictions sanitaires prohibant les rassemblements, des millions de gens ont pris d'assaut les rues afin de montrer leur mécontentement : « The next day [on May 26th 2020], demonstrators flooded the Minneapolis streets, outraged at the death of yet another Black man at the hands of police. By the following evening, protests devolved into rioting, fires, and looting. The destruction would continue for 3 days [...] » (Coward, Blackstone, et Riley 2022, 676-77). Les événements de 2020 ont ravivé la ferveur du mouvement qui, depuis 2013, porte un nom officiel et permet maintenant à des assauts perpétrés et aux révoltes qu'ils engendrent d'être rassemblés sous l'égide de Black Lives Matter.

### **Les politiques du mouvement Black Lives Matter**

La charge des trois mots constituant l'étendard du mouvement sous lequel se réunissent des milliers d'activistes antiracistes n'est toutefois pas portée par les seules épaules de ses trois fondatrices :

Today, #BlackLivesMatter has become a force demanding change in America. Eschewing traditional hierarchical leadership models, the movement cannot be identified with any single leader or small group of leaders, despite the role Cullors, Tometi, and Garza played in giving us the social movement hashtag that will likely define our generation. Rather, #BlackLivesMatter represents an ideal that motivates, mobilizes, and informs the actions and programs of many local branches of the movement. Much like the way a corporate franchise works, minus revenue and profit,

#BlackLivesMatter is akin to a social movement brand that can be picked up and deployed by any interested group of activists inclined to speak out and act against racial injustice. (Lebron 2017, xi-xii)

L'image de marque trouve ainsi sa place aux côtés de l'image journalistique citoyenne, et auprès de l'image cinématographique comme nous le verrons plus loin, dans le bassin de moyens médiatiques employés par Black Lives Matter pour faire valoir son message. Le mouvement offre un modèle à suivre pour le public et une idéologie derrière laquelle se rallier pour qui souhaite lutter contre les oppressions racistes et pour l'obtention d'un accès égal aux services publics dont l'éducation et les soins de santé font partie. La décentralisation du mouvement permet également d'établir l'existence d'une communauté militante transnationale :

Black Lives Matter Global Network Foundation, Inc. is a global organization in the US, UK, and Canada, whose mission is to eradicate white supremacy and build local power to intervene in violence inflicted on Black communities by the state and vigilantes. By combating and countering acts of violence, creating space for Black imagination and innovation, and centering Black joy, we are winning immediate improvements in our lives. (« Black Lives Matter » s. d., s.p.)

Ainsi, la portée de Black Lives Matter est mondiale, et les actions encouragées sont de l'ordre de la mobilisation envers l'action directe ; il faut agir en regard des actes de violence raciale, souvent perpétrés par quelque représentant du pouvoir établi dans un système favorisant la « blanchité<sup>10</sup> » par le maintien de son « hyper(in)visibilité ». Cette expression est théorisée par Maxime Cervulle en opposition au concept de « minorité visible » utilisé dans le domaine politique afin de parler de groupes ethniques ou de populations racisées : « [...] la partie cachée de la "minorité visible" [est] la *majorité invisible* occupant une position dissimulée, au creux des discours, qui tend à masquer son caractère hégémonique » (Cervulle 2013, 117). La majorité invisible est donc caractérisée, d'abord, par sa blanchité, puis par l'incontestabilité et l'invisibilisation de son omniprésence au sein des institutions de pouvoir que sont, par exemple, le gouvernement ou la police.

---

<sup>10</sup> Tel qu'il est présenté par Judith Ezekiel, le concept de « blanchité » traduit le concept anglophone de « *whiteness* » et est préférable au terme « blanchitude » qui, lui, sous-entendrait une affirmation positive de la « culture blanche » et irait ainsi à l'encontre du sens produit par l'expression anglophone (Kebabza 2006, 5).

Finalement, le mouvement est avant tout centré autour de l'expérience des femmes<sup>11</sup> Noires. C'est depuis cette perspective qu'il prend également en charge l'expérience des hommes Noirs aux États-Unis et ailleurs :

As organizers who work with everyday people, BLM members see and understand significant gaps in movement spaces and leadership. Black liberation movements in this country have created room, space, and leadership mostly for Black heterosexual, cisgender men — leaving women, queer and transgender people, and others either out of the movement or in the background to move the work forward with little or no recognition. As a network, we have always recognized the need to center the leadership of women and queer and trans people. To maximize our movement muscle, and to be intentional about not replicating harmful practices that excluded so many in past movements for liberation, we made a commitment to placing those at the margins closer to the center. (« Herstory » s. d., s.p.)

Puisqu'il s'intéresse particulièrement à la condition des femmes Noires, le mouvement s'inscrit dans un féminisme de troisième vague. En effet, ce dernier est couramment distingué du féminisme de deuxième vague par l'apport de l'intersectionnalité (Evans 2015, 56). Issu du féminisme Noir (*Black feminism*), ce cadre théorique est défini comme une manière d'analyser les matrices d'oppression et les dynamiques de pouvoir subséquentes (2015, 2). En prenant en compte deux des différents axes d'oppressions qui sont en vigueur dans le Nord global<sup>12</sup>, il est possible de schématiser une matrice — très sommaire — pour laquelle les axes seraient l'identité de genre et l'identité raciale. Le modèle proposé s'inspire de celui de la matrice hétérosexuelle telle qu'elle a été théorisée pour la première fois en 1990 par Judith Butler dans *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. Grâce à une grille d'intelligibilité culturelle, Butler montre comment les corps, les genres et les désirs sont naturalisés dans une pratique compulsive de l'hétérosexualité (1990, 208) : « "Intelligible" genders are those which in some sense institute and maintain relations of coherence and continuity among sex, gender, sexual practice, and

---

<sup>11</sup> L'expression « femme » est utilisée afin de marquer cette catégorie de genre comme non homogène en termes de classe, handicap, orientation sexuelle, « race », genre, etc.

<sup>12</sup> Le terme est privilégié à celui d'Occident ou de Premier monde qui ont des connotations géographiques, dans le cas du premier, ou politiques, dans le cas du second, non conformes à la réalité explorée ici. Il se construit en opposition à celui de « Sud global » qui est défini comme l'ensemble des pays, ou plus largement des régions, qui subissent les contrecoups de la mondialisation néolibérale qui, elle, est issue du Nord global (Anheier et Juergensmeyer 2012, 1).

desire » (1990, 23). Les identités se trouvant en dehors des alignements binaires proposés par cette matrice sont ainsi dénuées de reconnaissance sociale.

	Sexe	Genre	Désir
Homme	Masculin	Masculin	Gynophile
Femme	Féminin	Féminin	Androphile

**Tableau 1.** – Matrice hétérosexuelle (Butler 1990)

Selon la matrice hétérosexuelle de Butler, la catégorie « homme » devient intelligible par le croisement entre son sexe (masculin), son genre (masculin) et son désir sexuel (gynophile<sup>13</sup>) et la catégorie « femme » se construit en opposition à celle-ci. À partir de la pensée de Butler, il est possible de concevoir une matrice rendant intelligible la double nature de certains privilèges sociaux en permettant de visualiser la hiérarchisation de ces catégories. Dans le tableau, chaque X représente une intersection possible entre les identités de genre et de « race » présentées.

« Race »	Blanc	Noir à la peau claire	Noir à la peau foncée
Genre			
Homme	X	X	X
Femme	X	X	X
« Étrangenre <sup>14</sup> »	X	X	X

**Tableau 2.** – Matrice des privilèges de genre et de « race »

<sup>13</sup> La gynophilie (ou gynéphilie) et l'androphilie sont des termes issus du domaine de la psychologie afin de désigner respectivement le désir ressenti envers les femmes (*gyne*) et le désir ressenti envers les hommes (*andro*). Ces termes permettent de signifier le sujet du désir plutôt que l'appartenance sexuelle de la personne (Diamond 2010, 1). L'hétérosexualité se conçoit ici dans la mutualité du désir entre l'homme gynophile et la femme androphile.

<sup>14</sup> L'appellation « étrangenre » témoigne de notre tentative d'inclure au sein d'une même dénomination les gens dont le genre ou la présentation de genre n'est pas en adéquation avec le sexe qui leur a été assigné à la naissance. Le genre est vu comme « étrange » dans les cas où il ne respecte pas la logique de la matrice hétérosexuelle au sein de laquelle il existe nécessairement un alignement entre le sexe assigné à la naissance, le genre et la présentation de genre (Butler 1990, 208). Le néologisme constitue également une tentative de traduction du terme *queer* issu de la langue anglaise signifiant littéralement « bizarre » ou « étrange ». L'expression était utilisée à l'origine de manière péjorative comme une insulte à l'égard des personnes homosexuelles avant d'être reprise par des mouvements activistes comme *ACT UP* et *Queer Nation* au tournant des années 1990 afin de lutter contre la stigmatisation lors de la crise du SIDA (« *Queers Read This* » 1990, s.p.). Elle est utilisée depuis pour désigner des personnes qui se détachent des catégories normées relatives à l'identité de genre ou à l'orientation sexuelle, par exemple (Marra 2020, 62). À partir d'« étrangenre », nous formons également le néologisme « étrangenreté » afin de traduire *querness* tout au long de ce mémoire.

Dans une lecture de gauche à droite, on trouve d'abord, la catégorie « blanc », puis celle de « Noir à la peau claire » (*light-skinned*), et finalement la catégorie « Noir à la peau foncée » (*dark-skinned*)<sup>15</sup>. Pour le second axe, dans une lecture de haut en bas, on trouve sur le premier axe la catégorie « homme », puis celle de « femme », pour finir avec la catégorie « étrangerne ». En observant ces deux axes selon l'ordre de lecture latin (de gauche à droite et de haut en bas), il est possible d'avoir une lecture visuelle rendant compte d'un double privilège des hommes blancs. Puisqu'ils se trouvent tout à gauche et tout en haut dans la matrice ainsi tracée, ils sont à la fois les plus privilégiés sur l'axe du genre et sur l'axe de la « race ». Parallèlement, les personnes « étrangernes » à la peau foncée sont infiniment moins privilégiées puisqu'elles se trouvent tout à droite et tout en bas du tableau<sup>16</sup>. Il est possible de comparer les valeurs de cette matrice selon les axes horizontal ou vertical délimitant ses catégories. Cependant, il serait faux de comparer des valeurs ne se trouvant pas au sein d'une même catégorie, soit un des deux axes possibles, puisque ces oppressions ne sont pas équivalentes. Comparer deux positions en sautant les axes reviendrait à considérer que les oppressions sont régies selon un modèle additif (race + genre + classe), ce qui n'est pas le cas<sup>17</sup>. Évidemment, cette représentation constitue une simplification extrême des privilèges et des oppressions et ne prend en compte ni les autres axes déterminant l'identité ni les degrés entre les catégories énoncées. Toutefois, elle permet de faire le constat selon lequel les femmes Noires sont les grandes oubliées de la société. La chercheuse Moya Bailey a nommé cette intersection spécifique « misogynoir » en 2008 :

[...] to describe the anti-Black racist misogyny that Black women experience, particularly in US visual and digital culture. Misogynoir is not simply the racism that Black women encounter, nor is it the misogyny Black women negotiate. Misogynoir describes the uniquely co-constitutive racialized and sexist violence that befalls Black women as a result of their simultaneous and interlocking oppression at the intersection of racial and gender marginalization. The term is a portmanteau of “misogyny,” the hatred of women, and “noir,” the French word for “black,” which also carries a specific

---

<sup>15</sup> Une forme de discrimination raciale appelée « colorisme » tend à privilégier les personnes Noires à la peau pâle [*light-skinned*] plutôt que les personnes Noires à la peau foncée [*dark-skinned*] puisque les premières se rapprochent plus de la blancheur et sont ainsi plus facilement acceptées à titre de « blancs honorifiques » (Norwood 2013, 15).

<sup>16</sup> Ce constat apparaît clairement dans le titre de l'ouvrage *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave : Black Women's Studies* (Hull, Scott, et Smith 2015) marquant le statut de la femme Noire comme à l'angle mort des intersections de race et de genre.

<sup>17</sup> L'ouvrage *When Multiplication Doesn't Equal Quick Addition : Examining Intersectionality as a Research Paradigm* (Hancock 2007) permet une analyse plus détaillée des différences entre le modèle additif, aussi appelé « multiple approach » et l'approche intersectionnelle.

meaning in film and other media. [...] Like “film noir,” “misogynoir” originally described American media but similarly grew to transcend borders to describe an unfortunately global phenomenon. (Bailey 2021, 1)

Alors que le féminisme de deuxième vague s’intéressait généralement plutôt aux femmes blanches hétérosexuelles issues de la classe moyenne (Evans 2015, 56) et que le mouvement de revendication pour la justice raciale du Black Power, porté par le groupe Black Panther Party for Self-Defense, est souvent critiqué pour avoir mis les hommes au premier plan de la lutte<sup>18</sup>, le mouvement Black Lives Matter s’assure de garder les intérêts des groupes marginalisés et minorisés au sommet de sa liste de priorités.

## **Le mouvement #MeToo**

### **Tarana Burke et la création du mot-clic**

De manière semblable au cri du cœur — #blacklivesmatter — lancé par Garza, Cullors et Tometi, le mot-clic #MeToo a d’abord été utilisé par une femme Noire, Tarana Burke, aux États-Unis en 2006 en tant que point de ralliement pour une campagne populaire de soutien en regard des victimes-survivantes d’exploitation et d’agressions sexuelles (Chandra et Erlingsdóttir 2020, 99; Hillstrom 2018, 105). C’est depuis sa perspective en tant que travailleuse sociale que Burke a voulu favoriser l’aide auprès des femmes racisées avec lesquelles elle travaillait déjà depuis plusieurs années (Hillstrom 2018, 104). En 1997, la rencontre d’une adolescente de 13 ans, qui lui a fait part de violences sexuelles perpétrées par le conjoint de sa mère, a inspiré à Burke la phrase aujourd’hui célèbre (2018, 104). L’échec de son intervention auprès de l’adolescente nommée Heaven a vraisemblablement agi comme le moteur ultérieur de son propre activisme (Boyle 2019, 22) :

---

<sup>18</sup> Bien que cela constitue une critique populaire, rien n’est moins certain. Il est possible de croire que la décision de placer les intérêts des hommes au-devant ait été moins celle du mouvement que celle des médias qui n’auraient pas voulu se concentrer sur les femmes présentes dans la lutte : « Scholars have long discussed sexism within Black Power organizations (Collins, 2001 ; Giddings, 1989 ; Jeffries, 2007) that in some cases prompted Black women to form their own separate groups (Springer, 2005). [...] Contrary to what some may believe, the Black Panther Party proved to be one of the most forward-thinking organizations of the 20th century in relation to advocating for the liberation of oppressed groups, especially where gender and sexuality were concerned. “Power to the People” was the group’s mantra [...] » (Alameen-Shavers 2016, 33-34).



During an all-girl bonding session at our youth camp, several of the girls in the room shared intimate stories about their lives. [...] Heaven, in a halting voice, told me about her “stepdaddy” — rather, her mother’s boyfriend — who was doing all sorts of monstrous things to her developing body. I was horrified by her words, and the emotions welling inside of me ran the gamut. I listened until I literally could not take it anymore — which turned out to be less than five minutes. Then, right in the middle of Heaven sharing her pain with me, I cut off this little girl’s story and directed her to another female counselor who I believed could “help her better”. I will never forget the look on Heaven’s face. I will never forget, because it haunts me, still. [...] As much as I love children, as much as I cared about that child, I did not yet possess her courage. [...] But most of all, I could not find the strength to say out loud the words that were ringing in my head over and over again. [...] And as I stood there, I couldn’t even bring myself to whisper the words circling my mind and soul: “me too.” (Burke 2023, s.p.)

Il faudra atteindre un peu plus d’une décennie avant que le mouvement fondé par Burke ne soit reconnu à l’échelle mondiale comme une lutte prioritaire par l’entremise d’une actrice hollywoodienne s’appropriant, elle aussi, les mots « *me too* ».

### **Sous les projecteurs : Trump, Weinstein et l’activisme d’Alyssa Milano**

Durant cettedite décennie, la course à la présidence ayant eu lieu en 2016 entre l’homme d’affaires devenu vedette de télé-réalité, Donald Trump, et l’ancienne secrétaire d’État sous l’Administration Obama, Hilary Clinton — étant d’ailleurs la première femme nommée candidate pour ce poste — a permis de mettre en lumière des comportements abusifs perpétrés par celui qui est devenu le 45<sup>e</sup> président des États-Unis en 2017 (Hillstrom 2018, 41). En plus des propos dérogatoires tenus publiquement envers sa rivale politique durant la campagne, Trump s’est vu critiqué pour des paroles et des gestes antérieurs (2018, 44). Notamment, il a été accusé à plusieurs reprises de s’être présenté dans les loges des concours de beauté Miss USA et Miss Teen USA, dont il était le propriétaire de 1996 à 2015, afin d’observer les jeunes femmes dévêtues, ce qu’il a d’ailleurs déjà admis en 2005 (2018, 43). Toujours en 2005, Trump avait tenu des propos outrageux envers les femmes dans le cadre du tournage d’une émission de divertissement duquel la phrase « agrippez-les par la chatte » (*grab them by the pussy*), devenue tristement célèbre, est originaire (2018, 43). Captés sur vidéo et rendus publics lors de la campagne électorale en 2016, ces propos ont mené à une fervente critique populaire. Également, plusieurs anciens participants de l’émission *The Apprentice* animée par Donald Trump de 2004 à 2015 ont partagé avoir été

témoins de paroles grossières et dégradantes de la part de l'animateur envers les candidates et les employées de la série télévisée (2018, 43).

Bien que les actes d'agressions et de harcèlement à caractère sexuel aient été révélés au grand jour dans les médias, Trump a toutefois réussi le pari d'accéder à la présidence le 20 janvier 2017. Au lendemain de son inauguration, des groupes militants ont organisé la Marche des femmes sur Washington afin de protester publiquement contre les résultats électoraux et de promouvoir la lutte pour le droit des femmes (Hillstrom 2018, 47). Dans la foule, nombreuses sont celles qui portaient des tuques de laine roses en forme de chat, les « bonnets de chattes » (*pussy hats*), arborés afin de tourner en dérision les propos tenus par Trump en 2005 et de montrer une forme de solidarité envers les victimes-survivantes d'agressions sexuelles (2018, 48). Cette première Marche des femmes a su réunir plus de trois millions de protestataires dans plus de 400 villes des États-Unis, dont plus de 500 000 personnes dans la seule ville de Washington, poussant Laurie Collier Hillstrom à qualifier l'événement de « largest single-day protest in American history »<sup>19</sup> (2018, 46). Organisée en 2018, la seconde Marche a réuni près de la moitié du nombre de personnes présentes l'année précédente, montrant ainsi le mécontentement, toujours présent un an plus tard, en ce qui a trait à la présidence et au traitement des allégations d'agressions sexuelles.

Plutôt que de réduire les victimes et survivantes au silence, l'élection d'un homme accusé à maintes reprises d'inconduites sexuelles au poste de président du pays a provoqué un fort sentiment d'indignation donnant le courage nécessaire à plusieurs personnes de témoigner publiquement de leur propre expérience de violence (Hillstrom 2018, 50). La vague de dénonciations ainsi provoquée par les élections de 2016 a déferlé pour atteindre, en 2017, le domaine de la culture et du divertissement. Quelque 85 femmes ont alors témoigné de leur expérience de harcèlement et d'agressions sexuelles variées perpétrées par le co-fondateur et producteur des studios hollywoodiens Miramax et The Weinstein Company (2018, 52). Notamment, l'actrice Rose McGowan est devenue l'une des militantes les plus virulentes dans la lutte contre Harvey Weinstein après avoir raconté dans son autobiographie *BRAVE* l'histoire de

---

<sup>19</sup> Le record a depuis été battu dans le cadre des manifestations à la suite de la mort de George Floyd (Buchanan, Bui, et Patel 2020, s.p.).

son agression initialement rapportée par le *New York Times* en 2017 (Kantor et Twohey 2017, s.p.). L'agression qu'elle décrit sur un peu plus de quatre pages, résumée ici par souci de clarté, nécessite toutefois d'être rapportée dans ses propres mots afin de capter la détresse qui s'en dégage :

In 1997 I had started doing another movie, *Phantoms*, made by the same studio that did *Scream*, Miramax. While still filming I was sent back to the Sundance Film Festival in late January. [...] By now we all know the Monster's name, but I have made a choice not to use it. I do not like the Monster's name, and though I know it, and maybe you know it, I refuse to have his name in my book. [...] I didn't know anything about this man or what exactly his kind of power meant. [...] The next morning at Sundance, I got up early, ready for my meeting with him, before the full day of press I had to do for the other three films I had at Sundance. [...] I found the room number and knocked on the door. [...] The Monster's hotel room was the entire floor of the hotel. [...] At about 10:30 a.m. we wrapped up the meeting and he said he'd walk me out. [...] In the hallway, we passed a door. Suddenly he stops me and says, "This is the Jacuzzi room." I didn't know what to do, so I politely looked in and told him it looked nice. [...] I feel a hand on my back and it pushes me farther into the tiny, dark, incredibly hot room. Everything at this point happens so quickly, and yet so slowly. I'm confused as to why I'm in this room. I can't breathe. [...] It all happens so fast. My clothes are getting peeled off me. I back into the wall, but there's nowhere to go. I freeze, like a statue. [...] I'm picked up and placed on the edge of the Jacuzzi. I am naked, up to my knees in the hot water. I curl into myself. I did what so many who experience trauma do, I disassociated and left my body. I went up above myself. [...] Anybody who's a sexual assault victim will tell you: the trauma does strange things to your sense of time, your memory. There are details you remember with uncanny accuracy—the shape of the tiles, the yellow quality of the light, the obscene bulbousness of a nose out of all proportion to the rest of a face—and then there are gaps in the timeline where there's nothing, nothing. Every second extends for a hellish eternity, but it all happens in a flash. And your life is never the same. My life was never going to be the same. (McGowan 2018, 74-78)

Le témoignage détaillé rendu public par McGowan permet de témoigner d'une réalité à la fois très personnelle, puisque le crime s'est passé dans l'intimité, mais également collective puisque, comme elle le mentionne, la majorité des victimes-survivantes d'agressions comparables peuvent témoigner d'une perte de repères, d'une altération de la mémoire et de la perception du temps. Cette dichotomie entre le personnel et le collectif est ce qui permet à #MeToo de devenir un véritable mouvement. Après que l'article du *Times* dénonçant le producteur ait circulé sur les réseaux sociaux, l'actrice Alyssa Milano a publié le 15 octobre 2017 une capture d'écran sur la plateforme *Twitter* sur laquelle on pouvait lire : « Me too. Suggested by a friend: "If all the women who have been sexually harassed or assaulted wrote 'Me too.' As a status, we might give people

a sense of the magnitude of the problem” » (Hillstrom 2018, 54). Milano adjoint à cette phrase la légende suivante : « If you’ve been sexually harassed or assaulted write ‘me too’ as a reply to this tweet ». Les réseaux sociaux se sont alors retrouvés inondés de témoignages utilisant le mot-clic #MeToo. Cette seconde vague de dénonciation a d’ailleurs ouvert la porte aux témoignages concernant les abus perpétrés par d’autres célébrités. Finalement, elle a permis la création de nombreuses listes participatives, dont celle des « Shitty Media Men » en 2017, ayant pour but de rassembler les noms des personnes soupçonnées d’avoir commis des actes d’agression et de harcèlement sexuel (Hillstrom 2018, 111). Des recensements dénonçant des membres de la population générale ont de même vu le jour. Au Québec, la liste « Dis son nom » est créée en 2020 à la suite d’une nouvelle vague de dénonciations (« Liste officielle des abuseuses et abuseurs présumés du Québec » s. d.). De telles actions ont été critiquées à de nombreuses reprises en raison du manque d’exhaustivité des renseignements présentés ; elles incluent rarement plus que le nom de présumés agresseurs et ne laissent pas non plus la place à ces derniers pour raconter leur point de vue (Gieseler 2019, 111-12; Hillstrom 2018, 112; Chandra et Erlingsdóttir 2020, 100). Une aura générale de méfiance s’est ainsi construite autour de ces listes. Ces dernières ont également donné accès à une forme de justice pour de nombreuses victimes-survivantes qui ont pu, sous le couvert de l’anonymat, partager le nom de leurs agresseurs. En marge de la justice légale, cette justice parallèle est d’ailleurs l’une des principales caractéristiques de l’activisme contemporain au sein du mouvement #MeToo.

### **Les politiques du mouvement #MeToo**

L’intention initiale de Tarana Burke lorsqu’elle a fondé le mouvement en 2006 était de créer un espace de discussion sécuritaire (*safe space*) pour les victimes-survivantes d’abus sexuels issues de communautés marginalisées (Gieseler 2019, 3). Le concept d’espace d’expression libre et communautaire est resté au cœur des politiques de #MeToo avec l’arrivée des réseaux sociaux : « The hashtag echoes a larger whole beyond the individual. It is an “I with countless others” — a “we” of solidarity and shared experience, allowing women and people of all genders across social, ethnic, political, or sexual divides to understand that they are not alone and that the nature of sexual harassment and abuse transcends these boundaries » (Chandra et Erlingsdóttir 2020, 2). La solidarité et la collectivité ne sous-entendent toutefois pas l’homogénéité ; c’est plutôt

l'hétérogénéité qui amène la possibilité du changement en globalisant la lutte (2020, 3). Cependant, le mouvement a principalement été associé aux femmes blanches à partir des événements de 2017 (2020, 29). Pour cette raison, une distinction est parfois faite entre les mouvements Me Too et #MeToo. Le premier, représenté par Tarana Burke, est centré autour d'une approche intersectionnelle tandis que le second, représenté par Alyssa Milano, a plutôt favorisé le discours de victimes-survivantes privilégiées (Boyle 2019, 5). Tout comme Black Lives Matter, #MeToo représente maintenant une sorte d'image de marque permettant de rallier nombre de membres dans une communauté militante tout aussi transnationale :

[...] the #MeToo movement has created a knowledge base from the millions of individual stories which are functionally anonymous (in that the names are of unknown people) and structurally without authority. The revolution has no leaders, no theoretical boundaries, and no effective hierarchy. It does not accord with any single, dominant, language, having local expression wherever necessary, and no gatekeepers or arbiters, however many the critiques may be. (Chandra et Erlingsdóttir 2020, 13)

Puisqu'il est construit sur le partage d'expériences anonymes, le mouvement peut être approprié par quiconque en ressent le besoin, ce qui est facilité de surcroît par la décentralisation du pouvoir et l'absence d'autorité structurante. En somme, il constitue un exemple phare de ce que serait le féminisme de quatrième vague<sup>20</sup>.

Le mouvement #MeToo tire sa force dans une forme de justice faite en parallèle de la justice telle qu'elle est socialement instituée. Par l'entremise des listes participatives, un appel à la mise à l'index est lancé envers certaines personnes selon le modèle de la « culture de l'annulation » : « Cancel culture allows the masses to call for the cancellation of someone who expressed an opinion that is not popular with the majority. With the #MeToo movement, we saw celebrities called out and canceled because of their actions, or alleged actions, including sexual assault, rape, or harassment » (Hodo et al. 2023, 197). L'un des dangers de cette forme de justice parallèle est la radicalité des conséquences imposées aux personnes « annulées » ; celles-ci n'ont pas droit à

---

<sup>20</sup> L'existence d'une quatrième vague féministe est encore débattue à l'heure actuelle. Cette quatrième vague aurait commencé autour de 2008 grâce à la popularisation de nombreux médias sociaux, dont *Facebook* et *Twitter*. L'apport des nouvelles technologies aurait permis la rencontre et la propagation de pensées féministes intersectionnelles tel que promu par la troisième vague dans une perspective transnationale de dénonciation et de création de collectifs (Paszkiwicz et Rusnak 2020, 15).

un procès en bonne et due forme et se retrouvent rapidement effacées de la place publique, pour le meilleur et pour le pire. Effectivement, comme pour ce qui en est de la Cour de justice légale, les médias traditionnels ont un devoir d'intégrité envers les faits rapportés auquel la population générale n'est pas forcée de se soumettre. En conséquence, il peut arriver qu'une personne perde son emploi des suites d'une dénonciation publique sans que les allégations n'aient pu être vérifiées. Alors que les accusations peuvent être rétractées, les conséquences de l'« annulation », elles, ne le peuvent pas. Une telle justice punitive ne rend pas compte de la violence systémique à la source du problème et c'est pour cette raison que d'autres formes doivent être explorées (Chandra et Erlingsdóttir 2020, 31).

Une seconde forme de justice appuyée par le mouvement #MeToo est celle de la justice réparatrice : « The #MeToo movement has opened up this path for perpetrators and survivors to follow an alternative route to resolution in its demand that the shame be shifted from survivors to those responsible for the violence. "Restorative justice" provides a mechanism to deal with violence committed through truth-seeking, taking responsibility, and reconciliation » (Chandra et Erlingsdóttir 2020, 9). Les communautés autochtones sont largement créditées comme les gardiens de cette pratique (Bergen, Lyons, et Hartman 2019, 7). Plutôt que de se concentrer sur la punition des agresseurs, comme le font la justice légale et la culture de l'annulation, la justice réparatrice propose un modèle centré autour de la guérison de la « victime-survivante<sup>21</sup> » (Beck, Kropf, et Leonard 2011, 31). En ce sens, il est demandé à l'agresseur de réparer les torts commis directement envers la victime-survivante et de réparer ceux commis envers la communauté puisque les méfaits sont perçus comme perturbateurs de l'écosystème local. Dans un système politique où il existe une économie de la violence raciste et de la violence sexuelle, comme c'est le cas aux États-Unis, il ne peut exister de progrès social passant par les mêmes structures de pouvoir permettant l'oppression. Conséquemment, la justice réparatrice offre une solution prometteuse dans le processus de guérison d'une population négligée et violentée. Par son recours à la loi du plus fort ainsi qu'à celle du talion, le cinéma d'horreur se place du côté de la justice punitive dans sa forme la plus individualiste et primitive tout en restant en marge du droit

---

<sup>21</sup> Cette expression permet d'englober deux positions différentes en regard des personnes ayant subi des agressions sexuelles. Nous reviendrons sur les implications de ce terme dans le deuxième chapitre du présent mémoire.

pénal institutionnalisé. Il convient d'étudier plus en détail les exemples de justice donnés par les films d'horreur contemporains afin d'avoir un portrait plus clair de l'alignement suggéré, au croisement entre fantasme et idéologie. Pour ce faire, il faut d'abord contextualiser les œuvres cinématographiques au sein de leur époque et avec leur bagage historico-social respectif. L'étude des théories liées à la production d'horreur cinématographique dans le prochain chapitre nous permettra de saisir le contexte dans lequel ses œuvres s'inscrivent.

## Chapitre 2 – Brosser le portrait du cadre théorique

Après avoir exploré le contexte historique des mouvements encadrant la production des films de la dernière décennie, nous devons maintenant nous pencher sur les notions propres au domaine cinématographique afin de brosser le portrait du cadre théorique entourant la réception des œuvres. Plus précisément, nous étudierons quelques sous-genres du cinéma d'horreur parmi les plus attachés à la représentation de genre (*gender*) afin de présenter les conventions établies au sein d'œuvres fondatrices telles qu'elles sont observées par Carol J. Clover dans son ouvrage *Men, Women and Chain Saws* initialement paru en 1992. L'étude de Clover a déjà été utilisée maintes fois ailleurs au sein d'écrits académiques. Néanmoins, l'archétype de la « Dernière survivante » (*Final Girl*) qu'elle a consolidé reste une notion phare dans les études sur l'horreur cinématographique. En ce sens, il est nécessaire d'abord de poser les jalons de sa théorie avant de voir les modifications qui y sont apportées dans la littérature récente. Ce passage obligé par les théories de Clover nous permettra ensuite de réactualiser les archétypes de la Dernière survivante et de la victime-survivante, notamment à l'aide de l'ouvrage collectif *Final Girls, Feminism and Popular Culture* et des travaux de Kevin Wynter et Robin R. Means Coleman.

### Le cinéma d'entailles

Le « cinéma d'entailles<sup>22</sup> » (*slasher*) compte parmi les sous-genres les plus connus du cinéma d'horreur en raison de sa prévalence au sein de la production cinématographique des années 1980 (Benshoff 2014, 315). Souvent cité comme l'ancêtre du sous-genre, c'est en regard du film *Psycho* réalisé en 1960 par Alfred Hitchcock que Carol J. Clover établit les caractéristiques distinctes permettant de définir la catégorie dans son ensemble (1992, 23). Plus anciennes encore sont les influences mentionnées par Bryan Turnock dans son guide destiné à l'étude du cinéma d'horreur : *Peeping Tom* réalisé par Michael Powell en 1960 et *The Spiral Staircase* réalisé en 1945 par Robert Siodmak devançant tous deux la sortie de *Psycho* au cinéma (2019, 183). Alors que les

---

<sup>22</sup> D'origine anglophone, le terme *slasher* se traduit littéralement par l'expression argotique « chourineur » (Benshoff 2014, 316) servant à désigner une personne qui en assaille une autre à l'aide d'un couteau. Le terme « entaille » semble tout indiqué pour évoquer l'idée de l'arme blanche et de la violence graphique contenues dans le terme original.



éléments composant ces films sont semblables à ceux que l'on retrouve dans les manifestations plus actuelles du genre, ils sont issus d'un premier cycle limité par les sensibilités de l'industrie dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle (Clover 1992, 26). En effet, il faudra attendre 1968 pour voir l'abolition du Code de production hollywoodien restreignant la mise en image de récits jugés immoraux.

Là où plusieurs voient *Black Christmas* réalisé par Bob Clark en 1974 ou *Halloween* réalisé en 1978 par John Carpenter comme les fondateurs officiels du genre (2019, 183), Clover s'intéresse à *The Texas Chain Saw Massacre* qui marque selon elle le passage vers un deuxième cycle du cinéma d'entailles qu'elle estime se terminer en 1986 avec la sortie de *The Texas Chain Saw Massacre II* (1992, 26). La formalisation notoire de ce deuxième cycle a permis à un certain nombre d'auteurs d'en énoncer les invariants : on y retrouve un tueur au passé trouble qui, dans un lieu isolé, s'attaque à un groupe de jeunes gens qu'il tue de manière choquante les uns après les autres grâce à une multitude d'armes de proximité jusqu'à ce qu'il soit arrêté par la dernière survivante qui décide de lutter pour sa vie (Dika 1985, 99-100; Clover 1992, 26; Benshoff 2014, 317). Les éléments stylistiques récurrents qui accompagnent habituellement ce schéma narratif sont la caméra subjective, aussi appelée « point-of view shot » ou simplement « POV shot », et la mise en scène grotesque de nombreux meurtres sanglants. La plupart de ces caractéristiques se retrouvent également dans d'autres sous-genres de l'horreur. Notamment, le « cinéma jaune » (*giallo*<sup>23</sup>) partage plusieurs de ses conventions avec les films d'entailles et il en est même une des principales inspirations ; on peut y retrouver un tueur psychopathe masqué, des scènes de meurtres complexes et chorégraphiées, et même une Dernière survivante (Benshoff 2014, 322-23). Quelques différences marquent cependant une séparation nette entre les deux genres. Le cinéma jaune propose des décors baroques, avec des lumières colorées et une musique omniprésente, dégageant un certain surréalisme auquel son successeur ne tend pas. Ce dernier type de films ne laisse pas de place au sein de sa narration à une enquête élaborée afin de trouver le meurtrier : « There is no time to develop a standard *giallo* investigation narrative due to the

---

<sup>23</sup> Ce terme italien fait référence à une catégorie de films de meurtres et mystères popularisés par des cinéastes comme Dario Argento et Mario Bava au courant des années 1960 et 1970 (Turnock 2019, 184). L'expression originale est une métonymie qui désignait d'abord la couleur jaune de la couverture associée à une série de livres devenue populaire dans les années 1930 ayant ensuite inspiré le genre du cinéma jaune (Kannas 2020, 2).

rapidity with which the bodies pile up, and this is a marked departure from the films that had gone before » (Turnock 2019, 189). Interprétée autrement, l'absence d'action de la part de figures d'autorité révèle une incompetence fondamentale et une impuissance à protéger les civils. L'accumulation des corps jusqu'à l'excès mentionné par Turnock dans *Studying Horror Cinema* ponctue également la trame narrative de la majorité des films d'entailles, permettant ensuite la découverte successive des corps par la Dernière survivante qui tente de s'enfuir avant l'affrontement final (2019, 193).

Revenons plus en détail sur chacune des étapes à travers lesquelles doit passer le récit afin de se conformer au genre de manière à percevoir la formalisation des récits étudiés par Clover. Pour ce faire, nous nous servons principalement de l'ouvrage de Turnock puisqu'il résume efficacement les concepts clés de *Men, Women and Chain Saws*. Nous reprendrons plus tard quelques-unes des conventions étudiées dans l'analyse des œuvres de notre corpus afin de montrer les métamorphoses qui se sont opérées dans les dernières années. Dès l'ouverture, les films d'entailles sont marqués par la fatalité. Un événement tragique comme un meurtre ou l'anniversaire de celui-ci lance la réaction en chaîne menant à tuerie perpétrée au cours du récit (Turnock 2019, 188-89). L'ouverture d'*Halloween* met en scène le personnage de Michael Myers qui, du haut de ses six ans, poignarde sa grande sœur Judith à coups de couteau de cuisine le soir de l'Halloween 1963. Lors du quinzième anniversaire de la mort de Judith, Myers se sauve de l'institut psychiatrique où il était enfermé et se lance à la poursuite de Laurie Strode. Tel qu'il est subséquentement révélé dans *Halloween II* réalisé par Rick Rosenthal en 1981, elle est la plus jeune sœur de Myers, donnée en adoption par ses parents à la suite des événements de 1963 (Clover 1992, 25). Une fois la série de meurtres entamée, l'action se déroule habituellement sur une courte durée et dans un lieu restreint. Ce dernier aspect constitue ce que Clover nomme l'« endroit terrible » (1992, 30), un lieu géographiquement ou socialement isolé qui place les adolescents en danger loin de l'aide dont ils pourraient bénéficier ; parmi les lieux les plus courants, on retrouve les camps de vacances, les chalets, les maisons de fraternité ou de sororité et les maisons laissées vacantes par des parents toujours absents : « Even when the victims are in apparently safe surroundings, for example the leafy suburban neighbourhood of *Halloween*, parents and guardians will inevitably be kept busy elsewhere » (Turnock 2019, 189). Cet endroit

terrible est souvent connu des locaux et plusieurs films intègrent un personnage au savoir prophétique qui tente vainement d'avertir les futures victimes quant au danger qui les guette. L'exemple le plus clair est celui de Crazy Ralph, l'exubérant du village de Cristal Lake, qui met en garde les nouveaux moniteurs du camp de jour dans la franchise *Friday the 13th* (2019, 190). La menace contre laquelle les personnages prophétiques nous mettent en garde se présente au regard du spectateur de manière stylistique bien avant qu'elle n'atteigne les protagonistes eux-mêmes. Le plan subjectif<sup>24</sup> constitue la marque de commerce des films d'entailles (Turnock 2019, 191). D'ailleurs, il est si signifiant que l'autrice Vera Dika a décidé d'en faire le cœur de la classification et de l'analyse de ce qu'elle nomme les « films de harceleurs » (*stalker films*) (1985; 1990).

En ce qui a trait aux tueurs des films d'entailles, Clover affirme qu'ils sont souvent le produit d'une famille dysfonctionnelle et souffrant de troubles psychosexuels : des mères contrôlantes ou absentes, des abus physiques ou psychologiques et des désirs invouables sont à l'origine de la pulsion homicide qui assaille Norman Bates, Leatherface, Michael Myers et Freddy Krueger<sup>25</sup> (1992, 27-28). Le passé de ces assassins est fondamentalement humain, bien que certains pouvoirs surnaturels puissent parfois leur être conférés comme dans le cas particulier de Freddy Krueger, devenu surhumain et hantant les rêves de ses victimes. Lorsqu'un tueur est apparemment revenu d'outre-tombe, il est le plus souvent révélé que son identité est véritablement appropriée par une autre personne qui, elle, est bien en vie (Turnock 2019, 194). Dans *Friday the 13th* réalisé par Sean S. Cunningham en 1980, la mère de Jason Voorhees est la vraie meurtrière, cachée derrière l'apparence de son fils noyé au camp de vacances Cristal Lake en 1957 alors que les moniteurs chargés de le surveiller étaient en plein ébat sexuel dans une

---

<sup>24</sup> Le plan subjectif se caractérise par l'emploi d'un ou de plusieurs des sept marqueurs de subjectivité de la caméra identifiés par François Jost : l'exagération du premier plan, l'abaissement du point de vue sous le niveau des yeux, la présence d'une partie du corps en premier plan ou le recours à des déformations visuelles comme le dédoublement qui permettent d'ancrer le regard dans un corps supposé, l'ombre projetée du personnage-caméra, la matérialisation dans le cadre de viseur ou de tout autre objet qui renvoi au regard, le « tremblé » ou l'agitation de la caméra portée et le regard vers l'objectif des personnages qui semblent interagir avec celui qui est absent à l'écran (Gaudreault et Jost 2017, 57-59). Tous ces marqueurs se retrouvent dans la séquence d'ouverture d'*Halloween*.

<sup>25</sup> Ils sont respectivement les tueurs de *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), *Halloween* (John Carpenter, 1978) et *A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984).

cabane voisine<sup>26</sup>. De la même manière que les gants noirs dans le « cinéma jaune » masquent l'identité du tueur (Kannas 2020, 4), la supercherie est ici rendue possible par le recours aux masques et aux déguisements justifiés dans la diégèse par les célébrations comme l'Halloween ou la Saint-Valentin qui constituent la toile de fond sur laquelle s'inscrivent les événements macabres (Turnock 2019, 190). Le recours au costume participe également de la monstruosité du tueur qui l'utilise tantôt pour cacher une difformité, tantôt c'est la difformité elle-même qui devient le masque. L'accoutrement du tueur est généralement complété par une arme blanche, bien que certains choisissent des outils électriques, comme les perceuses, ou des outils alimentés au gaz, comme les scies à chaîne (2019, 190).

Outre le tueur, les autres personnages répondent aussi à une normalisation narrative des films d'entailles ; ils sont inévitablement reliés par leur irreflexion : « [...] the films' simplistic narratives require their characters to behave with a degree of stupidity in order to generate suspense, and to allow the killer to pick them off. There wouldn't be much of a story if the intended victims simply barricaded themselves in a secure room and called the authorities » (Turnock 2019, 190). Alors que certains se lancent dans l'exploration des bois ou des lieux abandonnés comme celui du camp Crystal Lake, d'autres s'isolent pour entreprendre des relations sexuelles en prenant soin d'ignorer la menace qui rôde. Comme l'isolation engendrée par des activités sexuelles ou l'exploration de lieux reclus, la consommation de drogues et d'alcool entrave la vigilance des personnages. Cette habitude narrative qu'ont les couples hétérosexuels de se dénuder les rend vulnérables aux assauts du tueur ; ils finissent invariablement assassinés, d'où le surnom de « have-sex-and-die movies » donné aux œuvres du genre (Turnock 2019, 190). En plus du couple concupiscent, on retrouve dans les films d'entailles une panoplie de personnages familiers : l'intello marginal, le farceur agaçant, la meneuse de claqué aux mœurs légères, le sportif et la « Dernière survivante » (*Final Girl*), une jeune fille droite et distante qui se rend à l'affrontement final avec le tueur grâce à son intelligence et à son ingéniosité (Turnock 2019, 190-91). Cette ultime survivante est le fil conducteur à travers lequel se déploie le conflit au sein du récit :

---

<sup>26</sup> Dans la suite de la franchise, c'est toutefois Jason lui-même revient d'entre les morts pour venger sa mère tuée par Alice, la seule survivante du premier opus.

She is the one who encounters the mutilated bodies of her friends and perceives the full extent of the preceding horror and of her own peril; who is chased, cornered, wounded; whom we see scream, stagger, fall, rise, and scream again. She is abject terror personified. [...] She alone looks death in the face, but she alone also finds the strength either to stay the killer long enough to be rescued [...] or to kill him herself. (Clover 1992, 35)

La Dernière survivante s'inscrit ainsi au sein d'un groupe de personnages stéréotypés que l'on retrouve dans la majorité des films d'entailles. En tant que personnage récurrent, mais aussi en tant que vecteur d'identification du public, la Dernière survivante constitue une figure importante du cinéma d'horreur qu'il convient d'explorer de plus près avant d'observer ses manifestations contemporaines.

### **L'archétype de la Dernière survivante**

Dans son ouvrage *Men, Women and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film*, Carol J. Clover théorise l'archétype de la Dernière survivante à partir des représentations de personnages survivants comme Sally Hardesty, Laurie Strode, et Nancy Thompson issues des films d'entailles réalisés entre 1974 et 1986<sup>27</sup>. Elle fait ainsi ressortir la matrice permettant de générer une survivante dans le récit d'horreur classique des années 1980. La Dernière survivante est identifiable grâce à des caractéristiques primordiales qui se résument ainsi : elle est le personnage principal du film, de sexe féminin, sexuellement inactive, vigilante, astucieuse, contre-attaque aux assauts du tueur et, surtout, elle survit à ceux-ci. Clover les énumère plus en détail au sein de son analyse :

The Final Girl of the slasher film is presented from the outset as the main character [...] She is the Girl Scout, the bookworm, the mechanic. Unlike her girlfriends [...] she is not sexually active [...] The Final Girl is also watchful to the point of paranoia; small signs of danger that her friends ignore, she registers. Above all she is intelligent and resourceful in a pinch [...] Finally, although she is always smaller and weaker than the killer, she grapples with him energetically and convincingly. (1992, 39-40)

---

<sup>27</sup> Clover mentionne notamment *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), *Halloween* (John Carpenter, 1978), *Alien* (Ridley Scott, 1979), *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1980), *Hell Night* (Tom DeSimone, 1981), *The Slumber Party Massacre* (Amy Holden Jones, 1982), *A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984), *Aliens* (James Cameron, 1986) et *The Texas Chain Saw Massacre II* (Tobe Hooper, 1986) au cours de son analyse de la Dernière survivante (1992, 36-40).

Le recours à l'ingéniosité pour se sortir de situations malencontreuses et la combativité dont fait preuve la Dernière survivante sont quelques-uns des traits qui poussent Clover à l'associer à une certaine masculinité. En ce sens, elle conclut que la Dernière survivante est garçonne : « Lest we miss the point, it is spelled out in her name: Stevie, Marti, Terry, Laurie, Stretch, Will, Joey, Max » (1992, 40). La masculinité inscrite dans son comportement et dans son nom permet à la dernière victime de survivre aux assauts du tueur qui, de son côté, s'adjoit d'une certaine féminité. En raison de ses troubles psychosexuels, Clover perçoit le tueur des films d'entailles comme un être partiellement féminin : « [...] his masculinity is severely qualified: he ranges from the virginal or sexually inert to the transvestite or transsexual, and is spiritually divided ("the mother half of his mind") or even equipped with vulva and vagina » (1992, 47). En se basant sur les écrits psychanalytiques de Sigmund Freud et de Jacques Lacan, elle affirme que le tueur castré se dote d'un phallus symbolique par l'entremise d'un couteau, d'une scie à chaîne ou d'une perceuse électrique qu'il utilise pour pénétrer ses victimes (1992, 47). Il est à nouveau castré de manière métaphorique lorsque la dernière survivante s'empoigne elle-même d'une arme (phallique) qu'elle tourne contre lui.

Selon Clover, la figure de la Dernière survivante transgresse la frontière du genre<sup>28</sup>. Alors que l'identification de la spectatrice à un personnage masculin est chose courante au cinéma, l'inverse est assez exceptionnel (1992, 43). Cependant, le passage de la féminité à la masculinité se conçoit comme un gain d'agentivité semblable à celui vécu par l'enfant (rapproché du genre féminin par son impuissance) qui devient adolescent (rapproché du genre masculin par son autonomie) (1992, 50). Cela permet à l'adolescent mâle de s'identifier à la Dernière survivante sans devoir remettre en doute sa propre identité : « The Final Girl is, on reflection, a congenial double for the adolescent male. She is feminine enough to act out in a gratifying way, a way unapproved for adult males, the terrors and masochistic pleasures of the underlying fantasy, but not so feminine as to disturb the structures of male competence and sexuality » (1992, 51). Ce tabou dont parle

---

<sup>28</sup> Clover fait bien une distinction entre le genre et le sexe lorsqu'elle dit : « [...] slasher films present us in startlingly direct terms with a world in which [...] masculinity and femininity are more states of mind than body » (1992, 22), mais elle prend une posture essentialiste du genre lorsqu'elle associe la féminité du tueur à une certaine intersexualité qu'elle qualifie de bisexualité : « [the] bisexuality (or at least modified masculinity) of slasher killers [is obvious] » (1992, 48).

Clover est celui de la manifestation corporelle de la terreur abjecte ; celle-ci advient lorsque la Dernière survivante fond en larme et crie à pleins poumons, tout comme lorsque son visage se contorsionne pour exprimer à la fois la peur et la douleur (1992, 51). Grâce à sa féminité, la Dernière survivante peut se permettre de montrer ses émotions que vivent ensuite les spectateurs adolescents par procuration. Grâce à sa masculinité, elle peut se permettre de réagir agressivement et d'adopter un regard investigateur actif habituellement réservé aux personnages masculins (1992, 48). C'est d'ailleurs ce regard investigateur tel qu'il est associé au tueur qui est représenté par la caméra subjective dont il a été question précédemment.

Dans son ouvrage fort connu *Visual and Other Pleasures*, Laura Mulvey explicite les rapports de pouvoir inhérents au regard cinématographique à partir d'une étude psychanalytique centrée autour des productions filmiques de l'âge d'or hollywoodien. Elle note qu'il existe trois instances de regard constitutives de ce qu'elle nomme le « regard masculinisé » (*male gaze*) au cinéma : celle de la caméra qui enregistre le profilmique, celle du spectateur qui regarde le film et celle des personnages au sein de la diégèse (1999, 25). Les trois sont contraintes par un certain voyeurisme que Mulvey définit comme étant à la base du regard actif masculin posé sur la femme passive et en représentation (1999, 19). Lorsque Mulvey publie son texte pour la première fois en 1975, il faut peu de temps pour qu'il soit associé au genre naissant du cinéma d'entailles :

Supporters of Mulvey's theory found plenty of ammunition in the new breed of horror film that developed in the wake of *Halloween*. In the view of feminist critics, the slasher film was the ultimate insult: not only did the subjective camerawork implicate the viewer in the actions of the (usually male) killer, but the women on screen existed only to be killed in ever more horrific ways [...] the horror film has been fascinated with the female gaze but generally only insofar as it reflects back male perspectives. Cutting from a female face to an object of horror, the horror film is compelled to cut back to view her terrified reaction. (Turnock 2019, 198)

Clover concède à Mulvey que le cinéma d'horreur prend grand soin de poser sur ses personnages féminins un regard « sado-voyeuriste » lorsque la caméra subjective est utilisée, notamment durant les scènes de nudité et de violence (1992, 8). En revanche, elle soutient que le regard masculinisé s'arrête là où l'appropriation du regard par la Dernière survivante commence. D'ailleurs, celle-ci échappe à la fétichisation par sa caractérisation en tant que personnage asexuel ; en passant d'objet du regard masculin tel qu'il est instauré par le dispositif

cinématographique selon Mulvey à sujet porteur d'un regard actif qui cherche le tueur en prévision de la confrontation finale, la Dernière survivante classique entame une déconstruction de la matrice hétérosexuelle qui s'est poursuivie dans les manifestations plus contemporaines de l'archétype.

### **La démultiplication des facettes de la Dernière(s) survivante(s)**

Il s'est écoulé trois décennies depuis la parution originale de *Men, Women and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film* de Carol J. Clover et près de quatre décennies depuis la réalisation des films que l'autrice prend pour objet. Le passage de la deuxième vague féministe à la troisième, voire à la quatrième, ainsi que l'élargissement du corpus d'œuvres cinématographiques issues du sous-genre du cinéma d'entailles après les années 1980 nous force à réévaluer la pertinence des propos de Clover et à réactualiser le concept de la Dernière survivante grâce à ses manifestations contemporaines. Repenser les écrits de Clover trois décennies plus tard pousse entre autres les autrices et les auteurs qui ont participé à la rédaction de l'ouvrage collectif *Final Girls, Feminism and Popular Culture* (Paszkievicz et Rusnak 2020) à repenser le titre même donné à l'archétype. Selon Peter Marra, la locution Dernière(s) survivante(s) (*Final Girl(s)*) permet de réfléchir à une diversification des identités et à une multiplication des survivantes et survivants : « The '(s)' suggests that there may be more than one survivor, or possibly that not everyone who survives is a true Final Girl » (2020, 74). En s'intéressant principalement à la série télévisée *Scream Queens*<sup>29</sup> réalisée par Ryan Murphy entre 2015 et 2017, il affirme que les nouveaux personnages survivants ne respectent pas les caractéristiques instaurées par Clover, celles d'une femme sexuellement indisponible, qui se bat contre et survit au tueur grâce à sa vigilance et son astuce et à travers laquelle est focalisé le récit du cinéma d'entailles. Pour Marra, la figure de la Dernière(s) survivante(s) correspond à un « new collective of interwoven survivor figures [that] might project a more nuanced and less binary possibility to imagine a queer politics that reshapes a better future world for everyone » (2020,

---

<sup>29</sup> Bien que Marra s'intéresse à la série télévisée, comme le fait aussi Isabel Clúa dans un chapitre du même ouvrage portant sur *Scream : The TV Series* sur lequel nous nous penchons plus loin, nous pourrions reprendre ses arguments afin de les ramener au cinéma dans notre analyse du cinquième volet de la saga *Scream* (Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett, 2022) et dans celui du film *The Perfection* (Richard Shepard, 2019) au quatrième chapitre.



66). La binarité du cinéma d'entailles classique qu'il identifie est celle qui veut que les personnages hétéronormés soient assassinés alors que les personnages transgressant les limites du genre — le tueur féminisé et la Dernière survivante masculinisée — survivent le plus souvent jusqu'au deuxième opus. Dans la série télévisée *Scream Queens*, l'« étrangeté » (*queerness*) des personnages survivants ne se comprend plus seulement sur le plan de la transgression du genre (*gender*). D'ailleurs, les personnages présentant une certaine homonormativité, c'est-à-dire des personnages codifiés comme faisant partie de la communauté lesbienne-gaie-bisexuelle (LGB), mais dont les intérêts s'alignent avec les constructions de connaissance et de pouvoir normatives (Stryker 2008, 155), sont assassinés au même titre que les personnages hétéronormés : « [in *Scream 4*] Robbie (Erik Knudsen) explains early in the film that gay people always survive a horror movie. However, when he is attacked by the killer, he proclaims 'I'm gay!' and is stabbed anyway » (Marra 2020, 65). De ce fait, Marra conclut qu'un déplacement s'opère depuis la formule « straight = death and queer = survival » (2020, 65).

Les questions intersectionnelles soulevées par la troisième vague féministe amènent à élargir les considérations « étrangetés » (*queer*) en regard des normes de représentation de « race », de classe, de capacité et d'âge. À propos de ce dernier élément, *Scream Queens* compte parmi ses Dernière(s) survivante(s) le personnage de Dean Munsch interprété par Jamie Lee Curtis, celle-là même qui prêtait son image à Laurie Strode en 1978. Née en 1958, Curtis n'entre plus dans le moule de la jeune adolescente proposé par les films d'entailles classiques lorsqu'advient la réalisation de la série en 2015. On retrouve parmi les survivantes le personnage de Zayday, une jeune femme Noire, qui correspond le plus — mis à part le personnage de Grace — à l'archétype selon Clover : « [Grace and Zayday] are the smart and ambitious figures whose competence resembles the classic Final Girl's vast skill set and deviation from the cliché stock characters who make up the typical slasher victims » (Marra 2020, 71). Les trois personnages surnommés Chanel n° 1, 3 et 5 se conformant à la représentation typique de la clique populaire survivent toutes à la fois à la série de meurtres sans pour autant personnifier la pureté et l'ingéniosité de la Dernière survivante ; elles se rapprochent beaucoup plus des victimes classiques dans les films d'entailles des années 1980 en raison de la superficialité qui leur est attaché (2020, 72). Finalement, *Scream Queens* joue également avec l'invisibilisation sociale des personnes handicapées. Avec l'aide de

son frère Boone, Hester terrorise le campus fictionnel alors qu'elle se cache derrière une minerve et un faux diagnostic de scoliose afin de s'effacer aux yeux des autres membres de la sororité : « She is an opportunistic figure who adorns herself with queer marginality to foster disinterest from a value system that mouths tolerance but performs indifference » (Marra 2020, 71). Alors qu'il était possible de voir dans le cinéma d'entailles classique une certaine vengeance de la part de personnages marginalisés envers des personnes représentant les structures de pouvoir normatives, *Scream Queens* et les itérations contemporaines du genre détruisent cette binarité (2020, 72-73).

En plus de cette reformulation de l'« étrangeté », on retrouve dans les œuvres d'horreur récentes la présence d'une collectivité forte des politiques de la troisième vague féministe. L'autrice Isabel Clúa s'intéresse à son tour à la série télévisée en abordant les personnages de *Scream : The TV Series*, réalisée entre 2015 et 2019, dans son propre chapitre de l'ouvrage collectif *Final Girls, Feminism and Popular Culture*. Aussi bien dans *Scream Queens* que dans *Scream : The TV Series* sont représentés des groupes de survivantes : « [...] although the protagonist [of the *Scream* series] is Emma Duval (Willa Fitzgerald), other characters, like her mother, Maggie Duval (Tracy Middendorf), or her friend, Audrey Jensen (Bex Taylor-Klaus), also act as Final Girls » (Clúa 2020, 44). Au-delà de la collectivité des Dernière(s) survivante(s), la fragmentation des traits définis par Clover au sein d'une multitude de personnages permet des représentations plus complexes, voire ambivalentes pour chacun d'entre eux : « [...] the collective character of survival results in a fractalization of the features of the Final Girl » (2020, 49). Emma reçoit le titre de personnage principal sexuellement inactif alors qu'Audrey hérite du regard investigateur actif et de la marginalité émanant d'une certaine masculinité (2020, 50). L'ambivalence et l'incertitude amenées par la diversification des représentations « étrangetes » de la Dernière survivante et par la fragmentation de son identité au sein de multiples personnages marquent une évolution depuis la théorie de Clover : « Unlike the formulaic Final Girl that Clover describes as the lone survivor of most slasher films, 'The Final Girl(s)' is more diffuse and less certain, signaling a difference between the classic Final Girl and her modern variations » (Marra 2020, 71). Non seulement les représentations contemporaines de l'archétype de la personne survivante dans le cinéma d'entailles ont évolué afin de montrer une multiplicité de personnages

« étrangenres » — au sens où ceux-ci refusent les catégories instaurées par Clover —, la Dernière(s) survivante(s) s'adjoint d'une deuxième forme concurrente venant également remettre en question les présupposés quant au genre (et à la « race », comme nous le verrons ultérieurement) de la Dernière survivante classique.

### **Une transformation à travers le prisme de la « race » : le Dernier frère**

Tel que mentionné précédemment, le premier postulat émis par Clover et sur lequel repose une grande partie de l'analyse de la Dernière survivante est qu'elle est toujours de sexe féminin : « [...] from 1974 on, the survivor figure has been female » (1992, 35). Un deuxième présupposé manque d'être soulevé par l'autrice : « If we add a touch of specificity to Clover's formula, the final girl is almost invariably *the final white girl* » (Wynter 2022, 71). Une réévaluation de ces affirmations devient nécessaire lorsque le personnage de Chris Washington s'adjoint du titre de dernier survivant dans *Get Out* réalisé en 2017. Nous entamons ici l'analyse que nous poursuivrons ensuite au chapitre trois à propos du premier film de notre corpus. Le genre ainsi que la « race » de Chris le séparent de la Dernière survivante des années 1980. Dans un chapitre de *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, Isabel Pinedo reprend de Jeremy Maron l'expression « Dernier sujet » (*Final Subject*) afin de désigner un personnage survivant sans spécifier son genre. Par l'utilisation de cette expression, elle évite de tomber dans le piège raciste que la transposition du terme de Clover vers celui de « Dernier garçon » (*Final Boy*) engendrerait dans le cas particulier de *Get Out*<sup>30</sup> (2020, 103). Selon Pinedo, le Dernier sujet rassemble un grand nombre des caractéristiques étudiées par Clover pour les films d'entailles des années 1980 :

Chris certainly shares many of the qualities of the Final Girl: he is intelligent, watchful, and, unlike his predecessors, he grasps the magnitude of the threat in time to fight back and survive. The film privileges his perspective, not only as narrative center, but as a professional photographer accustomed to casting an investigative gaze, and as a black man uneasy in an environment surrounded by white people who take an ardent interest in his blackness and in his body. *Get Out* forgoes the stalking camerawork of the slasher film, but depicts the fetishizing behavior of the white people Chris encounters at the house. The film aligns the viewer with his perspective so that we, too, are made to feel uneasy [...] Chris is in a sexual relationship with Rose, but the film

---

<sup>30</sup> L'utilisation du terme « garçon » afin de désigner un homme Noir adulte est un vestige de l'esclavage et de la ségrégation aux États-Unis (Demby 2018, s.p.). Ce langage était utilisé afin de renier l'autonomie et l'individualité des hommes Noirs. Dans ce contexte, il constitue une insulte raciste.

does not show him being sexually active, beyond kissing, nor undressed, neither does the camera linger on his body or stalk him in a sexualized fashion. (2020, 103)

Pinedo place ainsi le personnage de Chris en filiation avec les figures féminines blanches habitant les films d'horreur classiques. Ces personnages survivants sont réunis par la parenté de leur lutte envers les représentants de systèmes d'oppression qu'est le patriarcat dans le cas de la Dernière survivante et le racisme dans le cas de Chris. En outre, l'autrice propose une simple transposition des codes en remplaçant les enjeux de genre par des enjeux de « race » : le regard masculinisé devient le « regard colonial » (*colonial gaze*), « a controlling gaze that is simultaneously sexualized and groping » (Pinedo 2020, 104-5). À la différence du premier type de regard, le second n'est mis en scène que par l'entremise des personnages à l'intérieur du récit et n'est pas appuyé par des moyens stylistiques ; la caméra évite les plans subjectifs propres aux films de harceleurs ou d'entailles. L'analyse de Pinedo se conclut en affirmant que le film passe à côté de la représentation d'oppressions intersectionnelles en se focalisant sur un personnage Noir cisgenre, masculin et hétérosexuel issu de la classe moyenne (2020, 110).

De son côté, Kevin Wynter promeut un modèle qui contredit parfois celui de Pinedo et qui s'éloigne tout autant de celui de la Dernière survivante originale dans son ouvrage *Critical Race Theory and Jordan Peele's Get Out*. En se basant sur l'archétype de Clover, l'auteur effectue une analyse prenant en compte à la fois le genre et la « race » du personnage survivant de *Get Out*. Pour cette raison, il élit le terme « Dernier frère<sup>31</sup> » (*Final Brother*) qui met l'accent sur l'identité Noire afin de désigner le type de personnages dont Chris Washington est une première itération et qui mérite d'être théorisé en soi (2022, 73). Il définit d'abord les caractéristiques constitutives de la Dernière survivante classique sous forme de tableau rassemblant celles que nous énumérons ici : elle est généralement définie comme une femme blanche ; elle signifie la possibilité d'un retour à la normale ; elle est le sujet du « regard blanc » (*white gaze*) et constitue un conduit pour celui-ci ; elle rend possible une identification transgenre (au sens de ce qui

---

<sup>31</sup> Le terme « frère » (*brother*) – ou son équivalent féminin « sœur » (*sister*) – est employé au sein de la diaspora africaine en référence à d'autres personnes Noires. Le lien de filiation fictif (*fictive kin*) ainsi marqué permet de placer la discrimination, la violence et le racisme vécus au quotidien par une personne en raison de la couleur de sa peau dans une parenté avec le vécu de l'autre (voir Meadows-Fernandez 2022). Cette utilisation du terme découle également de la déstructuration des familles afrodescendantes en raison de l'esclavage et de la nécessité de former des liens pour survivre.

traverse ou transgresse le genre) ; sa mort narrative — ou sociale — est optionnelle ; elle est virginale ; et enfin, elle utilise son intuition pour survivre (2022, 72). La « normalité » vers laquelle la Dernière survivante tend à retourner est un état au sein duquel les institutions sociales comme la police, l'Église, l'armée et le système de la santé agissent dans l'intérêt de la préservation de la monogamie hétérosexuelle et de la famille nucléaire (2022, 70). La « normalité » est issue d'un temps avant l'arrivée du monstre et des malheurs de la survivante ; elle est ainsi dépendante du privilège blanc de la protagoniste sans lequel il n'y a pas de confort initial vers lequel revenir (2022, 71). La Dernière survivante permet ensuite au regard blanc de trouver un point d'entrée dans le film par le recours à l'identification spectatorielle. Wynter identifie ce concept comme un vecteur de pouvoir de l'hégémonie blanche qui transforme la réalité observable en danger imaginaire : « In the vector of the white gaze wallets transform into weapons, a bag of skittles and a hoodie pose a threat, a cell phone becomes a Glock 9mm handgun, toys become serrated blades » (2022, 52). Par le filtre du regard blanc, les personnes racisées deviennent l'incarnation des stéréotypes et des préjugés qui constituent cette vision du monde ; elles sont détruites et reconstruites afin de conforter ce regard (2022, 52). Le regard blanc participe aussi de ce que Wynter qualifie de « mort sociale ». Le terme est repris de l'étude de l'esclavage faite par Orlando Patterson dans son livre *Slavery and Social Death* afin de désigner :

[...] an atmosphere of precarity in everyday life [where] belonging, kinship, self-betterment, self-worth, imaginative self-extension, the ability to reliably predict and meaningfully participate in the events and encounters that constitute viable living, lovability, trust, and the possibility of seeing the world as a benevolent place [are] all shattered [...]. (2022, 29)

La mort sociale est ainsi un état d'existence sociale désavouée réservé le plus souvent aux personnes Noires. Kevin Wynter soutient que la mort sociale de la Dernière survivante est donc aussi optionnelle que sa mort narrative. En survivant au tueur, elle rétablit l'ordre et peut retrouver son statut social originel. C'est en opposition à la Dernière survivante que Kevin Wynter définit ensuite le Dernier frère dans son bref tableau comparatif en y apposant les caractéristiques suivantes : il s'agit d'un homme Noir qui signifie l'impossibilité d'un retour à la normale ; il est l'objet du regard blanc et constitue une commodité pour celui-ci ; il rend l'identification « transraciale » (*cross-racial*) impossible ; sa mort narrative — ou sociale — est

intégrale ; il est violé ; et il ignore son intuition afin de maintenir le confort blanc (Wynter 2022, 72).

Comme nous l'avons mentionné, la « normalité » au sein du récit de *Get Out* représente un temps avant l'arrivée du monstre. Lorsque le monstre – ici la famille Armitage – est représentant d'une oppression systémique beaucoup plus large que sa simple personne – comme le racisme – il devient impossible pour le Dernier frère de prétendre à un retour à la normale alors que la mise à mort de la famille n'est pas la fin du système esclavagiste l'ayant supportée. L'un des éléments qui soutiennent le racisme systémique est le regard blanc. Porté par les enchérisseurs tentant d'acheter le corps de Chris, ce regard est celui de la convoitise. Il place Chris dans la position d'objet du regard, autant pour les invités dans la diégèse que pour le public au cinéma. Alors que la Dernière survivante se masculinise pour permettre l'identification du public masculin, l'identification transraciale est impossible selon Wynter (2022, 72) ; le Dernier frère ne peut pas transgresser les frontières imposées par la « race » afin de permettre une identification blanche. Le statut d'homme Noir de Chris Washington nous laisse à penser que cette frontière raciale est inscrite au sein de son histoire, depuis sa naissance jusqu'aux événements de *Get Out*, et qu'elle se trace encore bien après la fin du générique. Par la mise en péril de son statut social avant le début du récit cinématographique, le Dernier frère subit une mort sociale intégrale. C'est ce que soutiennent les thèses issues du courant des études critiques de la race nommé « Afropessimisme » qui se concentre sur les répercussions de l'esclavage aux États-Unis : « Blackness is coterminous with Slaveness. Blackness *is* social death, which is to say that there was never a prior moment of plenitude, never a moment of equilibrium, never a moment of social life » (Frank B. Wilderson III dans Wynter 2022, 32-33). Encore une fois, la mort sociale du Dernier frère et l'impossibilité d'un retour à la normale sont corolaires.

Toujours selon Wynter, Chris est violé par la famille Armitage à deux échelles. D'abord, il est violé par Rose alors que les rapports sexuels qu'il croyait consensuels étaient basés sur le mensonge puisqu'elle avait l'intention de le séduire et de le tromper depuis les débuts de leur relation : « [...] Chris believes his sexual relationship with Rose is consensual, but he has been repeatedly raped from the very beginning through acts of aggression that will eventually leverage his structural vulnerability to her and her whiteness » (Wynter 2022, 134). En ce sens, le

consentement de Chris est invalidé à postériori. Deuxièmement, la procédure médicale nommée Coagula a été entamée malgré l'opposition de Chris ; Missy s'est d'abord insérée de force dans l'esprit du jeune homme grâce à l'hypnose, puis des instruments chirurgicaux ont été préparés afin de pénétrer dans le corps de Chris avant que Jim Hudson, le marchand d'art aveugle, s'y insère lui-même. Finalement, Wynter note la propension du Dernier frère à ignorer son intuition. Alors que Rod le met en garde contre la possibilité d'un trafic sexuel lors d'une conversation téléphonique, Chris choisit de prendre les paroles de son ami à la légère et d'ignorer le danger. Wynter argue que ce n'est pas que Chris ne perçoit pas lui-même la menace, mais plutôt qu'il choisit de l'ignorer afin de maintenir l'apparence de son appartenance au monde de Rose (2022, 131).

La représentation du personnage survivant apportée par *Get Out* a amené une réévaluation de l'archétype de Clover qui reste encore irrésolue. Alors que Pinedo et Wynter analysent tous deux la « place engloutie » comme une représentation de la mort sociale de Chris, les deux auteurs se contredisent toutefois dans leur interprétation de ces faits. De son côté, Pinedo voit dans la mort sociale une mise en scène de la terreur qui permet d'aligner la subjectivité spectatorielle avec le Dernier sujet. Quant à Wynter, il perçoit la mort sociale comme la cause d'une impossibilité de l'identification du spectateur blanc avec le Dernier frère. Ils s'entendent ensuite pour dire que le retour à la « normale » est impossible pour Chris, qui est abusé par les regards colonisateurs et les actes d'appropriation de son corps Noir. Les auteurs s'opposent de nouveau dans leur interprétation de la réactivité de Chris en regard de la menace. Là où Pinedo perçoit le Dernier sujet comme un être observateur parvenant à détecter la menace à temps pour survivre, Wynter voit le Dernier frère comme un homme refusant de voir le danger avant qu'il ne soit imminent. Le concept de la Dernière survivante de Clover a ainsi été réemployé et démultiplié afin de servir à l'analyse de modèles contemporains de personnages survivants. Dans *Men, Women and Chain Saws*, Clover aborde un second sous-genre de l'horreur dont les enjeux de viol, de survie et de vengeance rappellent ceux évoqués par Wynter pour *Get Out*. Il convient de l'étudier à son tour pour voir sa progression et ouvrir quelques pistes d'analyse sur lesquelles nous reviendrons dans le chapitre suivant.

## Les films de viol-revanche

Le cinéma de « viol-revanche » (*rape-revenge*) ou « viol-et-revanche » (*rape and revenge*) met en scène un viol, une reconstruction et une revanche selon une structure en trois actes que nous voyons évoquée à même le nom du sous-genre<sup>32</sup>. Les termes « viol » et « revanche » font évidemment référence aux actes premier et troisième ; comme leur nom l'indique, c'est au cours de ceux-ci que la protagoniste est violée et qu'elle se venge. Quant au second acte, nous le percevons dans le trait d'union ou dans le « et », selon la désignation retenue. Alors que nous interprétons le trait d'union comme la simple transition entre deux mots reliés — ou le passage direct du récit depuis le viol vers la revanche, effaçant au passage l'acte de la reconstruction —, nous comprenons le « et » comme un « et ? » interrogatif mettant l'accent sur la période d'entre-deux après l'agression et avant la violence de la protagoniste. Nous reviendrons sur les implications de la dualité présence-absence du deuxième acte dans notre analyse des manifestations filmiques contemporaines, notamment en regard de *Revenge* (2017). Carol J. Clover identifie le récit de viol-revanche classique comme centré autour de deux axes, soient la revanche de la victime-survivante sur son violeur et la revanche de l'urbanité sur la ruralité (Clover 1992, 115). C'est plutôt le premier axe qui nous intéresse en raison de ses implications en matière de dynamiques identitaires et judiciaires. Les origines du sous-genre sont difficilement retraçables : « Because of the appearance of rape and revenge individually from the earliest days of Hollywood cinema, it is perhaps futile to attempt to locate the precise moment when it intersected and turned into “rape-revenge” (Heller-Nicholas 2021, 19). Souvent glorifié comme étant le précurseur de certaines formes stylistiques et narratives institutionnalisées, la controversée épopée raciste *The Birth of a Nation* (D.W. Griffith, 1915) comporte deux scènes jugées par Heller-Nicholas comme des tentatives de viol sur des femmes menées par des hommes Noirs (interprétés par des hommes blancs revêtant un visage peint en noir) :

---

<sup>32</sup> Le statut de sous-genre est donné par Carol J. Clover dans son analyse du cinéma d'horreur au sein de l'ouvrage *Men, Women and Chain Saws*. Cependant, cette classification n'est pas unanime : « [...] rape-revenge is best understood not as a genre, but as a narrative structure, which has been mapped on to and across not only a whole range of genres, but a whole range of historical and discursive contexts » (Read 2000, 25). Comme nous nous intéressons spécifiquement au genre de l'horreur, le débat théorique entre le sous-genre et la structure narrative n'affecte pas notre corpus et nous choisirons donc la notion de sous-genre afin de placer le cinéma de viol-revanche aux côtés du cinéma d'entailles au sein de la grande famille que constitue le cinéma d'horreur.



Possibly by accident, possibly as a suicide, the young, white Flora Cameron (Mae Marsh) flings herself off a cliff when threatened by the advances of the Black soldier Gus (Walter Long). This, combined with the attempted rape of Flora's sister Elsie (Lillian Gish) by the mulatto leader Silas Lynch (George Seigmann), reveals white fears of miscegenation and equates interracial sexual activity with sexual violence. (2021, 19)

Certains auteurs se sont risqués à retrouver quelques-unes des plus anciennes itérations narratives du croisement entre viol et revanche : l'auteur James R. Alexander mentionne *The Virgin Spring* réalisé par Ingmar Bergman en 1960 alors que Jacinda Read élit *Johnny Belinda* réalisé par Jean Negulesco en 1948 comme point de départ pour l'analyse du récit de viol-revanche moderne (Heller-Nicholas 2021, 19-20).

Pour Alexandra Heller-Nicholas, le film *Safe in Hell* réalisé par William A. Wellman en 1931 est un exemple notable de l'existence du récit de viol-revanche avant l'avènement du Code de production hollywoodien. Il raconte l'histoire de Gilda, une jeune travailleuse de survivance employée dans l'industrie du sexe (*survival sex worker*), qui se rend chez un client à la demande de sa matrone. Elle y rencontre son ex-employeur Piet qui l'avait « séduite » (le sous-entendu est celui d'une agression sexuelle) alors qu'elle était sa secrétaire. La femme de Piet ayant appris l'affaire, elle s'est efforcée de rendre toute situation d'emploi licite impossible pour Gilda. Lorsqu'elle se retrouve dans la chambre de Piet, ce dernier tente d'êtreindre Gilda, mais elle se défend et l'assomme alors qu'un incendie éclate dans l'appartement. Croyant l'avoir tué, Gilda se sauve sur une île (possiblement Haïti) grâce à l'aide de son amant matelot Carl. Là-bas, elle sera en sûreté même en enfer. Elle passe plusieurs jours, voire plusieurs semaines, sur l'île dans un hôtel où elle est entourée de criminels qui la convoitent. Lorsque Piet se présente bien vivant à l'hôtel, elle comprend qu'elle n'a plus à fuir la justice et écrit à Carl pour qu'il revienne la chercher. Entre-temps, Piet se fraye un chemin jusqu'à sa chambre et tente encore une fois de l'agresser. Toutefois, Bruno, le geôlier de l'île et une nouvelle connaissance de Gilda, avait prévu le coup et il lui avait fourni un pistolet pour qu'elle se défende en cas de besoin. Piet est ainsi tué d'une balle lors de l'agression et Gilda est poursuivie au criminel. Elle est sur le point d'être déclarée innocente du meurtre sous cause de légitime défense lorsque Gilda comprend que Bruno lui a passé une arme à feu non enregistrée dans le but de la faire arrêter et de la garder captive dans sa prison. Elle choisit donc de plaider coupable du meurtre de Piet, préférant la pendaison à une

vie de soumission. Cette représentation de viol et de revanche est complexe et annonce les grandes lignes du genre qui deviendra populaire plusieurs décennies plus tard : « While not quite a prototype of the rape-revenge films that became common in the 1970s, *Safe in Hell* complexifies the relationship between rape and revenge much more than more famous—and much later—rape films that feature elements of revenge [...] » (2021, 20). Comme l’auteurice le fait remarquer, le sous-genre s’est popularisé dans les années 1970, en même temps que les films d’entailles. Le croisement n’est pas fortuit ; les deux sous-genres ont été propulsés par un assouplissement de la censure, dont l’abolition du Code de production Hays et une remise en question des politiques sexuelles apportée par la deuxième vague féministe sont la cause :

The rape-revenge film is popularly attributed to North American horror and exploitation cinema during the 1970s, where they flourished. This was partially due to an easing of censorship restrictions and a “mainstreaming” of public discussion about sexual politics that resulted from the high visibility of the anti-rape movement that formed a part of second-wave feminism’s sweeping influence from the late 1960s. (2021, 15)

Comme les films d’entailles, ceux de viol-revanche ont ainsi surtout profité de l’opportunité d’exploiter des récits licencieux — d’où est tiré le terme « cinéma d’exploitation<sup>33</sup> » — à la suite de l’abolition du Code Hays (2021, 35). Le terme « sexploitation » en est venu à désigner l’exploitation de la sexualité par les récits cinématographiques. Dans son livre *I Spit on Your Grave* traitant du film éponyme, David Maguire abonde dans le sens d’Heller-Nicholas en affirmant qu’il existe un lien entre l’avènement du féminisme dans les années 1960 et la naissance d’une certaine tendance du cinéma à repousser les frontières et les tabous dans les années 1970 :

[...] with American masculinity already threatened by the emergence of strong, independent, sexually assertive women, 1970s exploitation offered an outlet to punish such figures [...] Condemned by many as encouraging misogynistic violence towards women, it is perhaps no coincidence that the popularity of ‘slash and gash’ movies coincided with the growth of second-wave feminism in America. (Maguire 2018, 12)

---

<sup>33</sup> Le terme « exploitation » a d’abord été rattaché à ces films afin de désigner l’importance de l’aspect commercial et publicitaire de ce cinéma avant d’en venir à désigner l’exploitation des sujets eux-mêmes : « The term exploitation film is derived from the practice of exploitation, advertising or promotional techniques that went over and above typical posters, trailers, and newspaper ads [...] During the 1960s and 1970s, the term was modified to indicate the subject that was being exploited, such as for “sexploitation” and “blaxploitation” movies » (Schaefer 2001, 4).

Ce cinéma serait ainsi issu d'une forme de contrecoup (*backlash*) de la part de la droite politique envers les féministes ayant obtenu de nouveaux droits. Toutefois, la justification trouvée dans une volonté de punition ne semble pas satisfaisante pour justifier la portion « revanche » du récit qui occupe une durée égale à celle du premier acte : « [...] a [rape-revenge film] is literally predicated on the assumption that *all* viewers, male and female alike, will take [the victim's] part, and via whatever set of psychosexual translations, "feel" her violation. Without that identification, the revenge phase of the drama can make no sense » (Clover 1992, 159). Les premiers films reconnus comme des récits de viol-revanche à part entière mettent le plus souvent en scène des viols de femmes ensuite vengés par autrui, que ce soit un père, un frère, un mari, une mère, une sœur ou une grand-mère (Heller-Nicholas 2021, 9) : « [...] male-centered rape-revenge traditions where men act as agents of vengeance for violence committed against female loved ones [...] places the ethical logic of the [films] within the traditions regarding rape as a property crime between men rather than acknowledging the subjective trauma of the female experience of sexual violence » (2021, 62). C'est le cas dans *The Last House on the Left* de Wes Craven, réalisé en 1972 alors que ce sont les parents de la victime séquestrée, violée et tuée qui cherchent la vengeance envers le groupe de criminels responsables. Cependant, les figures de la survivante et de la vengeresse se sont retrouvées fusionnées au sein d'un même personnage à partir de la seconde moitié de la décennie : « [...] in the spate of rape-revenge films that follow in the late seventies and eighties, rape becomes a problem for women themselves to solve » (Clover 1992, 138). C'est lorsque les victimes prennent la justice entre leurs mains qu'une nouvelle époque du cinéma de viol-revanche apparaît.

### **De la victime à la survivante**

La terminologie utilisée en matière d'agression sexuelle est contentieuse et mérite de s'y attarder plus en détail. Alors que les noms « victime » et « survivante » ont jusqu'ici été utilisés de manière interchangeable afin de désigner les protagonistes de divers films de viol-revanche abordés au sein de la présente étude, ces termes comportent une connotation respective bien distincte. L'autrice Tami Spry note d'une part la référence implicite à la passivité de la personne victimisée et d'autre part le phallocentrisme inhérent qui caractérise l'utilisation de ces termes :

I don't much like the term « victim » either. I could use the term “survivor” in referring to the subject position in my own assault. Though surely this binary of victim and survivor mainly serves a phallogocentric language system that distinguishes my body as passive in relation to the attacker, an absence of agency that I have never been comfortable with. (2011, 410)

De son côté, Projansky élit d'évacuer les deux désignations qu'elle juge imparfaites en regard de leur référence à la passivité de la victime et au traumatisme vécu par la survivante : « In order to avoid the passivity of “victim” and the implicit reference to trauma in the term “survivor,” throughout this book I have chosen to use the admittedly more unwieldy phrase “women who have been raped” » (2001, 248). Les deux autrices formulent ainsi une critique à propos du manque de nuance au sein des discours sur le viol, ce que nous avons parfois tenté de rétablir grâce à l'usage du terme « victime-survivante », qui englobe différentes positions, et ailleurs par l'entremise de l'expression « personne victimisée », qui déplace la charge de l'acte du côté de l'agresseur. Toutefois, il devient apparent que le récit de viol-revanche classique privilégie la position de victime en effaçant rapidement la personne violée au profit de l'Autre menant ensuite la vengeance.

Avec le passage de la production classique du sous-genre vers une approche qualifiée de « centrée sur la protagoniste » (*woman-centered*), où la vengeance est prise en main par la personne ayant vécu l'agression elle-même, la représentation cinématographique de la protagoniste bascule conséquemment depuis la représentation de la victime vers une esthétique de la survivante :

Whereas “victim” is perceived as indicating a passiveness that implies that the person is less of a person (that is, “just a victim”), the idea of the “survivor” gestures towards a more active, agential, role played by the person to whom violence has been done, constructing from that sense of agency a kind of selfhood that is seen as more healthy, and less pejorative. (Chandra et Erlingsdóttir 2020, 104)

En raison de l'agentivité acquise par les protagonistes osant prendre la justice entre leurs mains, il serait plus approprié de parler de survivantes que de victimes dans le cas de cette deuxième approche.

## Les films de viol-revanche centrés sur la protagoniste

Comme nous l'avons mentionné, il existe deux grandes catégories de récits de viol-revanche : d'une part, la vengeance portée par autrui et, d'autre part, la vengeance portée par la protagoniste elle-même. Le choix narratif entre les deux options engendre un enjeu spécifique au sein de la représentation du personnage victimisé ; soit il sert de simple moteur narratif dans l'avancement de la quête des autres personnages, soit il devient le vecteur du récit en soi, depuis les malheurs et les déboires jusque dans la catharsis :

In [1970s rape-revenge] films, sometimes the revenge is taken by a man who loses his wife or daughter to a rape/murder, and sometimes the revenge is taken by women who have faced rape themselves. The films in the first category depend on rape to motivate and justify a particularly violent version of masculinity, relegating women to minor "props" in the narrative. The films in the second category, however, can be understood as feminist narratives in which women face rape, recognize that the law will neither protect nor avenge them, and then take the law into their own hands. (Projansky 2001, 60)

Pour Clover comme pour Projansky, la conjonction des deux archétypes mène à une représentation féministe par le recours à des personnages féminins autonomes : « [...] female self-sufficiency, both physical and mental, is the hallmark of the rape-revenge genre » (Clover 1992, 143). L'autosuffisance de la protagoniste devient même thérapeutique pour des spectatrices survivantes par le biais de l'identification leur permettant de vivre la satisfaction de la vengeance par procuration, dans le contexte sécuritaire de la fiction cinématographique :

A lot of the women I know (myself included) who find comfort in rape-revenge films have been victims of rape and view the revenge formula as therapeutic and dare I say it, comforting [...] Rape-revenge films are about the degradation of rape and the empowering moments when a woman takes her healing into her hands in a way that only can be done legally on screen. (Hannah D. Forman citée dans Oler 2009, 31)

En ce sens, le personnage victimisé se caractérise par sa ruse et sa débrouillardise, ce qui n'est pas sans rappeler les caractéristiques de la Dernière survivante. Tout comme cette dernière, la survivante du film de viol-revanche acquiert sa combativité par nécessité en regard des agressions subies et de la menace constamment réactualisée.

D'abord intitulé *Day of the Woman, I Spit on Your Grave* réalisé par Meir Zarchi en 1978 est l'instigateur des films de viol-revanche centrés sur la protagoniste, soit les films où les deux archétypes — celui de la victime et celui du vengeur — sont incarnés au sein du même personnage (Heller-Nicholas 2021, 9). Jennifer Hills est une écrivaine new-yorkaise venue s'installer dans un chalet en bordure de lac au sein d'une petite ville des États-Unis le temps d'une retraite d'écriture pour son premier roman. Elle fait rapidement la rencontre d'un groupe d'hommes flâneurs lorsqu'elle s'arrête pour faire le plein. Le pompiste prénommé Johnny ainsi que ses deux amis chômeurs, Stanley et Andy, accompagnés de Matthew, le coursier du marché atteint d'une déficience intellectuelle, échafaudent un plan : ils veulent enlever Jennifer dans le but d'offrir à Matthew ses premiers rapports sexuels. Jennifer est pourchassée à travers les bois et violée à plusieurs reprises par chacun des membres du groupe avant d'être laissée pour morte dans le salon de son appartement. Après s'être remise de ses blessures physiques, elle jure de se venger. Elle se sert de son charme pour piéger Matthew, puis Johnny. Stanley et Andy sont ensuite massacrés lorsqu'ils viennent la confronter près de son chalet, devant la cause de la disparition récente de leurs deux complices.

Au même titre que la structure globale du film de Zarchi peut être décomposée en actes, le premier de ces actes se sépare lui-même en deux parties : la mise en place et le viol. La première partie englobe le départ de Jennifer depuis New York jusqu'à son installation dans le chalet qui s'étend dans l'histoire sur une période de plus de trois jours alors que la deuxième se concentre sur les quelques heures que semble durer l'agression elle-même. Malgré le grand écart de temps qui distingue l'histoire de la mise en place de celle du viol — trois jours contre quelques heures —, le récit cinématographique les place presque sur un pied d'égalité, allant même jusqu'à renverser leur importance. En effet, la mise en place occupe environ vingt minutes de temps d'écran alors que le viol dure un peu plus de trente minutes. Cet acharnement à la représentation du viol a subséquemment été critiqué : « The rapes of *I Spit on Your Grave* are [...] problematic, focusing as they do at length on Jennifer's tortured body [...] » (Clover 2015, 139) et « If the film is indeed "a severe indictment of rape and the objectification of women [then] what is the point of spending so much time lingering on the graphic details of the assault?" » (Andrew Rockoff cité dans Maguire 2018, 38). Cette forme d'hypervisualisation des événements du viol fait pencher la

représentation de l'acte du côté du regard masculinisé, à l'instar des conclusions précédentes sur le cinéma d'entailles. En revanche, Clover argue que le traitement du viol effectué par Zarchi sert plutôt à montrer l'extrême violence perpétrée par les agresseurs et à positionner le public du côté d'une identification avec la victime-survivante ; selon l'autrice de *Men, Women and Chain Saws*, l'utilisation de gros plans sur les visages des violeurs fait office de plan subjectif et invite conséquemment à associer la position spectatorielle à celle de Jennifer (1992, 139). Le manque de compréhension dont les réalisateurs ont fait preuve dans la mise en scène de la revanche au sein de différents récits de viol-revanche classiques a lui aussi été largement dénoncé :

Dans [*The Last House on the Left*, *Ms .45* et *I Spit on Your Grave*], on voit donc comment les hommes réagiraient, à la place des femmes, face au viol. Bain de sang, d'une impitoyable violence. Le message qu'ils nous font passer est clair : comment ça se fait que vous ne vous défendez pas plus brutalement ? (Despentes 2006, 45-46)<sup>34</sup>

Ainsi, Virginie Despentes voit dans les films comme *I Spit on Your Grave* à la fois une forme de blâme de la victime déguisé sous les traits d'une volonté de justice fictionnelle et la preuve d'une incompréhension du statut de la victime-survivante par les réalisateurs de ces films, en majorité des hommes que Despentes soupçonne de ne pas avoir été victimes ou survivants d'agressions sexuelles eux-mêmes. C'est ainsi l'insensibilité profonde de certains réalisateurs en regard de la représentation du viol qui a permis aux films de viol-revanche d'être relégués au rang de cinéma d'exploitation. Ce manque de considération pour la mise en image d'enjeux propres à autrui a également poussé la production d'un certain cinéma vers l'exploitation raciale.

## L'horreur Noire

Tout comme la mise en scène d'enjeux genrés féminins a longtemps été la propriété exclusive d'hommes au sein de l'industrie cinématographique, la représentation des personnes Noires a elle aussi dû se plier aux volontés des personnes à l'extérieure de cette catégorisation sociale :

---

<sup>34</sup> Dans le même ordre d'idée, une autre survivante témoigne du décalage entre la réaction de son mari et sa propre réaction en regard de son agression : « Although I didn't blame myself for the attack, neither could I blame my attacker. Tom [my husband] wanted to kill him, but I, like other rape victims I came to know, found it almost impossible to get angry with my assailant. [...] It may be that experiencing anger toward an attacker requires imagining oneself in proximity to him, a prospect too frightening for a victim in the early stages of recovery to conjure up » (Brison 2002, 13).

« For more than a century, Black folks have had as little control over their portrayals in horror movies as they've had in ANY movies. Or books. Or advertisements. Or pancake mix boxes. Or any aspects of life » (Means Coleman et Harris 2023, 44). Le monopole blanc sur l'industrie cinématographique a donné lieu à des représentations aussi diverses que celles de serveurs zombifiés dans *White Zombie* de Victor Halperin en 1932, du héros qu'est Ben dans *Night of the Living Dead* de George A. Romero en 1968 et du monstrueux Daniel Robitaille dans *Candyman* de Bernard Rose en 1992. Nous reviendrons sur quelques-unes de ces manifestations plus en détail. Comme le montrent ces exemples, il était rare de retrouver des personnages Noirs individualisés, voire spécifiquement nommés au générique, avant la fin des années 1960 :

Before that landmark year [1968], Black representation in horror was lacking [...] The roles that did exist were typically bit parts like "Nameless African Tribesman Who Menaces the White Hero and/or Gets Eaten by a Giant Mutant Cricket"<sup>35</sup> or "Barely Named Domestic Who Hovers Politely on the Periphery like a Coatrack." (Means Coleman et Harris 2023, 3)

L'autrice et l'auteur de l'ouvrage *The Black Guy Dies First*, Robin R. Means Coleman et Mark H. Harris, font toutefois mention de quelques œuvres réalisées en marge des grands studios hollywoodiens mettant en scène des personnes Noires et destinées à la population africaine-américaine que l'on qualifie de « films de "race" » et des rôles secondaires tenus dans des comédies d'horreur par des acteurs récurrents dans les années 1930 et 1940 (2023, 18-19). L'expression « horreur Noire » (*Horror Noire*) donnant le titre au livre de Robin R. Means Coleman est née d'une volonté de nommer le corpus de films mettant en scène des personnages Noirs tout en conservant une forme d'ambiguïté ; selon l'autrice, le terme « Noir » peut référer à ce qui est sombre, tout comme il peut servir à évoquer le manichéisme présent dans les films noirs, ou encore, il peut décrire la « race » des personnages concernés par l'étude (2011, 2). Cependant, l'horreur Noire est devenue le synonyme du cinéma « par et pour nous » (« *fubu* » ou « *for us, by us* ») (2011, 116). Le terme délaisse ainsi une partie de son pouvoir définitionnel alors qu'il englobait initialement deux catégories distinctes : celle des films mettant en scène des

---

<sup>35</sup> L'archétype interprété par certains figurants Noirs jouant des « hommes et femmes de la tribu » est nommé « Ooga Booga » par Means Coleman et Harris (2023, 48).



personnages Noirs au sein de l'horreur (*Blacks in horror*) et celle des films d'horreur Noire (*Black Horror*) (Means Coleman 2023, 6).

### **Les personnages Noirs au sein de l'horreur**

La catégorie de films mettant en scène des personnages Noirs au sein de l'horreur pourrait aussi être qualifiée de « personnages Noirs dans les films blancs » (*Blacks in white films*) (Means Coleman 2023, 64) puisqu'elle regroupe les manifestations cinématographiques destinées à la consommation de masse typiquement réalisées par des cinéastes non Noirs<sup>36</sup>, mettant en scène des personnages Noirs et faisant parfois référence à l'identité Noire (*Blackness*) sans que le film soit spécifiquement orienté autour de ce sujet (2023, 7). Conséquemment, les films de personnages Noirs au sein de l'horreur ont eu la fâcheuse tendance à présenter leurs personnages Noirs de manière anecdotique et stéréotypée. Par exemple, dans les films comme *King of the Zombies* réalisé en 1941 par Jean Yarbrough, on retrouve le rôle d'un serviteur Noir effrayé par les entités semblant hanter la maison. Interprété par Mantan Moreland, le personnage se distingue par l'usage du comique corporel puisque l'expression de la frayeur sur le visage de l'acteur est exagérée. Cet archétype péjorativement nommé « the "Spook" stereotype, [for lack of a better term] » (Means Coleman et Harris 2023, 3) ayant marqué le cinéma d'horreur des années 1930 et 1940 se base vraisemblablement sur les croyances racistes selon lesquelles la population Noire est considérablement plus superstitieuse que la population blanche, et aussi beaucoup plus enfantine (2023, 46-47) ; elles permettent ainsi de faire valoir la rationalité et le calme des personnages blancs en périphérie (Means Coleman 2011, 85).

Ce type de représentation découle des « spectacles de ménestrels » (*minstrel shows*), soit des représentations de chant, de danse, de musique et de comédies initialement effectuées par des personnes blanches se peignant le visage de manière caricaturale afin de ridiculiser l'apparence des personnes Noires. Les ménestrels revêtant un visage « peint en noir » (*blackface*) adoptaient également des traits de caractère exagérés, postulant l'infériorité de la population Noire : « [the] deathly afraid "coons" [were] absurd, anti-Blackness comic figures marked by their intellectual

---

<sup>36</sup> On peut ici remplacer le terme « non Noir » par le terme beaucoup plus spécifique « blanc » afin de mieux représenter l'industrie cinématographique : « [...] as of 2019, 91% of studio heads, 93% of senior executives, and 86% of unit heads were White » (Hollywood Diversity Report cité dans Means Coleman et Harris 2023, 44).

deficits, malapropism laden speech, and antics signaling cultural inferiority, such as chasing and stealing chickens, greedily eating watermelon, fighting, and bugging their eyes with fear » (Means Coleman 2023, 79). Après plusieurs années à faire pression auprès des studios hollywoodiens pour que cesse la perpétuation de tels stéréotypes, la NAACP obtient gain de cause : la représentation des personnages de ménestrels à l'écran diminue dans les années 1950 et 1960 (Means Coleman et Harris 2023, 46; Means Coleman 2023, 114). Les alternatives pour les acteurs Noirs sont toutefois devenues presque inexistantes durant les deux décennies suivantes. Cependant, des films comme *Creature from the Black Lagoon* réalisé par Jack Arnold en 1954 mettent en scène des monstres arborant des traits curieusement similaires à ceux des personnages bannis par la NAACP :

The Gill Man is King Kong, Gus from *The Birth of a Nation*, and Sleep 'n' Eat's characterizations rolled into one impossible body. Bodily, the monster resembles a racist caricature—its lips are exaggerated, with the lower lip hanging low, and its skin is dark. It is seemingly feeble-minded. Its movements are shambling except for a swift, adept move it displays when stealing away the white woman. (Means Coleman 2023, 117)

Afin d'éviter de représenter les enjeux contemporains de la lutte des droits civiques aux États-Unis et de passer sous silence les horreurs réelles infligées aux personnes Noires et le lynchage dont cette population est victime, les cinéastes se replient vers des sujets directement tirés des années 1930 comme la jungle, le vaudou et les zombies (Means Coleman 2023, 119).

Deux films qui informeront les représentations des personnes Noires dans l'horreur des cinquante prochaines années sont produits en 1968 : *Spider Baby, or the Maddest Story Ever Told* de Jack Hill et *Night of the Living Dead* de George A. Romero. Le visage familier de Mantan Moreland se trouve en ouverture du récit de *Spider Baby* alors qu'il reprend l'archétype de l'« angoissé » (*Spook*) l'ayant rendu célèbre dans les années 1940 en jouant un postier effrayé par la maison des Merrye. Le ressort comique incarné par Moreland était habituellement invulnérable aux assauts de la fiction d'horreur. Coup de théâtre, Moreland devient la première victime du Spider Baby, soit la plus jeune fille de la famille Merrye se prenant pour une araignée meurtrière. Le film peut ainsi être perçu comme l'instigateur des concepts d'horreur moderne du « personnage Noir jetable », existant seulement pour mourir, et du « personnage Noir qui meurt en premier » (*Black*

*Guy Dies First*) (Means Coleman et Harris 2023, 19-20). De son côté, le personnage de Ben incarné par Duane Jones est le seul survivant de son groupe après une nuit lors de laquelle les morts se sont relevés pour tuer les vivants. Lorsqu'un peloton d'hommes blancs accompagnés de chiens et de fusils vient à la rescousse des survivants, Ben est lynché au même titre que les zombies. *Night of the Living Dead* a révolutionné le sous-genre en refusant l'association entre ces morts-vivants et les zombies issus des croyances haïtiennes :

Unlike many horror films—particularly ones involving zombies—before and since, *Night of the Living Dead* did not implicate Blackness in the evil that is happening. These zombies are not Black and do not emerge from predominately Black places such as Africa, the Caribbean, or some Louisiana bayou; nor do they rise as a result of some Black Voodoo ritual. Rather, *Night* used the 1950s film habit of placing the blame on (presumably) white scientists and alien invasion. (Means Coleman 2023, 142)

Alors que le rôle de Ben n'avait pas été spécifiquement écrit pour un acteur Noir, Romero a choisi Duane Jones sans égard pour sa « race » afin d'incarner un protagoniste intrinsèquement pluridimensionnel : « He's a commanding presence – intelligent, resourceful, and brave – and yet doesn't fall prey to "respectability politics" (again, because he's not written as Black) by acting as a bland, one-dimensionally perfect "credit to his race" » (Means Coleman et Harris 2023, 22). Malgré le vent de fraîcheur amené par Romero dans les représentations de personnages Noirs au sein de l'horreur, il n'en reste pas moins que le destin prévu par ces personnages est plutôt pessimiste :

[...] the significance of [Ben's] race for the horror genre was that while he wasn't the B.G.D.F [Black Guy Dies First], the Black Guy Dies Last was still dead, and just as Moreland's demeaning roles threatened to define the image of Blacks, the doomed nature of both Ben and the nameless messenger threatened to define the fate of Black roles in horror for generations to come. (2023, 24)

Les décennies verront les anciens archétypes — notamment ceux attachés au vaudou et à l'« angoissé » — remaniés et réactualisés tout en faisant usage des deux nouveaux popularisés en 1968 par le personnage de Moreland.

Les années 1980 ont été marquées par une absence quasi totale de représentation Noire dans les films d'entailles plutôt centrés sur la banlieue blanche et destinés à un public blanc (2023, 199). Lors des rares apparitions de personnages Noirs, le rôle est souvent celui d'un adjuvant dévoué,

allant jusqu'à mourir pour sauver un personnage blanc : « In the films of the 1980s, Black characters were pressed to enter into support relationships with their white peers and to display a value system of loyalty and trust that was generally unilateral » (2023, 206). Les personnages Noirs jouant ces rôles ont ainsi été surnommés des « personnes Noires sacrificielles » (*Sacrificial Black persons*<sup>37</sup>). Un des exemples les plus connus de cet archétype est le personnage de Dick Hallorann interprété par Scatman Crothers dans le film *The Shining* réalisé par Stanley Kubrick en 1980. Hallorann, le chef cuisinier de l'hôtel Overlook en vacances pour la saison morte, a une vision d'horreur depuis le confort de son appartement lorsque Jack Torrance, le gardien chargé de maintenir l'hôtel durant l'hiver, bascule dans un délire homicide et menace la sécurité de sa famille. Hallorann se présente ainsi à l'hôtel pour tenter de sauver le garçon et sa mère pour y mourir aux mains de Torrance quelques instants seulement après son arrivée. *Shining* offre ainsi une représentation de la personne Noire sacrificielle en plus de celle d'un autre archétype, la « personne Noire magique » (*Magical Black person*), qui est le legs du « wild and primitive African medicine man or the frenzied Voodoo priestess » (2023, 208). Ces deux archétypes incarnés par Hallorann ne sont que quelques-unes des multiples formes qu'ont prises les réactualisations des stéréotypes racistes mis en scène depuis les spectacles de ménestrels et le cinéma des premiers temps dont Means Coleman et Harris dressent la liste<sup>38</sup>.

Les années 1990 ont vu une réapparition des personnages Noirs avec un retour à l'urbanité : « One unifying theme of the 1990s was that the urban, specifically the Black inner city, was deadly real estate » (2023, 236). C'est ainsi que des films comme le *Candyman* de Bernard Rose (1992) se sont localisés en plein cœur de la ville, témoignant des anxiétés en regard des « gang violence, social decay, and a most violent Black monster » (2023, 260). Malgré l'emploi de stéréotypes racistes, les films de personnages Noirs au sein de l'horreur soulèvent un discours sur l'identité

---

<sup>37</sup> Le nom couramment donné à cet archétype par les théoriciennes et théoriciens de l'horreur Noire comporte le mot commençant par la lettre « n ». Le mot en « n » possède une forte connotation raciste et possède un passé colonial violent. Il est officiellement désavoué par le NAACP depuis 2014 (voir National Association for the Advancement of Colored People 2014). Pour ces raisons et en regard de notre propre privilège blanc, nous refusons l'usage de ce terme que nous remplaçons ici par « personne Noire » et « *Black person* ».

<sup>38</sup> On retrouve ainsi l'angoissé, le « Ooga Booga » et le « sorcier-guérisseur » (*Witch Doctor*) repris directement des années 1930 et 1940 auxquels on ajoute la personne Noire magique, la personne Noire sacrificielle, le « Gangsta », la séductrice, la figure d'autorité, la voix de la raison, l'acolyte, le rappeur, et l'individu Noir (*Black Guy*) (voir Means Coleman et Harris 2023).

Noire et sur ce qui est mis en scène comme monstrueux dans le cinéma d'horreur, le plus souvent une personne racisée perçue comme l'Autre (Means Coleman 2011, 6). Le cinéma d'horreur Noire permet quant à lui de faire passer la représentation de « l'Autre à travers les yeux de l'autre » (Means Coleman et Harris 2023, 44) vers une représentation « par et pour ».

### **Les films d'horreur Noire**

Bien que la grande majorité de la production cinématographique se soit faite sous le contrôle d'auteurs, de réalisateurs et de producteurs blancs pour la satisfaction d'un public blanc, certains cinéastes Noirs ont réussi à se faire une place dans l'industrie. Les œuvres « par et pour » d'horreur Noire initialement produites étaient typiquement des « films de "race" » qui possédaient « [...] an added narrative focus that calls attention to racial identity, in this case, Blackness—Black culture, history, ideologies, experiences, politics, language, humor, esthetics, style, music, and the like » et pour lesquels « [...] its iconography, themes, expressions, tones, allusions, and stories emerge out of Blackness, not as an object but as a subject » (Means Coleman 2023, 8). Reconnu comme le premier cinéaste Noir ayant réalisé un long-métrage aux États-Unis, Oscar Micheaux s'est lancé dès les années 1920 dans la production de « films de "race" » abordant des thèmes horribles, dont *A Son of Satan* en 1924 et *The Devil's Disciple* en 1925 (2023, 34). Il a été suivi de près par l'acteur et cinéaste Spencer Williams : « [...] the 1940s was Williams' decade. He directed 12 films, all of them between 1941 and 1949. Notably, he wrote, produced (under his company Amegro), and directed *The Blood of Jesus*, a "Black horror" film, in 1941 » (2023, 89). Somme toute, la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle s'est montrée hostile en regard de l'horreur Noire alors que l'inquiétante catégorie du personnage Noir au sein de l'horreur prédomine sur l'autre jugée plus restaurative (2023, 39). Il faudra attendre les années 1970 pour voir un renversement de ce ratio dans la production cinématographique (2023, 154).

Comme il l'a fait pour les films de personnages Noirs au sein de l'horreur, *Night of the Living Dead* a permis la résurgence de représentations variées des personnes Noires et du cinéma d'horreur Noire : « In the 1970s, filmmakers took full advantage of the doors George Romero's brand of horror opened, as well as the disappearance of the Hays Code and the seemingly ever-in-flux, watered-down Motion Picture Association of America (MPAA) rating system » (2023, 158). Ainsi,

ce sont les mêmes circonstances ayant facilité la naissance du cinéma de viol-revanche qui ont permis la genèse d'une nouvelle forme d'exploitation, celle du cinéma « exploitation noir » (*Blaxploitation*) :

The economic conditions under which Black films were made gave rise to the moniker “Blaxploitation”—a portmanteau uniting the concepts of “Black” and “exploitation”—to define the decade’s Black films, horror and non-horror alike. Blaxploitation describes an era of Black film offerings that often drew their inspiration from Black Power ideologies while presenting themes of empowerment, self-sufficiency (though not always through legal means), and consciousness raising. (2023, 159)

Réalisé en 1972 par William Crain, *Blacula* est emblématique de ce nouveau genre d'œuvres alliant la remédiation d'un monstre d'horreur classique, Dracula, sous une nouvelle identité raciale et l'étude des enjeux de fierté et d'autonomisation de la population Noire (2023, 160). Comme son nom l'indique, le cinéma « exploitation noir » a eu tendance à exploiter la popularité de l'identité Noire (*Black trendiness*) pour un gain financier (2023, 159). La grande victime de ce sous-genre de l'horreur est la femme Noire dont l'image est exploitée pour sa sexualité : « [...] the films were notoriously exploitative of women, as a hallmark of Blaxploitation films was the subjection of (cisgender and gender non-conforming) women characters to misogynistic treatment, abuse, and rape » (2023, 160). Bien que l'on retrouve dans le cinéma « exploitation noir » des protagonistes féminines autonomes comme Sugar Hill, interprétée par Marki Bey dans le film éponyme réalisé en 1974 par Paul Maslansky, la représentation hypersexualisée qui les caractérise ne tombe pas bien loin de celle des « femmes vicieuses » (*wicked women*) que sont les « vamp, temptress, succubus, and Voodoo queen » (2023, 172) du cinéma d'horreur classique :

[...] Black women were often highly sexualized, with seduction and sexual obtainability serving as a principal part of their cache of armaments. Much like the white Final Girl, Black women stare down death; however, the threat is not some indestructible boogeyman; rather, often their battle is often more systemic with racism, community exploitation, and socio-political corruption as the enemy. [...] With no real way to dish out a final defeat against the evil—systems of inequality—that surrounds them, Black women in horror films become resilient “Enduring Women.” (Means Coleman 2023, 173)

À l'instar des différences entre le Dernier frère et la Dernière survivante, les deux archétypes s'éloignent également de la « Femme endurente » (*Enduring Woman*). Comme pour son homologue masculin défini par Wynter, la Femme endurente ne peut pas espérer un retour à la normale alors que la violence systémique et l'hégémonie blanche ne laissent pas de repos à ses ennemis jurés qui réclament le droit à l'égalité sociale.

## **Chapitre 3 – Des œuvres transformatrices et transcendantes : un tour d’horizon du cinéma d’horreur contemporain**

Comme nous avons pu le voir au fil des deux chapitres précédents, les questions de justice sociale qui ont émergé au cours des dix dernières années en regard de la violence physique et sexuelle affectant en majorité les femmes et les personnes racisées ont mené à la création de deux mouvements aux visées conjointes : Black Lives Matter et #MeToo. En tant qu’il est la manifestation de la société dans laquelle il se construit et qu’il influence subséquemment la culture dans laquelle il s’inscrit (Hall 1997, 3; Ethis 2018, 13), le contexte historico-social de chaque film doit être étudié en tout premier lieu afin de bien comprendre la portée sociale du cinéma et les liens qui le lie aux mouvements. En suivant cette logique, il est possible de tracer une ligne du temps allant de 2017 à 2022, soit de *Get Out* de Jordan Peele à *Master* de Mariama Diallo. C’est à travers celle-ci que nous explorerons quelques-uns des événements les plus marquants de la dernière décennie, voire de l’histoire des États-Unis dans son ensemble. L’étude du contexte d’émergence particulier à chacun des neuf films constituant un tour d’horizon du cinéma d’horreur contemporain permet de tracer les grandes lignes de l’histoire de la dernière décennie d’un point de vue cinématographique. Ce faisant, le présent chapitre souhaite consolider les liens entre les films et les mouvements présentés précédemment. Après avoir constaté le climat encadrant la production cinématographique ainsi que les théories entourant sa réception, il conviendra d’analyser chacun des neuf films de notre corpus. Puisque l’approche méthodologique privilégiée est celle de l’observation de plusieurs manifestations cinématographiques afin d’avoir un portrait global des liens formés entre le cinéma d’horreur et les mouvements sociaux qui lui sont contemporains, nous avons fait le choix d’effectuer des analyses et des interprétations générales des films qui seront parfois ponctuées par l’observation de séquences révélatrices d’une tendance plus large. Puisque l’aspect narratif prime dans le cinéma de fiction contemporain, nous nous intéresserons aussi largement à cet aspect des films. L’exploration systématique du corpus selon un ordre chronologique nous permettra de montrer comment les manifestations cinématographiques ayant émergé dans le sillage des mouvements



sociaux Black Lives Matter et #MeToo ont été informées par les politiques populaires afin de proposer des œuvres transformatrices et transcendantes en regard de certaines formules et représentations telles qu'elles émanent des films d'horreur classiques.

### ***Get Out* (Jordan Peele, 2017) : cours, lapin, cours**

Chris Washington — un jeune photographe Noir — est invité à rencontrer pour la première fois la famille blanche et bourgeoise de sa conjointe Rose Armitage lors d'un weekend à la maison familiale (figure 1).



Figure 1. – Chris (gauche) et Rose (droite) fraîchement arrivés à la maison des Armitage dans *Get Out* (Jordan Peele, 2017).

Les parents Dean et Missy — respectivement neurochirurgien et hypnothérapeute — se sont entourés d'un jardinier et d'une gouvernante — toutes les deux des personnes Noires — affichant des comportements étranges. La visite advient à la même date que la réception annuelle entre amis tenue chez les Armitage. Cette apparente coïncidence n'en est toutefois pas une ; Chris a été amadoué par Rose afin que son corps puisse servir d'hôte à l'esprit du plus offrant. La conscience de l'enchérisseur gagnant est ensuite implantée dans le corps de la victime par l'entremise d'une opération nommée Coagula. Le travail d'appropriation du corps s'entame lorsque Missy plonge Chris dans la « place engloutie » (*sunken place*), un endroit tout au fond de sa conscience, le rendant spectateur de son propre corps. Chris réussit à s'évader de la maison non sans peine, laissant plusieurs morts dans son sillage.

Sorti à peine un mois après l'inauguration de Donald Trump, le premier long-métrage de Jordan Peele a été réalisé au courant de l'année 2016, durant le deuxième mandat de Barack Obama à la présidence des États-Unis. L'Administration Obama a écrit une page d'histoire en faisant élire en 2008 (et réélire en 2012) la première personne Noire à la tête du pays. Toutefois, elle a aussi permis de perpétuer le mythe de l'« aveuglement en regard des couleurs » (*colorblindness*). Ce terme fait référence au daltonisme en ce sens qu'il décrit une approche qui tend à effacer les « couleurs » que symbolisent les races sociales. Ce faisant, les États-Unis ont fait naître le mythe d'une société post-raciste, c'est-à-dire une société dans laquelle la discrimination raciale n'existe plus. Dans son ouvrage *Critical Race Theory and Jordan Peele's Get Out*, l'auteur Kevin Wynter explique brièvement le rapport au racisme sous la 44<sup>e</sup> présidence : « Obama's rise seemed to officially, if not definitively, authorize white America's longstanding desire to turn a blind eye to its racist past [...] But long before Obama's political ascent the notion that race was no longer worth figuring into the calculus of social and political decision-making operated under the guise of colorblindness » (Wynter 2022, 46). De ce fait, le racisme systémique engendrant des inégalités sociales, de la violence et des discriminations de tout ordre est invisibilisé sous le couvert d'une méritocratie illusoire : « [...] by negating your color, I negate you and in place of you install a racially neutral object of my own invention » (2022, 47). Selon ce précepte, l'insuccès des personnes Noires dans la société états-unienne ne serait pas dû à une « frontière de couleur » (*color line*<sup>39</sup>), mais bien au manque de mérite personnel et à l'échec découlant des propres actes de la population racisée (Wynter 2022, 46; Brown 2003, 6-7). Cette manière de penser conserve l'intégrité des institutions de pouvoir et sert à détourner l'attention populaire du racisme

---

<sup>39</sup> Le concept est adapté de W.E.B. Du Bois qui l'utilisait originellement afin de nommer la ligne de ségrégation délimitant des espaces physiques : « In terms of living together it is possible in almost every Southern community to draw a color line on the map which separates the homes of the whites from those of the blacks » (Du Bois 2014, 308). Comme c'est le cas pour Wynter, la théorie a ensuite été reprise pour parler plus largement des lignes de ségrégation visibles et invisibles qui parcourent différents espaces socioculturels.

systemique que peuvent révéler les taux élevés de pauvreté et d’incarcération chez la population Noire aux États-Unis<sup>40</sup>.

Ainsi, c’est sous le mandat du Président Obama que la majorité des événements ayant engendré la naissance du mouvement Black Lives Matter — dont l’acquittement de Zimmerman et la révolte de Ferguson — se sont déroulés. La réponse d’Obama en regard des abus policiers a été critiquée dès 2009 à l’occasion du « sommet de la bière » : à la suite de l’arrestation infondée d’un professeur Noir de l’Université Harvard sous prétexte qu’il tentait d’entrer par effraction dans sa propre maison, Barack Obama et son vice-président Joe Biden ont tenu une rencontre informelle entre le professeur Henry Louis Gates Jr. et le sergent James Crowley qui avait procédé à son arrestation (*Washington Post* 2016, s.p.). Les critiques ont fusées des deux côtés alors que le taux d’approbation de la part des hommes blancs a diminué drastiquement en raison des premiers commentaires d’Obama qui qualifiait l’arrestation d’acte stupide (2016, s.p.) et que les intérêts de la population Noire ont été minimisés : « [...] in terms of optics, that “summit” told the nation that’s how to treat African Americans and their concerns: Dismissively, with no need for accountability, and a smile thrown in for show » (Douglas 2016, s.p.). La montée en popularité de Donald Trump en 2016 est corolaire du déclin de l’appui blanc pour Obama : « [...] the election of [Obama’s] successor, Donald Trump, to the office of the presidency signaled, in a complete reversal of the gains made during the Obama era, an emboldening and resurgence of precisely those forces that were thought defeated: xenophobia, naked racism, and overt acts of racial discrimination » (Wynter 2022, 25). C’est au détour de cette désillusion populaire en regard d’une

---

<sup>40</sup> Le système carcéral atteint de manière disproportionnée les populations racisées : « Almost two million people are currently locked up in the immense network of US prisons and jails. More than 70 percent of the imprisoned population are people of colour. It is rarely acknowledged that the fastest growing group of prisoners are black women and that Native american prisoners are the largest group per capita. Approximately five million people – including those on probation and parole – are directly under the surveillance of the criminal justice system » (Davis 2000, 5). Bien que le profil de la population carcérale ait un peu changé, ces statistiques vieilles de deux décennies sont encore pertinentes afin de montrer la disparité qui caractérise toujours cette population aujourd’hui (Nellis 2021, s.p.). Qualifiée de « complexe industriel carcéral » (*prison industrial complex*), cette forme d’esclavage moderne permise par le 13<sup>e</sup> amendement de la Constitution se réalise à travers la privatisation des institutions carcérales et la marchandisation de ses prisonniers : « Using the Thirteenth Amendment, southern officials targeted former slaves who were unemployed and charged them with Black Code misdemeanor offenses, such as “walking without a purpose,” “walking at night,” or “hunting on Sundays.” The point was to assuage white people’s fear of newly freed slaves and to provide a cheap labor force in the economically depressed South, hurting from the Civil War » (Molanphy 2022, 46).

société post-raciste, entre la fin du mandat d'Obama et l'élection de Trump, que *Get Out* — œuvre d'horreur satirique proposant une dramatisation du racisme — sort sur les écrans.

Lorsque le jeune homme Noir Andre Hayworth marche dans les rues d'une banlieue déserte la nuit en ouverture du film, il comprend tout de suite qu'il n'est ni le bienvenu, ni en sécurité dans ce qu'il identifie comme une « creepy, confusing-ass suburb ». Son sentiment se retrouve rapidement confirmé lorsqu'une voiture s'arrête à ses côtés. Le personnage se parle à haute voix afin de garder le contrôle sur son anxiété grandissante : « Ok. I just keep on walking. Don't do nuthin' stupid, just keep walking » ; il décide ensuite de tourner les talons lorsque la voiture persiste à le suivre : « Fuck this, imma fuckin' go the other way I came. Not today. Not me. You know how they do muthafuckas out here, man, I'm gone ». Il est alors rattrapé et étouffé par un personnage masqué, comme dans la grande tradition du cinéma d'entailles, avant d'être placé dans le coffre de la voiture. Les mots « You know how they do muthafuckas out here » prononcés par Andre réfèrent implicitement à l'affaire Trayvon Martin mentionnée au premier chapitre. Tout comme Martin, Andre circule au sein d'un espace codifié comme blanc mis en alerte par la seule présence d'un homme Noir. Dans *Critical Race Theory and Jordan Peele's Get Out*, Kevin Wynter effectue le même rapprochement dans sa propre analyse de la scène d'enlèvement lorsqu'il parle de l'expérience générale des personnes Noires en ces termes : « For the Black person walking through an upper-middle class neighborhood the fear is that their Blackness will mark them not only as out of place, but as a potential threat; that Blackness itself is the mark of something irreducibly threatening and monstrous » (2022, 91). Alors que la sentence infligée à Martin pour avoir commis le « crime » d'être Noir au mauvais endroit et au mauvais moment était la peine de mort, la même « faute » est ici punie par un enlèvement brutal.

Le choix de la banlieue comme endroit terrible est à la fois ce qui rapproche et ce qui éloigne *Get Out* des films d'entailles classiques. Alors qu'*Halloween* (1978) s'ouvre lui aussi sur un paysage suburbain nocturne quelques instants avant l'aboutissement d'un événement tragique, l'appartenance de la victime, Judith Myers, à son environnement immédiat n'est jamais remise en question. Pour nous comme pour Wynter, c'est ce qui permet de distinguer l'expérience vécue par les protagonistes blancs des films d'entailles classiques de celle proposée ici par Peele : « In these [classic slasher] films there is never a question if the protagonists *belong* in the suburban

neighborhood at night, never is there a feeling that they are out of place [...] The immediate tension that *Get Out* sets up develops precisely out of questions of race and spatial belonging » (Wynter 2022, 91). C'est d'ailleurs ce que le premier plan du film révèle alors que la caméra ne s'accommode pas à l'entrée d'Andre dans le cadre. Comme Wynter le fait aussi remarquer, la caméra poursuit son mouvement de travelling arrière et c'est Andre qui pénètre dans le cadre sans cérémonie, venant ainsi redoubler le sentiment d'intrusion de manière stylistique à l'aide du langage cinématographique (Wynter 2022, 90). Pour nous, cette non-appartenance à l'espace blanc soulevée par Wynter est ce qui légitime le statut de proie que nous assignons à Andre. Aux yeux des Armitage, le monde est un terrain de chasse ; les personnes Noires poursuivies et attrapées — tantôt par la force brute comme le fait Jeremy, tantôt par le recours au piège comme le fait Rose — sont mutilées par la famille afin d'utiliser leur corps dans l'intérêt des bourgeois blancs. L'horrible héritage du Ku Klux Klan et des lynchages comme celui commis envers Emmett Till (décédé en 1955 au jeune âge de 14 ans après avoir été enlevé et torturé par un groupe d'hommes blancs pour avoir sifflé une femme blanche) se joue également dans ce rapport entre chasseur et proie à l'égard des personnes Noires. Les paroles de la chanson *Run Rabbit Run* appuient cette métaphore de la chasse sportive : « Bang, bang, bang, bang goes the farmer's gun / [...] Don't give the farmer his fun, fun, fun / He'll get by without his rabbit pie / So run rabbit, run rabbit, run, run, run » (Ray 2017, s. p.). Cette musique qui joue depuis la voiture de Jeremy revient vers la marque d'une heure trente minutes lorsque Chris réussit à atteindre les clés du véhicule pour se sauver de la maison. La chanson semble alors vouloir l'encourager dans sa fuite. Le niveau sonore de la musique diminue ensuite un moment avant de revenir en force lorsque Chris frappe malencontreusement Georgina, la servante de maison habitée par l'esprit de la grand-mère Armitage (figure 2).



Figure 2. – Georgina (vêtue d’une robe de chambre rose pâle) se jette devant la voiture conduite par Chris dans *Get Out* (Jordan Peele, 2017).

Cette scène est un écho narratif de deux autres moments du film de Peele. À la marque des dix minutes, Chris et Rose circulent sur la route menant à la maison des Armitage lorsqu’ils frappent un cerf traversant devant eux (figure 3).



Figure 3. – Le moment de l’impact entre le véhicule conduit par Rose et dans lequel Chris est passager et le cerf (au centre de l’image) dans *Get Out* (Jordan Peele, 2017).

Le plan montrant l’impact fait d’ailleurs aussi stylistiquement écho à celui montrant plus tard l’accident de Georgina puisqu’ils sont filmés depuis le même point de vue, sur la banquette arrière. Chris sort ensuite de la voiture et se rend auprès du cerf agonisant. Cette vision le plonge dans une contemplation profonde appuyée par l’apparition d’une musique extradiégétique. La

signification de ce moment traumatique devient apparente lorsque Chris raconte les circonstances du décès de sa mère tout juste passé la marque de l'heure : elle a été frappée par une voiture et laissée pour morte en bordure de route où elle a souffert jusqu'au petit matin quand elle a finalement été retrouvée sans vie. Le parallèle entre le cerf mourant au début du film et la mère de Chris abandonnée dans son agonie est indubitable. Pour les personnages blancs de *Get Out*, la vie des personnes Noires ne vaut pas plus que celle du gibier qu'il fait bon chasser ou laisser mourir en bordure de chemin. La réaction de Dean lorsque Chris lui raconte l'accident à son arrivée à la maison révèle cette pensée sous-jacente :

I say: "One down, a couple hundred thousand to go." [...] I don't mean to get on my high horse but I'm telling ya, I do not like the deer. I'm sick of it, they're taking over, they're like rats, they're destroying the ecosystem. I see a dead deer on the side of the road, I think to myself: "That's a start."

Le discours du patriarche rappelle étrangement celui tenu par les partisans de la théorie complotiste du « grand remplacement » qui soutient que les Européens et les Américains blancs sont susceptibles d'être remplacés par des personnes non blanches dans la société par l'entremise de politiques d'immigration ouvertes et de changement dans les taux de natalité (Walle 2023, 35). Cette théorie a d'ailleurs été citée à plusieurs reprises dans le manifeste mis en ligne par l'homme responsable de la tuerie de masse ayant ciblé les clients Noirs d'un supermarché de Buffalo le 14 mai 2022.

La scène de l'évasion de Chris advenant au tournant de l'heure et demie prend une allure mythologique lorsque l'on tient compte du symbolisme du cerf à titre de représentant de la population Noire dans le film. Non seulement Chris est-il sauvé de l'hypnose par des bouchons d'oreille confectionnés à l'aide de boules de coton collectées depuis une déchirure dans sa chaise, c'est ensuite grâce à la tête de cerf empaillée accrochée au mur qu'il obtient sa liberté en l'utilisant comme d'un bélier pour empaler Dean. C'est ainsi en reprenant un geste que des millions de personnes Noires ont été forcées d'accomplir dans les champs de coton puis en retournant la proie contre son chasseur que Chris s'évade enfin. Comme nous l'avons mentionné, c'est alors qu'il tente de s'enfuir que le leitmotiv de *Run Rabbit Run* refait surface. Pour toute la

durée de la séquence d'évasion mentionnée, Rose est dans sa chambre et fait des recherches sur les meilleurs athlètes de la National Collegiate Athletic Association (NCAA).

Wynter note que cette scène rappelle celle de la première apparition de Rose à la pâtisserie puisqu'on y montre la même convoitise du regard blanc : « In worlds of white privilege all options are available, everything is for the taking, and all wants and desires are measurably within reach. Black people in the world of *Get Out* are, like pastries in a glass case, objects to be looked over, ruminated upon, and acquired » (2022, 142). C'est ce même pouvoir contenu dans le regard blanc qui permet aux Armitage de mettre en esclavage ces corps Noirs sans égard pour la personne qu'ils repoussent tout au fond d'elle-même, dans la place engloutie. Cette volonté d'acquisition est rendue explicite par les photographies des anciennes victimes de Rose encadrées et accrochées au mur, remplissant la même fonction que le véritable trophée de chasse avec lequel Chris a tué Dean (2022, 142). Pour ajouter à la métaphore de la chasse, Rose sort finalement de la maison avec une carabine et pourchasse Chris après avoir été alertée par le bruit de l'accident de voiture, actualisant ainsi la réplique lancée à la blague par Chris au début du film alors qu'il faisait part de ses inquiétudes en regard du fait que les Armitage n'étaient pas informés de sa « race » : « I don't want to get chased off the lawn with a shotgun ».

Rose parvient à rattraper Chris avec l'aide du jardinier Noir Walter, derrière qui se cache l'esprit de son grand-père. Comme dernier recours, Chris utilise l'éclairage instantané (*flash*) de son téléphone cellulaire pour déstabiliser Walter ; cela permet brièvement à l'homme de refaire surface depuis la place engloutie, comme l'avait fait Andre un peu plus tôt, le temps de tirer sur Rose et de se suicider pour éviter de reperdre possession de son corps. Au moment où Chris tente d'achever Rose gisant sur le sol, une voiture avec les gyrophares allumés se gare dans la cour. Chris se lève lentement, les mains en l'air, devinant ce que les autorités percevront comme la scène de sa propre violence. Toutefois, c'est son meilleur ami Rod qui sort d'un véhicule de sécurité aéroportuaire pour ramener Chris en sécurité. Il évite ainsi la mort réservée à Ben dans *Night of the Living Dead* ou celle beaucoup plus réelle trouvée par Botham Jean le 6 septembre 2018 lorsqu'une policière l'a abattu alors qu'il mangeait de la crème glacée après qu'elle soit entrée par effraction dans son appartement, croyant que c'était lui qui se trouvait dans le sien (Hutchinson 2019, s. p.). C'est de la sorte que Chris devient le Dernier frère, cette nouvelle version



de la Dernière survivante de Clover rendue possible par la persistance des personnes Noires dans le cinéma d'horreur contemporain. Chris, qui n'a jamais eu de vie « normale » avant les événements du film, quitte les lieux comme il y est venu, c'est-à-dire affligé par la fatalité (la mort de sa mère, puis celle de sa conjointe) et par le système au sein duquel est tissé le racisme, comme l'a démontré le mouvement Black Lives Matter.

Tout comme le contexte historique duquel il est issu, *Get Out* présente une désillusion en regard du mythe d'une société post-raciste. La famille Armitage et son entourage se cachent derrière la voile de l'approbation de Barack Obama ; Rose dit à Chris en début de film : « My father would have voted for Obama a third time if he could have », ce que Dean lui-même confirme lors de sa rencontre initiale avec l'homme. Le marchand d'art, Jim Hudson, est celui qui se montre le plus compréhensif à l'égard de Chris ; il incarne un aveuglement aussi littéral que figuré en regard de la « race » et il est aussi le plus intéressé pour s'approprier Chris, ce qui pousse Wynter à conclure que « [...] the one who appear the most well-meaning are often the ones to be most wary of » (2022, 138). Le « racisme doux » (*soft racism*) (2022, 41) porté par ces personnes est beaucoup plus insidieux, se cachant derrière des stéréotypes positifs et de l'appropriation culturelle, comme le montre la séquence de la rencontre entre Chris et les invités de la réception : « In each of these episodes Chris' Blackness is foregrounded (again). The tone of these exchanges range from subtle insinuation ("I know Tiger Woods..." "I would have voted for Obama a third time") to direct reference ("With your body type..." "Is it better?") [...] » (Wynter 2022, 122). Chris parvient à se sauver de ces interactions en se plongeant dans la création et c'est précisément ce regard investigateur actif que Jim convoite et veut s'approprier, à l'instar de ce que tente le marchand d'art à l'égard d'Anthony McCoy dans *Candyman* (Nia DaCosta, 2021) comme nous le verrons plus loin.

### ***Revenge (Coralie Fargeat, 2017) : l'éveil du phénix***

Jen, une jeune femme blonde, accompagne son amant marié, Richard, pour une escapade de quelques jours dans une villa au milieu du désert (figure 4). La relation extraconjugale secrète de Richard est révélée au grand jour lorsque ses deux amis, Stan et Dimitri, arrivent plus tôt que prévu sur les lieux pour leur partie de chasse annuelle. Le malaise passé, les quatre passent la

soirée à boire et à danser. Jen profite de l'attention qu'elle retire des trois hommes pour s'amuser et danse sensuellement devant eux. Le lendemain, alors que Richard est absent, Stan entreprend d'avoir un rapport sexuel avec Jen. Lorsqu'elle refuse, Stan entame de la violer sous les yeux de Dimitri, qui décide de quitter la pièce. À son retour, Richard apprend ce qui s'est passé et tente de soudoyer sa maîtresse pour s'assurer de sa discrétion. Alors qu'elle tente de fuir, Jen est poussée au bas d'une falaise et laissée pour morte. Elle est ensuite pourchassée par les trois hommes qui veulent la réduire au silence de manière définitive. Jen doit alors tout faire pour survivre jusqu'à l'arrivée de l'hélicoptère qui pourra l'emmener loin du désert maudit.

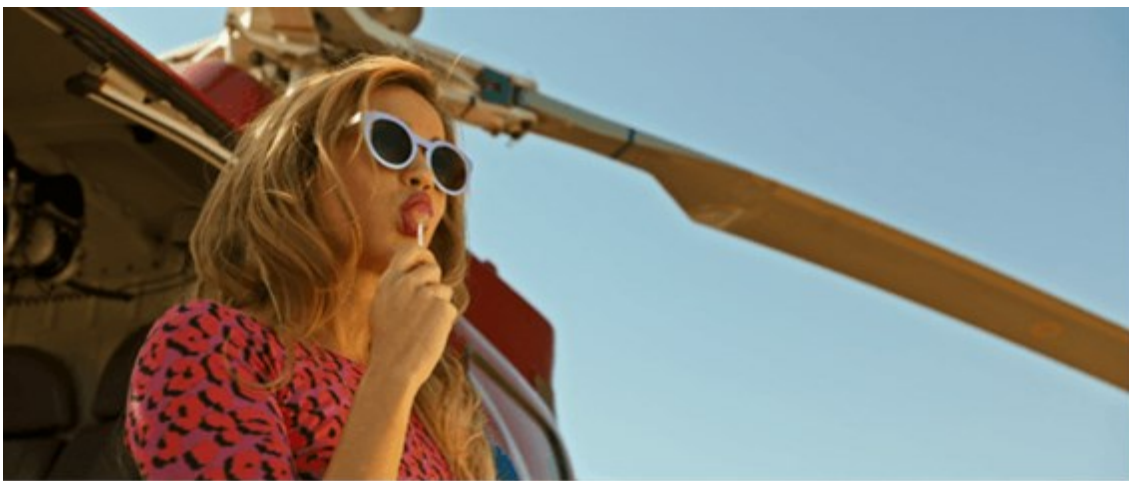


Figure 4. – Jen sortant de l'hélicoptère dans *Revenge* (Coralie Fargeat, 2017).

Lorsque Coralie Fargeat réalise à son tour son premier long-métrage en 2017, les témoignages et les allégations d'inconduites sexuelles ont éclaboussé depuis peu le président Trump. Cependant, la sphère publique n'a toujours pas accès aux paroles d'Alyssa Milano et de Rose McGowan en regard du magnat d'Hollywood, Harvey Weinstein. Autrement dit, le film *Revenge* mettant en scène le viol de son personnage principal est réalisé dans un contexte pré-#MeToo. Toutefois, sa distribution à plus grande échelle effectuée au courant de l'année 2018 place le film sous l'optique du mouvement pour les critiques et les universitaires qui l'associent immédiatement à cette lutte féministe (Heller-Nicholas 2021, 165). Qualifié de « premier film d'horreur de #MeToo » (Braun 2020, 189), *Revenge* porte l'ambition de faire entendre la voix des femmes trop souvent étouffée par le poids du patriarcat : « Fargeat, a French director who did not know about #MeToo or Time's Up when she began developing the film, never intended a literal experience:

“women today need to be very ‘loud’ if they are going to have any chance of building an equal society and establishing crucial boundaries” » (2020, 200).

Le mouvement #MeToo a aussi permis de rendre compte de la facette importante, mais jusqu’alors négligée dans les discours sur la violence sexuelle, que constitue la culture du viol. Cette dernière s’étend au-delà des gestes et des paroles menant directement à l’inconduite sexuelle :

A ‘rape culture’ is not only, or merely, a culture that valorises or habitually practices rape. It need not be a society in which roaming packs of insecure, violent young men are frequently spotted in the act of savaging innocent girls, or silly ones. It is also a society in which a powerful man you refuse to have sex with can end your career. And a society that raises its girls with the message that they need to make themselves attractive to men, that their value and well-being depends upon male validation. And a society that ignores the disappearance of racially and socio-economically marginalised women, as was the case when a serial killer was targeting First Nations women in the impoverished Downtown Eastside community of Vancouver (Canada) in the 1990s, or as continues to be the case in First Nations and Native-American communities across the Canadian Prairies, and the US Plains states and Pacific Northwest today. (Nicholls 2021, 26)

Fargeat mentionne d’ailleurs qu’elle a fait de chacun de ses personnages masculins une représentation différente des agressions normalisées dans la société d’aujourd’hui (« Exclusive Interview with Revenge director, Coralie Fargeat » 2018, s.p.). Ces actes peuvent être divisés selon trois dichotomies : agresseur/complice, direct/indirect, passif/actif. Stan est un agresseur direct et actif puisqu’il perpètre le viol de Jen. Quant à Dimitri, il est un complice direct passif puisqu’il est présent lors de l’agression et choisit de ne pas intervenir. Finalement, Richard est un complice indirect actif puisqu’il n’était pas présent sur les lieux au moment de l’acte, mais choisit de s’impliquer dans sa dissimulation. La démystification des relations de pouvoir inhérentes à la culture du viol apportée par #MeToo a aussi permis de revoir les préjugés portés envers les victimes-survivantes. Défini comme le fait de rejeter la faute sur la victime-survivante pour les assauts qu’elle a subis, le « blâme de la victime » (*victim-blaming*) s’inscrit en filigrane de la culture du viol. En raison de ce blâme, l’agression est parfois perçue comme un acte licencieux volontaire de la part de la survivante. Dans l’ouvrage *Rape and Resistance*, Linda Martín Alcoff mentionne le cas d’une adolescente d’Halifax qui s’est suicidée après que les quatre garçons responsables de

son viol ont fait circuler des photographies de l'agression, poussant ses camarades de classe à la traiter de « salope » (*slut*) (2018, 30). Dans le même ordre d'idées, le « sexisme sexuel » (*slut-shaming*) propage la croyance que la sexualité féminine est néfaste et répréhensible : « It is not just that being 'a slut' is a bad thing; it's that sluts are understood to be 'bad' (morally inferior) people » (Nicholls 2021, 78). De ce fait, la faute retombe sur la personne identifiée comme la plus indigne moralement. Ainsi, une femme perçue comme ayant une sexualité particulièrement active par ses comportements ou son apparence pourrait se voir réprimandée pour tout acte de violence sexuelle dont elle aurait été victime, tel que l'a montré l'étude faite par Amnistie internationale en 2005 :

[the survey] into blame judgements in rape produced disturbing results, showing that of the 1095 adults interviewed, 22% of the respondents thought that the woman is [...] partially or totally responsible if she has had many sexual partners [...] and 26% thought that she is partially or totally responsible if she was wearing revealing clothing at the time of the rape. (I. Anderson et Doherty 2008, 3)

Bien qu'ils ne constituent pas la majorité, un pourcentage non négligeable des personnes ont répondu que la victime-survivante était à blâmer, prouvant qu'il existe au sein de la culture du viol un véritable enjeu en vertu duquel #MeToo milite. C'est d'ailleurs une thématique qui revient aussi dans *Revenge* alors que Stan justifie son comportement en disant que : « When we were dancing together last night, everything was very clear. You came onto me like a pussy in heat, rubbing yourself against me. Turning me on ». Richard continue d'imputer la responsabilité de la situation à Jen : « Ok, they fucked up big time. But you're so damn beautiful too, it's hard to resist you ». L'apparence physique de Jen à son arrivée à la villa (figure 4) fait référence à la *Lolita* de Stanley Kubrick (1962) par le port des lunettes et le suçon accroché aux lèvres. Cette association permet de montrer la relation de pouvoir qui subordonne Jen à Richard puisque le roman de Vladimir Nabokov (1955) adapté par Kubrick raconte l'histoire d'une jeune fille de laquelle s'éprend un homme plus âgé. Cette même dynamique est également celle qui subordonne Charlotte et Lizzie à Anton dans *The Perfection* et nous le verrons dans son analyse subséquente.

La représentation du viol dans *Revenge* diffère de celles des films plus anciens comme *I Spit on Your Grave*, montrant des scènes d'agression élaborées de plus de trente minutes. Tandis que Jen est coincée et violée par Stan dans la chambre principale de la maison de vacances, la réalisatrice

choisit de s'intéresser à Dimitri. Ce témoin est présenté à l'aide d'un gros plan de sa bouche en pleine mastication de morceaux de nougat. Mis au ralenti, ce plan est accompagné d'une amplification des effets sonores de la mastication et l'ajout d'un bourdonnement qui rappelle l'acouphène. La répétition de l'acte de la mastication et le défilement ralenti des images permettent de s'attarder à cet instant symbolique de l'espoir de Jen et du temps de réflexion de Dimitri. Le plan qui montre Jen coincée entre la fenêtre et Stan, regardant dans l'objectif de la caméra, encadre la séquence de la mastication. Contrairement à la proposition selon laquelle le regard-caméra de Jen occasionnerait un rapprochement entre la position du spectateur et celle de l'agresseur — venant aussi rappeler l'alignement des trois instances constitutives du regard masculinisé —, il amène à considérer le plan qui le suit, en l'occurrence celui de Dimitri, comme un contrechamp du plan subjectif. Les manipulations temporelles — la répétition et le ralenti — qui composent cette pause participent de cet effet de subjectivité en évoquant l'attention que porte Jen, dans cet instant, à celui qui pourrait l'aider. En ce sens, plutôt que de créer une identification à la position de l'agresseur comme l'entendent certains critiques des films de viol-revanche (Clover 2015, 139 ; Maguire 2018, 33), le regard-caméra effectué par la victime lors de la scène d'agression mis en relation avec la pause effectuée dans le récit encourage l'identification avec Jen. *Revenge* résout ainsi l'enjeu engendré par le refus de Meir Zarchi de montrer sa protagoniste en gros plan lors de son agression dans *I Spit on Your Grave* (Clover 1992, xi). Cependant, la caméra suit ensuite Dimitri hors de la pièce. Ce basculement depuis une identification du point de vue de la caméra avec celui de la victime-survivante du viol vers un alignement de la subjectivité du public avec celle du complice de l'acte révèle une déconstruction de la prétendue innocence des témoins, un aspect ensuite été dénoncé par le mouvement #MeToo grâce au témoignage direct de nombreuses victimes-survivantes sur les réseaux sociaux. En faisant le pari d'aligner le point de vue avec un regard masculinisé de la scène, Coralie Fargeat nous place en position de déni volontaire par une représentation du viol comme un acte sexuel intime plutôt que comme un acte de violence explicite.

Avant d'être visualisé à l'écran, le viol de Jen est d'abord évoqué au niveau sonore. Il est ensuite rapidement évoqué par de courts plans montrant à une reprise l'acte vu par-dessus l'épaule de Stan. À quatre reprises l'acte est montré depuis l'autre côté de la vitre contre laquelle Jen est

appuyée (figure 5). En suivant Dimitri alors qu'il sort à l'extérieur de la pièce, la caméra assume une position de complice direct passif semblable à la sienne et laisse Jen et Stan dans une intimité encouragée par le symbolisme du lieu – une chambre dont la porte est close – au sein duquel le viol se déroule.



Figure 5. – Le viol de Jen hors foyer vu à travers la fenêtre depuis l'extérieur de la villa et l'image de Dimitri reflétée par la vitre dans *Revenge* (Coralie Fargeat, 2017).

*Revenge* adopte une structure qui bouscule la forme du deuxième acte dans le récit de viol-revanche classique en proposant une première reconstruction personnelle tout de suite après le viol, et une seconde après les différents actes de re-victimisation. La première période de reconstruction débute donc immédiatement après le viol et elle est interrompue par l'arrivée de Richard. On peut y voir une Jen traumatisée ; elle est couchée sous les couvertures avec de la musique pour la reconforter, recule sous le toucher de Richard, pleure et oscille entre sommeil et éveil. Adviennent ensuite les paroles de Richard qui critiquent Jen pour le viol et le deuxième viol — cette fois symbolique — de Jen, qui est jetée du haut d'une falaise et atterrit sur un arbre mort qui lui transperce le bas ventre. D'un point de vue métaphorique, la blessure de Jen au bas de l'abdomen peut rappeler celle de l'agression sexuelle. Cette interprétation permet de faire sens de la survie de Jen qui, selon toute logique, aurait dû périr sur cet arbre. La manière dont elle parvient à se guérir révèle également le pouvoir de ce symbole. Maintenant réfugiée dans une grotte, mais toujours transpercée d'un morceau de bois, Jen prend une dose de peyotl ; cette drogue hallucinogène est habituellement utilisée afin d'atteindre un état transcendantal qui

amortit la conscience (Broogh et Wrigley 1986, 63). Une fois la douleur amoindrie, Jen parvient à se cautériser le bas du ventre à l'aide d'une cannette de bière en aluminium. Le logo de la marque de bière s'imprime ainsi sur son abdomen, créant une cicatrice en forme d'aigle que l'on peut voir à l'aide d'un gros plan montrant l'état de son ventre (figure 6). Puisqu'il s'est imprimé comme une brûlure, l'oiseau marqué sur le bas du ventre de Jen évoque pour nous une image qui n'a jamais été relevée avant à notre connaissance, c'est l'image d'un phénix, cette créature mythologique capable de renaitre de ses cendres.



Figure 6. – La marque du phénix laissée sur le ventre de Jen par la cautérisation de sa plaie dans *Revenge* (Coralie Fargeat, 2017).

Par le recours au peyotl et par la cautérisation de sa plaie, Jen ne semble plus ressentir la douleur et elle parvient à reprendre des forces. Cependant, sa guérison est loin d'être complète puisque Jen est frappée d'hallucinations et de souvenirs traumatiques. Dans la séquence montrant les images qui défilent dans la tête de Jen, les images réelles issues de ses souvenirs se mêlent à d'autres évocatrices de la mort, de la saleté et de la chasse. L'amalgame de ces plans offre un nouveau regard sur certains plans, dont celui de la fellation faite à Richard de manière consensuelle au début du film. Mise en parallèle avec des asticots gluants et un gros plan de la bouche pleine du nougat mangé par Dimitri durant l'agression de Jen, cette image de la pratique sexuelle devient répugnante. L'expérience de la blessure physique et psychologique et de sa guérison subséquente évoque le lent processus de guérison par lequel les réelles victimes-

survivantes d'agressions sexuelles doivent passer, comme l'explique Susan J. Brison dans *Aftermath: Violence and the Remaking of a Self* :

At the end of the hour [of the first meeting, a woman in my rape survivors' group] finally asked, softly, through tears: "Can anyone tell me if it ever stops hurting?" [...] Now I can say, yes, it does stop hurting, at least for longer periods of time. A year after my assault, I was pleased to discover that I could go for fifteen minutes without thinking about it. Now I can go for hours at a stretch without a flashback. That's on a good day. On a bad day, I may still take to my bed with lead in my veins, unable to find one good reason to go on (Brison 2002, 20).

En plus d'accorder le tiers de la durée du film au long processus de reconstruction personnelle de Jen, Coralie Fargeat met en scène une métaphore de la guérison — par le recours au phénix — et à la puissance — par le recours à l'aigle — qui offre la chance à sa protagoniste de retrouver une forme de pouvoir sur sa situation semblable à celle permise aux victimes-survivantes réelles : « It became clear that the way to break out of the double bind of self-blame versus powerlessness was through empowerment—physical as well as political » (Brison 2002, 14). Pour cette raison, nous préférons le titre « viol-et-revanche » à celui de « viol-revanche » afin de désigner ce cinéma qui permet le « et ? » de la reconstruction. Dans le cadre du #MeToo, la reprise du pouvoir est passée par les témoignages électroniques et les rassemblements populaires permettant de donner de la visibilité et de la force à des dénonciations qui auraient autrement pu passer inaperçues. Les actes posés par les victimes-survivantes ont permis de renverser certains rapports de pouvoir, notamment en étant l'influence principale derrière la décision de fermer la société de production *The Weinstein Company* en 2018 (Hillstrom 2018, 52-53).

### **Cam (Daniel Goldhaber, 2018) : une (ré)appropriation du corps**

Connue sous le pseudonyme Lola\_Lola sur le site web *FreeGirls.Live*, Alice Ackerman est une travailleuse du sexe virtuelle qui interagit par l'entremise d'une webcam (figure 7). Elle a l'ambition de devenir la « webcameuse » (*camgirl*) la plus populaire du site malgré le fait qu'elle garde secrète sa profession auprès de sa famille. Un matin, alors qu'elle ne parvient plus à accéder à son compte, il devient clair que son mot de passe a été modifié. Elle constate ensuite que le profil Lola\_Lola est en ligne. La personne derrière la caméra est le sosie d'Alice. Elle tente tant bien que mal de faire supprimer ce compte, sans succès. Alors qu'Alice rencontre un de ses clients



virtuels en personne, elle apprend que d'autres « webcameuses » ont été victimes du double. Dans un ultime effort de réappropriation de son profil, Alice propose à l'entité se prenant pour Lola\_Lola d'effectuer un concours afin de prouver son authenticité. Lorsqu'Alice gagne, elle supprime le compte qui allait atteindre le premier rang du palmarès et recommence à travailler sous un nouveau profil.

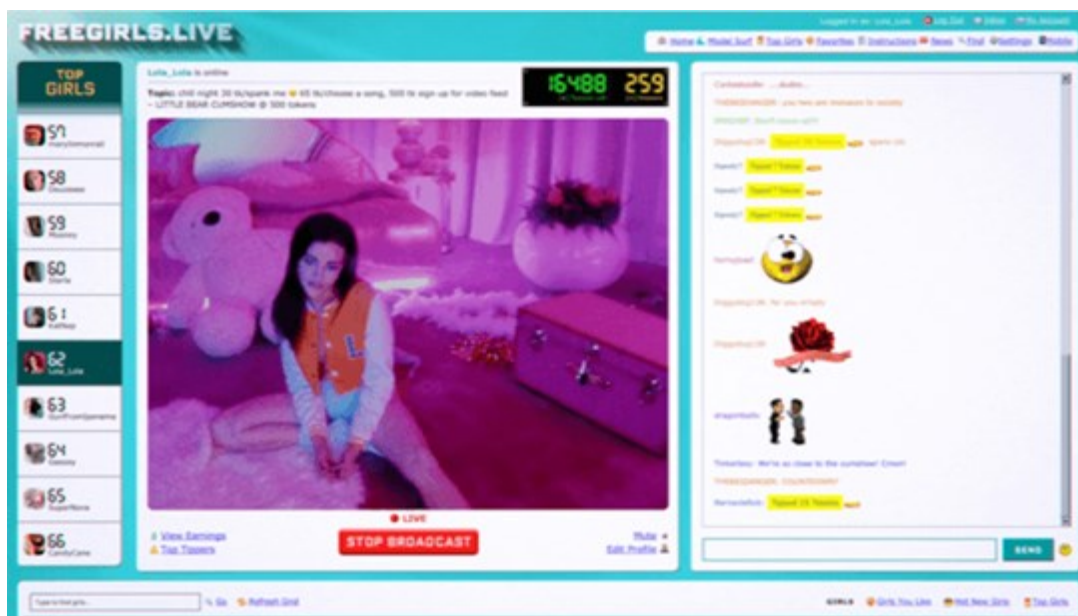


Figure 7. – L'interface de la page de Lola\_Lola lors de ses séances en direct sur le site *FreeGirls.Live* dans *Cam* (Daniel Goldhaber, 2018).

Au fil de l'affaire Weinstein, les médias ont également porté au regard du grand public d'autres modes d'agressions à caractère sexuel, dont l'exploitation et le trafic font partie : « Even before he was exposed as a serial abuser and alleged rapist, Weinstein was well-known for trafficking in women. The shock is just in discovering how literal, and how violent, that traffic has been » (Stevens 2017, s.p.). Le trafic humain est largement défini comme le recours à la force, la fraude ou la coercition dans le but d'obtenir une forme de travail, qu'il soit sexuel ou non (U.S. Department of Homeland Security 2022, s.p.). Lorsque Daniel Goldhaber réalise son premier long-métrage *Cam* en 2018, l'Administration Trump vient tout juste d'adopter le « Fight Online Sex Trafficking Act (FOSTA) » afin de criminaliser les sites web faisant la promotion et facilitant la prostitution ou les sites web permettant de faciliter la publicisation et la commercialisation d'actes sexuels illégaux réalisés par des victimes de trafic (Peterson, Robinson, et Shih 2019, 189).

Cette nouvelle politique, dont le but est d'enrayer le trafic humain à l'ère d'Internet, a toutefois pour conséquence de criminaliser et de contraindre davantage le travail du sexe en évitant de formuler une distinction claire entre travailleuse et victime : « While supporters of the law claim that its aim is to target human traffickers, its text makes no effort to differentiate between trafficking and consensual sex work and it functionally includes websites where workers advertise services or share information, including safety tips » (2020, 189). Le milieu le plus touché par cet acte est une forme florissante de travail du sexe : l'industrie érotique de la webcam, aussi appelée « camming » (Jones 2020, 1).

Harcourt et Donovan (2005) ont divisé le travail du sexe selon deux principales catégories. D'une part, la catégorie « directe » regroupe toutes ces formes de travail où la transaction entre un rapport sexuel et un montant d'argent est claire. D'autre part, la catégorie « indirecte » rassemble ces formes d'échanges qui ne sont pas garanties d'un rapport sexuel au sens strict du terme — soit parce qu'il n'y a pas de contact génital (comme dans le cas de l'« entravage » (*bondage*<sup>41</sup>)), soit parce que la transaction n'est pas faite à l'aide d'argent (comme c'est le cas d'un échange entre un rapport sexuel et de la drogue), soit parce que le travail du sexe n'est pas énoncé comme l'occupation principale de la personne qui offre ce service (comme c'est le cas des salons de massage érotiques). De son côté, Jones (2020) reprend les deux catégories afin de distinguer les pratiques engendrant un contact génital direct et celles caractérisées par l'absence de contact génital. Selon les deux définitions données, l'utilisation érotique de la webcam est une forme indirecte de travail du sexe. En l'absence de contact physique, le risque d'infections transmises sexuellement et par le sang (ITSS) est nul, ce qui place cette pratique sexuelle parmi les plus sécuritaires (Harcourt et Donovan 2005, 203). La virtualité de cette forme de travail du sexe participe à engendrer un plus grand sentiment de sécurité. Les sites comme *LiveJasmin* et *Chaturbate* permettent aux « modèles de la webcam » (*cam models*) de bénéficier d'un statut de travailleuses autonomes alors qu'elles ont la liberté de choisir quels actes et sur quelles plateformes elles performeront (Jones 2020, 81).

---

<sup>41</sup> L'« entravage » est une pratique sexuelle issue du BDSM (*bondage*, discipline, domination, soumission et sadomasochisme] (Jones 2020, 204) qui consiste à tirer un plaisir dans la restriction physique d'une personne consentante, notamment à l'aide de cordes ou de corsets.

Lorsque l'entité s'approprie le profil de Lola\_Lola sur *FreeGirls.Live*, elle n'acquiert pas seulement le contrôle d'un compte, elle prend aussi le contrôle intégral de la représentation du corps d'Alice. Ce faisant, elle se permet de dépasser les limites que la « webcameuse » place à la production de son contenu, à l'utilisation de son propre corps et à la séparation entre le personnage de Lola et la vie privée d'Alice. Notamment, l'entité incite l'utilisateur TinkerBoy à venir rencontrer Lola dans son quotidien, ce qu'Alice refusait jusqu'alors. Cette absence de respect de l'intimité d'autrui et cette appropriation de son corps par un tiers s'apparentent à une forme de viol de son intégrité, en regard duquel Alice veut se venger. La structure du film n'épouse pas tout à fait celle du cinéma de viol-revanche pour autant. Bien qu'il y ait viol lorsque l'entité prend possession du corps de Lola et vengeance lorsqu'Alice réussit à récupérer le mot de passe de son compte et à effacer l'entité, le deuxième acte n'est pas celui d'une reconstruction au sens classique du terme. Alice poursuit sa bataille contre l'entité et se tourne vers des moyens légaux comme l'assistance technique afin de regagner ce qu'elle a perdu. L'idée de la vengeance naît de la succession d'échecs en regard de cette réappropriation et par les impacts que cela a dans sa vie réelle par la rencontre de TinkerBoy ou par la découverte par des amis de son frère et par sa mère de son emploi dans l'industrie du sexe.

Plutôt qu'une reconstruction, le deuxième acte de *Cam* nous présente un processus de re-victimisation de la part d'autres « webcameuses », de l'assistance technique chez *FreeGirls.Live* et de la police. Devant la découverte du vol de son compte, Alice se rend à la maison de « webcameuses » où réside son amie pour lui demander son avis sur les événements. Toutefois, ses inquiétudes ne sont pas prises au sérieux. Lorsqu'elle tente ensuite de récupérer son compte auprès de l'assistance technique de *FreeGirls.Live*, elle rencontre une résistance auprès du technicien qui lui dit que son code d'accès est erroné et lui demande de changer son ton hystérique. La misogynie sous-jacente au mot « hystérie<sup>42</sup> » déplace la responsabilité du problème depuis le technicien de *FreeGirls.Live* sur les épaules d'Alice. Les policiers en font de même en déplaçant le problème depuis le vol d'identité vers celui du travail du sexe : « Do you

---

<sup>42</sup> Le terme est étymologiquement et conceptuellement lié à l'utérus (*hysteron*) (Tasca et al. 2012, s. p.). En psychanalyse, il désigne une affliction émotionnelle liée à une vie sexuelle inadéquate. Il est couramment utilisé à l'encontre de femmes montrant des signes d'émotivité afin de dévaluer leurs propos.

ever meet up with these man in person? [...] Do you ever engage in sexual activities with them? ». Lorsqu’Alice leur assure qu’elle n’entretient pas de rapports sexuels avec ces hommes, le policier lui répond « That’s a shame ». En plus de ne pas tenir compte du problème, les policiers lui font sentir que ses paroles prononcées à titre de travailleuse du sexe en regard de son intégrité corporelle ne valent rien. Comme les victimes du mouvement #MeToo avant elle, Alice n’est pas crue par les autorités qui la rejettent du revers de la main.

Lorsque ses recours légaux sont épuisés, Alice prend la justice entre ses mains et confronte l’entité dans une séance en direct. Le cadre dans le cadre et la démultiplication de l’image par l’effet de miroir infini accentuent l’idée du double tout en créant un effet de vertige (figure 8). La surface plane de la télévision est déjouée par une illusion de profondeur qui évoque l’espace dans lequel évolue l’entité. Alice pénètre cet espace en se mettant elle-même en abîme devant son moniteur. Dans ce monde des apparences et des illusions, une seule d’entre elles saura se montrer digne des attentes du public ; c’est au sein de l’image qu’elles luttent pour la représentation alors qu’Alice dit : « You stole my face and now I’m going to get it back ».



Figure 8. – La défaillance de l’image produite par l’image de l’entité dans *Cam* (Daniel Goldhaber, 2018).

Alors que l'entité choisit de prendre le jeu d'imitation comme une occasion de produire du contenu érotique pour les spectateurs, Alice fait le pari de prouver son humanité et de revendiquer son corps. Par le recours à la souffrance, Alice parvient à reprendre le contrôle dans une gestion émotionnelle post-traumatique qui rappelle celle menant parfois à l'automutilation (Klonsky 2007, 239). La période de guérison, ou de reconstruction, accordée à Alice advient après qu'elle a achevé sa vengeance. Ses blessures physiques comme ses blessures émotionnelles sont pansées alors qu'elle se réconcilie avec sa mère et qu'elle se crée un nouveau profil sur *FreeGirls.Live*. La reconstruction comme la re-victimisation sont deux expériences possibles de la période post-traumatique pouvant mener à une guérison, à une recherche de justice légale ou, comme ici, à une vengeance parallèle en marge des institutions. La structure de *Cam* offre une variation du modèle instauré par les films de viol-revanche classiques. Nous l'avons vu, ceux-ci sont construits selon trois actes plus ou moins développés au cours desquels nous voyons le viol, la reconstruction et la revanche de la protagoniste. *Cam* détourne le modèle classique en plaçant sa reconstruction à la toute fin. La position habituellement réservée à la reconstruction au sein du deuxième acte est ici remplacée par des séquences de re-victimisation qui dépassent le contexte de l'agression elle-même. Bien qu'il constitue une exception au cinéma de viol-revanche classique en plaçant la reconstruction après la revanche, *Cam* s'inscrit tout de même dans la lignée d'autres films du même sous-genre en mettant en scène une re-victimisation faisant le pont entre le premier et le troisième acte. Notamment, *I Spit on Your Grave* comporte une réplique de la part de Johnny, l'un des violeurs, qui remet la faute sur Jennifer pour le viol qu'elle a subi :

This thing with you is a thing that any man would have done. You coaxed a man into doing it to you. A man gets the message fast. Look, whether he's married or not, a man is just a man. Hey, first thing, you come into the gas station and you expose you damned sexy legs to me walking back and forth real slow, making sure I see it good. I mean, Matthew, delivers the food to your door. Come on, he sees half of your tits peaking out at him. Tits with no bra. And then, your lying in the canoe, in your bikini. Just waiting. Like bait.

Une forme semblable de re-victimisation par le recours au blâme de la victime et à la ré-évoation de l'agression est également présente dans *Revenge*, comme nous l'avons vu dans la section précédente.

## ***The Perfection* (Richard Shepard, 2019) : une fugue à deux voix**

Charlotte Willmore est une ancienne étudiante de l'académie de musique Bachoff qu'elle a quittée quelques années plus tôt afin de prendre soin de sa mère malade. Violoncelliste de renom, elle était la favorite du directeur Anton. Après la mort de sa mère, Charlotte rejoint Anton, sa femme Paloma et quelques autres professeurs en visite à Shanghai dans le but de recruter de nouveaux talents. Elle y fait la rencontre de celle qui est devenue la nouvelle vedette de l'académie, Lizzie (figure 9), avec qui elle passe la nuit. En voyage dans la campagne chinoise, Lizzie se met à halluciner la présence d'insectes sous la peau de son bras. Dans un élan de panique, elle le coupe à l'aide d'une machette procurée par Charlotte. Lizzie est retrouvée seule, l'hémorragie de son bras arrêtée grâce à un tourniquet. Rejetée par l'académie en raison de son infirmité, Lizzie enlève Charlotte et la ramène à Bachoff où elle sera vraisemblablement confrontée par Anton. Toutefois, les deux femmes véritablement complices ont organisé le massacre des dirigeants de l'académie membres d'une secte sexuelle abusant de certaines étudiantes et dont ont été victimes Charlotte et Lizzie.



Figure 9. – La première rencontre entre Lizzie (gauche) et Charlotte (droite) lors de la visite à Shanghai dans *The Perfection* (Richard Shepard, 2019).

Le trafic sexuel tel qu'il a été perpétré par Weinstein est tributaire des hiérarchies de pouvoir patriarcales qui peuplent le milieu du cinéma. Possédant des structures tout à fait comparables<sup>43</sup>, le milieu académique a été dénoncé dès les débuts de #MeToo et ensuite en 2019 et 2020 alors qu'un nombre étourdissant d'allégations d'abus a ressurgi au sein des écoles sud-coréennes et dans les îles britanniques. La sensibilisation aux abus sexuels dans le contexte universitaire avait déjà débuté au cours du mandat d'Obama (Chandra et Erlingsdóttir 2020, 43). Cependant, en 2019, ce sont les écoles secondaires (middle school et high school) qui sont touchées. Après que la Corée du Sud a lancé le #SchoolMeToo afin de dénoncer un enseignant à la suite d'allégations d'agressions sexuelles de la part d'une de ses étudiantes Ikuko Ishida (« School Me Too » 2019), Soma Sara fonde la page *Everyone's Invited* en 2020 afin d'exposer la culture du viol et les agressions sexuelles dans un rapport étudiant-enseignant et dans un rapport entre pairs (Criddle 2021, s.p.). C'est dans ce contexte que Richard Shepard entreprend la réalisation de son film *The Perfection* en 2019.

En se tournant du côté des enfants et des adolescents, le #MeToo touche une corde sensible, particulièrement aux États-Unis. Depuis les années 1980, le pays est aux prises avec une panique satanique rampante. Écrit par le psychiatre Lawrence Pazder, le livre *Michelle Remembers* paru en 1980 rassemble une collection de multiples séances d'hypnothérapie entre une patiente et lui — devenus mari et femme après la publication — au cours desquelles elle raconte avoir subi des abus incroyables aux mains d'une secte satanique. Ensuite, en 1983, la panique atteint l'école maternelle McMartin alors que la mère d'un des enfants rapporte à la police avoir constaté des marques d'abus sur le corps de son fils (Yugas 2021, s.p.). Les allégations se sont révélées fausses dans les deux cas, mais cela n'a pas empêché de mener à procès quelque 200 individus en regard de ces témoignages. Le même genre de panique s'est ensuite répété à partir de 2016 avec le « Pizzagate » et QAnon alors qu'on accusait nombre de personnes innocentes de faire partie d'une cabale pédophile et sataniste (Bloom et Moskalenko 2021, 2). Comme on peut le voir, la population états-unienne a la propension de croire les enfants, pour le meilleur et pour le pire,

---

<sup>43</sup> La structure est celle d'une usine, avec un patron à la tête et des employés en dessous. Dans le cas du cinéma, le produit est la culture alors que l'université produit du savoir. Dans le cas de cette dernière, l'étudiant est à la fois le client et l'employé en ce sens où il participe de la production du savoir et paye pour en bénéficier.

alors que la pandémie de la COVID-19 a apporté son lot de théories de conspiration. Malgré la désinformation et la mésinformation massive ayant touché le monde au cours des dernières années, #MeToo et Black Lives Matter ont capté l'attention populaire.

En positionnant l'histoire dans une académie prestigieuse (figure 10), *The Perfection* est le seul film de notre corpus à aborder l'idée d'une institutionnalisation du pouvoir menant aux violences sexuelles et à la normalisation d'une culture du silence et de la complicité qui permet à la structure de pouvoir de se maintenir. En ce sens, le récit de *The Perfection* se rapproche plus de celui de *Candyman* de Nia DaCosta (2021) opérant une critique du racisme dans les institutions artistiques et de celui de *Master* de Mariama Diallo (2022) dénonçant à son tour l'institutionnalisation de l'oppression raciste dans le milieu universitaire comme nous le verrons ensuite. L'académie Bachoff rappelle quant à elle la structure du milieu cinématographique lui-même telle qu'elle a été mise au jour par le mouvement #MeToo ; on retrouve dans les deux institutions des violeurs (que ce soit Anton ou Harvey Weinstein) aidés de leurs complices (Paloma, Theis, Geoffrey ou des agents d'artistes) et des jeunes femmes habitées du rêve de percer dans l'industrie exploitées par les dirigeants auxquels on ne peut rien refuser (Charlotte, Lizzie ou Rose McGowan).



Figure 10. – L'académie Bachoff, le théâtre des agressions dans *The Perfection* (Richard Shepard 2018).

Comme pour le mouvement #MeToo, l'union est ce qui fait la force des victimes-survivantes de l'académie Bachoff. Plutôt que d'avoir le récit d'une seule victime-survivante comme dans les



autres films de viol-et-revanche de notre corpus, les histoires de Charlotte et Lizzie sont entremêlées, ce qui complexifie la structure en trois actes abordée précédemment. Alors que le récit débute bien après que Charlotte ait quitté l'académie Bachoff pour s'occuper de sa mère malade et avoir le recul nécessaire sur la situation, Lizzie est toujours la protégée d'Anton. En supposant que les viols se produisent ponctuellement durant toute la durée de la résidence à l'académie (ce que l'on peut déduire par la volonté de Charlotte de sauver Lizzie d'un cycle de violence), Charlotte est déjà passée par les deux premiers actes (le viol et la reconstruction) au sein de sa propre histoire alors que Lizzie en est encore au premier. En allant rejoindre les membres de l'académie lors du congrès à Shanghai, Charlotte entame l'exécution de sa revanche.

De son côté, Lizzie passe du premier au deuxième acte quand Charlotte la convainc de se trancher la main. Le geste excessif posé par Charlotte peut être compris comme une métaphore de l'effet de groupe permis par la création du #MeToo sur les réseaux sociaux. En faisant part de sa propre expérience de viol aux mains d'Anton et de ses complices, Charlotte offre le « moi aussi » qui permet de réorienter la revanche de Lizzie envers son agresseur. Cependant, Charlotte force la main de Lizzie, à la fois figurativement et littéralement, en l'obligeant à s'exprimer publiquement au détriment de sa carrière future. *The Perfection* est ainsi le reflet des risques que courent les victimes-survivantes lorsqu'elles dénoncent les agissements qui ont été perpétrés à leur rencontre. La reconstruction de Lizzie se déroule alors qu'elle est en convalescence pour se remettre de la blessure à sa main. Dès qu'elle est mise à la porte par Anton qui ne voit plus aucune utilité à cette femme incapable de jouer de son violoncelle, Lizzie traque Charlotte et entame sa revanche. Lorsque Lizzie retrouve enfin Charlotte, la puissance de l'expérience partagée entre les victimes-survivantes est telle que Lizzie redirige son esprit de vengeance depuis celle qui a mutilé son corps par procuration vers celui qui se l'est approprié.



Figure 11. – Lizzie (droite, avec la main tranchée) retrouve Charlotte (gauche) dans le but de se venger dans *The Perfection* (Richard Shepard, 2018).

*The Perfection* offre une représentation complexe de la multiplication des victimes-survivantes dans les films de viol-et-revanche contemporains. Richard Shepard évite de montrer le viol et se défait ainsi d'une possible représentation négative. *I Spit on Your Grave : Deja Vu* réalisé en 2019 par Meir Zarchi n'a pas réussi le même pari. Mettant également en scène un duo de victimes-survivantes unies par leur lien de sang (mère et fille) et par leur expérience du viol, le plus récent film de Zarchi s'attarde encore une fois à représenter le viol dans une longue séquence montrant l'acte sous plusieurs angles. *Deja Vu* trouve toutefois sa pertinence dans l'aspect pernicieux de la locution « œil pour œil, dent pour dent » alors que la vengeance exercée par Jennifer en 1978 a engendré un traumatisme transgénérationnel dans la famille de Johnny qui les pousse à se venger quelque quarante années plus tard : « *Deja Vu* is an extraordinary demonstration of the insidiousness and futility of revenge; there is, as Jennifer learns [...] no foreseeable end to the cycle of violence and trauma outside of death itself » (Heller-Nicholas 2021, 38). La franchise *Scream* arrive à des conclusions similaires alors que le cycle de la vengeance débuté par Billy Loomis est continuellement réactualisé, tel que nous l'avons noté dans le premier chapitre.

### ***His House* (Remi Weekes, 2020) : un nouveau chez soi**

Originaires du Soudan du Sud, Bol et Rial (figure 12) ont fui la guerre pour immigrer au Royaume-Uni. Ils sont les seuls survivants de leur noyau familial alors que leur fille Nyagak s'est noyée

durant la rude traversée de la Manche en bateau. Après avoir passé plusieurs mois dans un camp de réfugiés, ils obtiennent un asile probatoire et sont assignés à une maison décrépite où ils doivent respecter des règles strictes dictées par leur travailleur social Mark, sous peine d'être déportés. Bol tente de s'adapter aux us et coutumes du pays alors que Rial reste récalcitrante au changement. Bol est le premier à constater une étrange présence dans la maison ; il voit Nyagak accompagnée d'un « *apeth*<sup>44</sup> » mystérieux vivant dans les murs. En repayant leur dette morale par le sang, Rial croit que l'*apeth* saura leur redonner l'enfant. Enlevée par le couple afin de pouvoir entrer à bord d'un autobus d'aide humanitaire réservé aux familles, Nyagak n'est pas leur fille biologique. Alors que Bol se résigne à donner sa vie à l'*apeth*, Rial tranche la gorge du sorcier et met fin à la hantise.



Figure 12. – Bol (gauche) et Rial (droite) passent devant les agents d'immigration qui leur assigneront leur maison dans *His House* (Remi Weekes, 2020).

Le 25 mai 2020, George Floyd est assassiné par le policier Derek Chauvin. Comme il a été montré plus haut, la douleur engendrée par sa mort partagée sur les réseaux sociaux aux yeux du monde entier ravive les émeutes de Black Lives Matter. Quelques mois auparavant, Remi Weekes réalise son premier film abordant les enjeux du racisme institutionnalisé au Royaume-Uni, signalant d'un même trait la mondialisation du mouvement qui sort du contexte états-unien. Toutefois, ce n'est pas de la police dont il est question, mais du gouvernement et de l'immigration. Plus précisément,

---

<sup>44</sup> Cette expression d'origine Dinka signifie « sorcier » ou « sorcellerie » (Lienhardt 1951, 303).

le film traite de l'immigration britannique causée par la guerre civile au Soudan du Sud. Ce pays était voué à une instabilité politique avant même sa création, étant déjà plongé dans un conflit civil depuis près d'un an lorsque l'indépendance du Soudan est signée en 1956 (Rimbaud 2019, 386). On a dit de cette guerre qu'elle était en deux temps, d'abord causée par une volonté d'indépendance, puis par un différend idéologique entre un nord musulman et un sud catholique (2019, 386). Il serait toutefois plus probable de croire que la motivation du Sud était d'acquérir une reconnaissance au sein du pays en demandant « [...] le respect du pluralisme culturel et religieux, l'instauration d'un système laïc qui exempterait les non-musulmans de l'application de la Charia et une organisation décentralisée ou fédérale offrant aux sudistes une plus grande autonomie dans la gestion de leurs affaires et de leur mode de vie » (2019, 85). Signée après un demi-siècle de conflit, la paix reste fragile et le Soudan du Sud devient indépendant en 2011 (Veillet 2022, 111).

Dans ce nouveau gouvernement du Sud, l'hégémonie du peuple Dinka sur les autres groupes ethniques — dont les Nuers constituent le plus grand nombre — rappelle celle exercée par le Nord « arabe » au Soudan et contestée au point d'en venir à une séparation étatique (Rimbaud 2019, 394). En 2013, les tensions politiques tournent à l'affrontement lorsque le Président Salva Kiir, Dinka, accuse son ancien vice-président Riek Machar, Nuer, d'avoir tenté de mener un coup d'État ; quelques centaines de personnes, majoritairement Nuers, seront massacrées durant les trois jours où l'armée et la milice se tournent contre les civils (Rimbaud 2019, 396; Veillet 2022, 111). Depuis les événements de 2013, on compte « [...] 300 000 à 400 000 morts, 1,5 million de déplacés internes, et plusieurs millions de réfugiés, y compris 200 000 à 300 000 au Soudan (du Nord) [...] des cessez-le-feu et des accords de réconciliation en chaîne, tous sans résultat » (Rimbaud 2019, 397). Plusieurs réfugiés, comme Bol et Rial, se sont tournés vers le Royaume-Uni comme territoire d'accueil en raison des liens qui unissent le colonisateur et son défunt condominium (Buchanan-Smith et Jaspars 2020, s.p.). Cette solution est loin d'être idéale alors que le pays ne permet pas l'accès au marché du travail pour les personnes réfugiées ; elles doivent se limiter au versement d'une maigre aide sociale qui les place bien en deçà du seuil de la pauvreté (Mayblin et James 2019, 375). Ce faisant, le gouvernement britannique perpétue un appauvrissement systémique qui tend à garder les réfugiés dans une position subalterne au sein

de l'économie nationale afin de placer à distance les demandeurs d'asile frauduleux qui voudraient venir « s'enrichir » aux dépens de l'aide sociale (2019, 375).

Cette crainte de l'opportunisme financier n'est pas sans rappeler celle qui a fait naître un certain stéréotype raciste aux États-Unis. Le cas de Linda Taylor en est à l'origine alors qu'en 1974, le *Chicago Tribune* rapporte qu'elle aurait fraudé le gouvernement pour plus de 200 000 dollars en utilisant près de 100 identités différentes pour réclamer de l'aide sociale (Kohler-Hausmann 2007, 334). Le procès a montré que la somme récoltée était beaucoup moins faramineuse ; elle aurait reçu environ 8000 dollars grâce au recours à quatre identités différentes. En calomniant les femmes racisées bénéficiaires d'aide sociale, le public produit un nouveau cliché de représentation, celui de la « reine de l'aide sociale » (*welfare queen*) caractérisée comme étant paresseuse, libertine et criminelle en raison de son abus de la charité gouvernementale. Le titre de reine ainsi accordé associe définitivement le stéréotype à l'enrichissement et la facilité. De plus, la connotation raciste du sobriquet n'a pas manqué d'être soulevée : « By evoking socially unsettling images of politically powerful women, the phrase welfare queen also had racial connotations. It implicitly referenced popular beliefs, associated most frequently with the Moynihan Report, which attributed the "pathology of the Black family" to its alleged matriarchal structure » (Kohler-Hausmann 2007, 335). De ce fait, cette représentation des femmes Noires a pu s'ancrer dans la culture populaire en s'arrimant à d'autres stéréotypes d'ores et déjà bien instaurés. L'importance accordée dans les médias aux perruques utilisées par Linda Taylor comme déguisement lors de ses fraudes (*Greenville News (The)* 1974, 4; *Tennessean (The)* 1974, 9) est également significative puisqu'elle engendre une nouvelle diffamation des habitudes capillaires de la population Noire, comme nous le verrons grâce au film *Bad Hair* de Justin Simien (2020).

Dès le premier soir dans leur nouvelle maison, Bol et Rial entendent des bruits produits depuis l'intérieur des murs. La maison devient rapidement à la fois le reflet du système d'immigration britannique et celui de l'état d'esprit du couple : solide en apparence, mais réellement précaire. En effet, les employés de l'immigration se targuent d'être les grands sauveurs de Bol et Rial en leur offrant une maison « juste pour eux » : « Home sweet home. Amazing innit? It's a palace. Normally, it used to be half the size with twice as many of units. But this is all yours. This is... this is all for you [...] You must have won the jackpot ». À plusieurs reprises, ils affirment à Bol et Rial

que la maison qu'ils habitent est plus grande que leur propre maison. Toutefois, devant la détresse grandissante de ces nouveaux arrivants qui demandent à déménager, les agents de l'immigration se montrent hostiles et remettent en question leurs motivations : « This is going to raise a lot of questions, Bol. They're gonna ask you why you are not adapting ». Les apparences bienveillantes du système d'immigration se montrent trompeuses, à l'instar de la maison qui leur est offerte.

Une disjonction apparaît ainsi entre le monde des citoyens et celui des migrants. La connaissance du monde relative aux différents contextes culturels est ce qui motive la méfiance des autorités en matière d'immigration à l'égard des agissements de Bol et Rial. En effet, ces derniers sont incompris en raison de leur croyance et de leurs superstitions. Toutefois, la disjonction se montre encore plus clairement lorsque Rial fait la rencontre d'un groupe d'adolescents Noirs non loin de chez elle alors qu'elle cherche le chemin de la clinique médicale. Elle approche les garçons en leur parlant dans sa langue maternelle. S'apercevant qu'ils ne la comprennent pas, elle se met à leur parler anglais. Les trois garçons se moquent ensuite de son accent et lui donnent les mauvaises indications avant de lui lancer les mots : « Go back to Africa! » à la seconde où elle leur tourne le dos. En tant que personnes Noires, le racisme que ces jeunes hommes s'approprient serait le propre de l'« afrophobie », une peur déraisonnable ou une haine tournée envers les croyances, les coutumes et les personnes issues du continent africain. La scène révèle les préjugés insidieux qui s'immiscent jusque dans les communautés afrodescendantes.

Bientôt, ce ne sont plus seulement les bruits qui dérangent Bol et Rial, mais aussi l'apparition de revenants habitant les murs, métaphore des traumatismes vécus. Puisqu'il est une incarnation du souvenir, le fantôme joue ici le rôle de reflet en renvoyant l'image du mort vers le responsable de son décès. Ainsi, l'image de Nyagak aperçue entre les murs par Bol retourne vers lui sa propre condition d'errance et son statut réfugié. Comme dans l'histoire racontée par Rial à propos d'un voleur hanté par un *apeth*, l'esprit qui assiège la maison du couple sous le couvert de l'obscurité fait revenir les morts et engendre une disjonction dans le rapport spatio-temporel entre le monde des morts et celui des vivants, oscillant entre cauchemar et éveil. Les représentations cauchemardesques dans lesquelles sont plongées les protagonistes sont celles des traumatismes vécus en cours de route, depuis les attaques sur leur village jusqu'à la noyade de Nyagak. Alors

que Bol se montre fort devant les autorités et invite Rial à enfouir leur passé, allant même jusqu'à brûler les souvenirs qu'ils ont rapportés avec eux, dont le collier et la poupée de Nyagak, il pleure en secret et il est perturbé au point de détruire les murs de la maison qui, comme lui, menace de s'écrouler (figure 13).



Figure 13. – Des agents d'immigration (dont Mark, à gauche) visitant la maison en décrépite dans *His House* (Remi Weekes, 2020).

C'est seulement lorsqu'ils acceptent de vivre en paix avec les fantômes qui habitent les murs de leur demeure que Bol et Rial parviennent à se défaire du pouvoir de l'*apeth* et des regrets qu'il emporte avec lui. *His House* propose une représentation plus positive que celle suggérée par le Dernier frère. Bien que le film de Remi Weekes ne se retrouve pas dans la grande famille du cinéma d'entailles et qu'il sorte du contexte de production états-unien, la figure théorisée par Kevin Wynter dans *Critical Race Theory and Jordan Peele's Get Out* nous offre un point de comparaison à partir duquel évaluer la représentation des personnages Noirs dans d'autres films d'horreur contemporains. Contrairement au Dernier frère, le couple composé de Bol et Rial peut espérer un retour à la normale alors que l'immigration est un processus comprenant un début et une fin. Le film est ainsi l'un des rares au sein du corpus à se prévaloir d'une fin ouvrant sur l'espoir d'un futur meilleur. Bol et Rial ne se conforment ni au moule du Dernier frère, ni à celui de la Femme endurente en raison de leur statut particulier de réfugiés. Ils sont toutefois victimes des mêmes systèmes de pouvoir gouvernementaux que ceux qui briment la liberté et imposent une répression violente sur ses citoyens Noirs.

## ***Bad Hair* (Justin Simien, 2020) : la tête de l'emploi**

En 1989, Anna travaille comme assistante pour la chaîne de télévision *Culture* centrée autour de la musique et de la culture africaine-américaine. Lorsque sa mentore Edna est remplacée par l'ancienne mannequin Zora à titre de cheffe de la programmation, Anna tente de se démarquer en proposant une nouvelle émission. Impressionnée, Zora la prend comme assistante personnelle à condition qu'elle accepte de porter une trame de cheveux tressée dans ses cheveux naturels afin de respecter la nouvelle image de marque de *Culture* maintenant devenue *Cult*. Traumatisée par ses expériences passées avec le lissage chimique, Anna accepte à contrecœur. La pose des cheveux est douloureuse (figure 14) et le salon lui offre un produit afin de soulager son cuir chevelu. Elle remarque rapidement que ses nouveaux cheveux ont une volonté propre ; alors qu'Anna est victime d'une tentative de viol, elle poignarde en autodéfense l'homme dont le sang est ensuite aspiré par sa chevelure. Elle va lutter et finalement parvenir à couper cette dernière, mais Zora et les autres n'en seront pas sauvées pour autant.



Figure 14. – L'expression de la douleur dans le visage d'Anna lors de la pose de cheveux au salon de Virgie dans *Bad Hair* (Justin Simien, 2020).

En 2019, le Congrès des États-Unis a été introduit au projet de loi CROWN [Creating a Respectful and Open World for Natural Hair] dont le but est de lutter contre la discrimination des cheveux naturels dans les milieux du travail et de l'éducation (Crown Coalition (The) s. d., s.p.). Réalisé en



2020, le film de Justin Simien s'inscrit dans un mouvement contestataire dénonçant la pression ressentie par les femmes Noires d'arborer une chevelure lisse afin d'être ou de rester employées. Loin d'être une nouveauté, l'histoire politique des cheveux afrodescendants aux États-Unis remonte d'abord à la signification sociale et culturelle des coiffures en Afrique. Les cheveux faisaient alors partie d'un langage complexe assurant la communication de nombreuses informations sur l'individu ainsi coiffé : « [...] hairstyles have been used to indicate a person's marital status, age, religion, ethnic identity, wealth, and rank within the community. In some cultures a person's surname could be ascertained simply by examining the hair because each clan had its own unique hairstyle. The hairstyle also served as an indicator of a person's geographic origins » (Byrd et Tharps 2014, 17). Les pays européens se sont ensuite attelés à enlever près de 20 millions d'hommes, de femmes et d'enfants d'Afrique de l'ouest afin d'en faire des esclaves et de les envoyer sur le continent nouvellement colonisé (2014, 26). Quelque part au fil du processus de la traite des esclaves, les cheveux étaient tondus sous un prétexte sanitaire. Ce faisant, ils rasaient également le système linguistique et culturel faisant partie de l'identité propre à ces individus devenus esclaves (2014, 26).

Arrivés sur un nouveau continent, les esclaves africains ont dû adapter leurs coiffures aux conditions dans lesquelles ils se trouvaient. Par exemple, les esclaves qui occupaient des postes auprès des personnes blanches devaient toujours être bien coiffés (2014, 29). Conséquemment, certains ont choisi de porter des perruques comme il était coutume chez la noblesse au 18<sup>e</sup> siècle, alors que d'autres ont appris à les aplatir avec des outils artisanaux (Johnson 2016, 33). En ce qui concerne les esclaves relégués aux conditions misérables du travail des champs, les hommes ont généralement choisi de raser leurs cheveux alors que les femmes ont pris l'habitude de porter des foulards noués autour de la tête afin de se protéger du soleil et du jugement lorsqu'elles étaient atteintes par les poux (Byrd et Tharps 2014, 29). Toutefois, certaines sont parvenues à garder l'habitude de tresser leurs cheveux selon les techniques africaines. À la suite de l'abolition de l'esclavage aux États-Unis, les habitudes capillaires des personnes Noires sont restées sensiblement les mêmes :

In the rural South [...] Women kept their braided hairstyles covered with a head rag, only to feel the light of day on Sundays and special occasions. Meanwhile in the

northern cities, the Black men and women who had more access to professional hair salons and the few hair-care products on the market began to incorporate hairstyling into their daily routine. (2014, 37-38)

Un élément qui rassemble les expériences du Nord et du Sud est que les cheveux crépus se devaient d'être coiffés ou cachés afin de ne pas choquer les goûts des personnes blanches. C'est généralement ce précepte qui a dicté la politique des cheveux Noirs jusqu'au siècle suivant.

À partir des années 1960, l'influence des artistes comme Nina Simone et Jimi Hendrix, tout comme celle du Black Panther Party, a déclenché un mouvement vers la réappropriation des cheveux naturels. Perçus comme un moyen d'affirmer sa fierté en regard de son identité, l'Afro ou le Naturel<sup>45</sup> ont rapidement gagné en popularité jusque dans les années 1970 (Byrd et Tharps 2014, 70). Lorsque la majorité des porte-drapeaux du mouvement ont été emprisonnés ou sont décédés et que la réalité de l'employabilité au sein de compagnies blanches et conservatrices s'est pointé le bout du nez, une grande partie de la population a laissé tomber le naturel pour retourner vers les rasoirs et les défrisants chimiques (2014, 81-82). Le milieu du travail a longtemps discriminé les personnes Noires choisissant de se coiffer à l'aide de tresses plutôt que de se défriser les cheveux. Le style était qualifié d'« extrême », au même titre que les cheveux de couleur néon, en raison de la différence de culture qu'il représentait (Byrd et Tharps 2014, 121). Avec l'avènement du mouvement Black Lives Matter, les enjeux de l'autodétermination et de l'autoreprésentation sont revenus au-devant des débats.

Le conte de la fille aux cheveux de mousse (*moss-haired girl*) trouvé dans un livre rassemblant certaines légendes d'esclaves (*slave lore*) encadre le récit des événements auxquels Anna est confrontée. L'histoire raconte qu'une esclave aurait trouvé un arbre où poussait de la mousse semblable à des cheveux lisses et aurait choisi de s'en faire une perruque. De retour à la maison, les cheveux ont attaqué le maître d'esclaves, père de Grant Madison — le grand patron de la

---

<sup>45</sup> Il existe bel et bien une distinction entre l'Afro et le Naturel : « [...] Afros were not the only way that unstraightened, nappy hair was being celebrated and worn. In fact, many of those now described as having worn an Afro were in fact wearing another look, one called the Natural. The Natural was unstraightened Black hair that was not cut close. It was a less sculpted, less maintained version of the rounded, perfectly actualized Afro. This mass of bushy, springy hair opened the door to endless styling possibilities » (Byrd et Tharps 2014, 70). De plus, la catégorie de coiffures dites « naturelles » est elle-même beaucoup plus large et englobe à la fois l'Afro et le Naturel en plus d'inclure les tresses et toute autre méthode de coiffure qui garde l'intégrité des cheveux des personnes Noires, contrairement aux perruques et aux lissages.

chaîne où travaille Anna —, et ont bu de son sang. L'arbre qui pousse sur la tombe de sorcières décédées arbore des cheveux qui doivent être récoltés et portés afin de prendre possession du corps des gens qui les portent (figure 15).



Figure 15. — L'arbre producteur des cheveux dans *Bad Hair* (Justin Simien, 2020).

Lors d'une conversation entre Anna et son oncle, ce dernier raconte que certains peuples autochtones entretiennent la croyance selon laquelle les cheveux d'une personne contiennent ses pensées et qu'ils continuent de les garder après la mort. Les cheveux qui poussent sur l'arbre contiennent ainsi les pensées des sorcières mortes des générations auparavant et qui ont le désir de revivre à travers le corps de ces femmes Noires. Le contrôle exercé sur leur corps devient ainsi littéral par le recours à la possession démoniaque.

Il semble ici important de souligner que *Bad Hair* est le seul film de notre corpus dont l'histoire ne se déroule pas au cours de la dernière décennie. Par la reconstitution d'un monde vieux de plus de trois décennies, le film permet de mettre en perspective les attentes contemporaines entretenues à l'égard des personnes Noires aujourd'hui. L'appropriation du corps Noir rappelle en certains points celle présentée dans *Get Out* : les trames de cheveux posées par Virgie prennent le contrôle du corps de leur hôte et les force à se conformer à une représentation de l'identité Noire qui coïncide avec la volonté blanche, à la fois en regard des cheveux et du style vestimentaire tout comme c'est le cas pour la manière dont la musique est présentée après

l'arrivée de Zora. Lorsqu'Edna, la directrice de la chaîne *Culture*, quitte le navire afin de démarrer une nouvelle chaîne « par et pour » les personnes Noires, elle est remplacée par l'ex-mannequin à la peau claire et aux cheveux lisses incarnée par Vanessa Williams. Zora amène avec elle une certaine esthétique Noire qu'elle considère comme respectable et encourage ses employées à adopter la même : « Aren't you tired of it? All the stares you get walking to the [...] lobby, everyone wondering why you're here. If you went to any other floor in this tower for a job interview you wouldn't past reception and you know that. A sister's get fired for less than that everyday. Music people have certain expectations [...] ». Cette manière de penser constitue un exemple de « texturisme » soit une forme de discrimination portée à l'encontre d'une texture de cheveux en particulier perçue comme moins méritoire que les autres. Les effets de la cession du rôle de direction depuis Edna vers Zora rappelle également le « blanchiment » et l'embourgeoisement des intérêts portés par le mouvement #MeToo entre la forme lancée par Tarana Burke et celle reprise par Alyssa Milano.

La séquence d'ouverture nous présente Anna lorsqu'elle était enfant au moment où sa cousine, Linda, devenue sa sœur adoptive, avait tenté de lui faire un lissage chimique qui a laissé des traces autant physiques qu'émotionnelles pour Anna. Une dizaine d'années plus tard chez Virgie, le souvenir de cette souffrance est réanimé avec une toute nouvelle douleur, celle du cuir chevelu perforé par une aiguille et celle des cheveux tirés par une trame trop serrée. La mise en scène sanguinolente en gros plans du cuir chevelu mis à vif par le lissage chimique, puis les gros plans de l'aiguille perforant la peau du crâne d'Anna lors de la pose de cheveux chez Virgie suggèrent que le port de coiffures non naturelles se fait au prix d'une lourde épreuve. En changeant la texture de ses cheveux par le recours au port de trames tissées, Anna se rapproche d'une certaine « blanchité » et obtient ainsi plus de privilèges ; elle est remarquée par Julius, qui l'avait délaissée, puis Zora la met responsable de la nouvelle émission pour la chaîne, et finalement le grand patron qui ne l'avait jusqu'alors jamais remarquée place en elle toute sa confiance.

La distinction entre le traitement reçu avant la transformation et celui offert après est particulièrement remarquable lorsque sont comparées les deux scènes montrant l'arrivée d'Anna aux bureaux de *Rock Music Video* (RMV), la station de télévision de laquelle *Culture* est une division. Alors que l'on découvre pour la première fois le bâtiment en suivant Anna qui, dos à la

caméra, explore les lieux du regard comme une personne en visite dans un lieu nouveau, on remarque que les gens autour d'elle ne posent presque jamais le regard sur elle. Sa seule interaction avec le monde de RMV durant cette scène advient lorsqu'elle percute Grant Madison (figure 16) après un court moment d'errance du regard d'Anna, mais aussi de la caméra.



Figure 16. – Anna jugée du regard par les assistantes du grand patron Grant Madison dans *Bad Hair* (Justin Simien, 2020).

Madison poursuit son chemin et Anna continue d'observer son entourage. Elle voit finalement des téléviseurs en périphérie et s'y rend pour écouter la vidéo promotionnelle de la chaîne *Culture*. À la fois les gestes d'Anna et l'errance de la caméra nous révèlent qu'elle n'est pas à l'aise dans son environnement qui lui semble encore pertinent d'observer et de naviguer et dans lequel elle est maladroite. Au contraire, elle devient très confiante lorsqu'elle entre au bureau après la pose de ses cheveux par Virgie. Cette fois, la caméra effectue un travelling arrière pour nous montrer les gens qui se retournent sur son passage (figure 17).



Figure 17. – Les employés de RMV qui se retournent sur le passage d’Anna après son passage chez Virgie dans *Bad Hair* (Justin Simien, 2020).

Les collègues travaillant dans d’autres départements lui sourient et elle ne se laisse pas déconcentrer par les téléviseurs placés sur son chemin. Arrivée à l’étage de *Culture*, la caméra se déplace toutefois derrière elle et la suit à l’aide d’un travelling avant rappelant celui de la première entrée. Les réactions que nous montre ce point de vue sont plus ambiguës, certaines — comme Zora et ses assistantes approuvent le changement — alors que d’autres — comme les vidéastes-jockeys (VJ) Brook-Lynne et Sista Soul — semblent en désaccord avec la décision d’Anna. Après que les cheveux devenus méchants ont été vaincus par l’eau des gicleurs, défiant ainsi l’instruction donnée par Virgie de ne jamais mouiller les cheveux, Anna retourne habiter la maison de son oncle et de sa tante. En revanche, aucun retour à la normale n’est possible puisque la popularité des trames de cheveux tressés n’a pas diminué et que de nouvelles victimes sont faites chaque jour par les sorcières qui tentent de prendre le contrôle de leur corps. Anna rejoint le panthéon des Femmes endurentes en parvenant à se défaire de certaines oppressions racistes qui menacent de régir son quotidien tout en ne venant pas à bout du système plus large qui les permet.

## ***Candyman* (Nia DaCosta, 2021) : dis mon nom**

Anthony McCoy est un artiste peintre en manque d'inspiration. Lors d'un souper avec sa conjointe Brianna — directrice d'une galerie d'art —, son beau-frère Troy et le conjoint de ce dernier, il découvre l'existence des drames qui se sont déroulés dans la « cité de logements sociaux » (*housing project*) Cabrini-Green. Notamment, un bébé aurait été enlevé par Helen Lyle, une étudiante affolée par son enquête sur la légende urbaine de Candyman. Inspiré par l'histoire de ces lieux, Anthony s'y rend et y rencontre William Burke. Ce dernier a été témoin du meurtre d'un homme Noir innocent perpétré par des policiers alors qu'il était enfant. À la suite de ses recherches, Anthony réalise une exposition sur la légende de Candyman (figure 18). Il devient rapidement obsédé par ce personnage tandis que les gens testant les limites du mythe sont retrouvés morts après avoir prononcé cinq fois le nom Candyman devant un miroir. Après une discussion avec sa mère, Anthony apprend qu'il est beaucoup plus près de cette affaire qu'il ne le croyait à l'origine puisqu'il est lui-même le bébé enlevé par Lyle. Lorsque Brianna tente de retrouver Anthony manquant à l'appel depuis la révélation, elle est enlevée par William qui désire invoquer une armée de « Candyman », des hommes vengeurs tués par la violence raciste. Brianna servira de témoin à la transformation afin de perpétuer la légende dans Cabrini-Green.



Figure 18. — Anthony qui se dirige vers l'œuvre *Say My Name* (figure 19) durant son vernissage dans *Candyman* (Nia DaCosta, 2021).

Le *Candyman* de Nia DaCosta est la suite de l'original réalisé par Bernard Rose en 1992. Basé sur la nouvelle *The Forbidden* écrite par Clive Barker, le premier film raconte l'histoire de la fameuse Helen Lyle, une étudiante universitaire effectuant des recherches sur la légende urbaine de Candyman, amenée à visiter les logements sociaux Cabrini-Green où des violences attribuées au mythe ont récemment eu lieu. Là-bas, elle fait la rencontre de quelques résidents, dont une mère et son poupon Anthony. Elle apprend ensuite que Candyman est en fait le spectre d'un peintre Noir dénommé Daniel Robitaille, assassiné au 19<sup>e</sup> siècle en raison de sa liaison avec une femme blanche. Enfermé dans un miroir, l'esprit vengeur s'attaque (ironiquement) aux résidents Noirs de Cabrini-Green. En tant que « sauveuse blanche » (*white savior*<sup>46</sup>), Helen est la seule qui puisse contrer la hantise de Robitaille. Lorsque le petit Anthony est enlevé par Candyman désirant le sacrifier pour renforcer la peur nourrissant le mythe, Helen donne sa vie pour le sauver.

Les immeubles qui avaient autrefois attiré Bernard Rose à Cabrini-Green ont disparu au fil de la démolition et de la reconstruction du quartier. Au cours des trois décennies qui séparent les deux films, Chicago a été le théâtre de nombreuses vagues d'embourgeoisement. En 1980, le taux de ségrégation de la ville était le plus élevé du pays (Massey et Denton 1993, 72). L'héritage de la pratique de la « discrimination territoriale » (*redlining*) est en grande partie responsable de ce phénomène :

Redlining was a policy originating in the 1930s whereby the US Federal Housing Authority (FHA) determined levels of lending risk based on the racial composition of a neighbourhood. They used colour-coded maps to indicate green and blue areas that were seen as low-risk areas for lending. Yellow and orange areas carried more risk, but the red areas— those “redlined”—were effectively barred from accessing mortgages, loans, and other financial services. [...] Redlined areas were those with noticeable Black populations. (Kern 2022, 61)

---

<sup>46</sup> Dans son ouvrage *The White Savior Film*, l'auteur Matthew W. Hughey définit le terme ainsi : « [...] a “white savior film” [is] the genre in which a white messianic character saves a lower- or working-class, usually urban or isolated, nonwhite character from a sad fate » (Hughey 2014, 1). En tant qu'apparente réincarnation prophétique de l'amante de Daniel Robitaille, Helen sauve le pauvre Anthony des griffes (ou du crochet) du tueur. Elle constitue ainsi bel et bien un exemple de « sauveuse blanche ».



Ces politiques sur le logement ont conséquemment assuré l'émergence de nombreux ghettos au sein de la ville. Autrefois dévalués par les investisseurs, ces quartiers sont « redécouverts » afin d'être réappropriés et mis à profit par la population blanche :

[...] because many of these neighborhoods are located close to the city center, the edges of some of these Black ghetto communities appreciate in value. As values increase, Whites buy up the properties [...] Strikingly, they premise their assessments on the hope and expectation that the impoverished Black residents will eventually depart. And as the area gentrifies, Whites move in and impoverished Blacks move out. (E. Anderson 2022, 220)

Ce scénario permet d'expliquer l'évolution de Cabrini-Green entamée dans les années 1990. Dans le *Candyman* de Rose, Helen explique à sa collègue Bernadette que son appartement était une tour de logements sociaux avant de devenir un immeuble de condominiums luxueux. La dynamique qui régit les migrations au cours du processus d'embourgeoisement est ainsi basée sur la « race » puisqu'elle place les populations racisées toujours plus en marge des centres urbains (Kern 2022, 66).

En raison de la tombée de la première tour en 1995, puis de la dernière en 2011 (Rumore 2020, s.p.), la cité de logements sociaux Cabrini-Green n'existe plus que sous la forme de maisons en rangées désertes. En 2017, on annonçait la construction imminente d'une nouvelle tour où seraient mêlés des logements sociaux et des logements locatifs ordinaires (Shropshire 2017, s.p.). Loin de pouvoir héberger l'intégralité des anciens résidents de Cabrini-Green, ces nouvelles constructions obligent le relogement des familles à faibles revenus en marge de la ville dans des quartiers non moins ségrégués (Austen 2012, s.p.). Alors que la peur de la brutalité des « cités » (*projects*) a servi de prétexte à leur destruction, il semblerait que le processus d'embourgeoisement lui-même ait entraîné de la violence. En regard des morts de Rayshard Brooks, George Floyd, Freddie Gray, Elijah McClain et Alton Sterling, qui sont au cœur du mouvement Black Lives Matter, le spécialiste en histoire urbaine Henry-Louis Taylor Jr. affirme qu'ils ont été tués pour de la petite délinquance dans des zones où une pression de l'embourgeoisement se fait ressentir (2020, s.p.). La mise en lumière de ce fait a poussé des chercheurs à faire le constat suivant : « [...] in this context, it is clear that white property values matter more than Black lives » (Kern 2022, 84). L'exploitation des traumatismes propres aux

populations afrodescendantes par le milieu de l'art constitue également une forme de hiérarchisation entre les intérêts blancs et l'expérience vécue Noire. Le terme « pornographie de la souffrance » (*trauma porn*), dont l'origine est attribuée à Wayne Wax (2014, s.p.) et dont le but est de dénoncer l'exploitation médiatique des traumatismes sous forme de divertissement populaire, a depuis été repris en tant que « pornographie de la souffrance Noire » (*Black trauma porn*) (Okundaye 2021, s.p.), désignant cette même exploitation du point de vue particulier de l'expérience Noire. Les traumatismes deviennent ensuite transgénérationnels lorsqu'ils ont un impact à long terme sur les générations futures au sein d'une même famille et, plus largement, sur la communauté dans son ensemble (Hamburger, Hancheva, et Volkan 2021, 3).

Le titre donné à l'œuvre d'Anthony, *Say My Name*, réfère d'abord à la manière dont on invoque Candyman, c'est-à-dire en répétant cinq fois son nom devant le miroir (figure 19). Il rattache ainsi rapidement l'œuvre à ses recherches sur la légende de Cabrini-Green. Toutefois, l'intitulé prend un nouveau sens en regard du mouvement Black Lives Matter par sa mise en relation avec le registre « Say Their Names » commémorant les personnes Noires décédées aux mains des forces de l'ordre et avec l'expression « Say Her Name » popularisée afin de porter une attention particulière aux femmes touchées par la violence policière trop souvent laissées en marge des discours publics (« Say Their Names » s. d., s. p.).

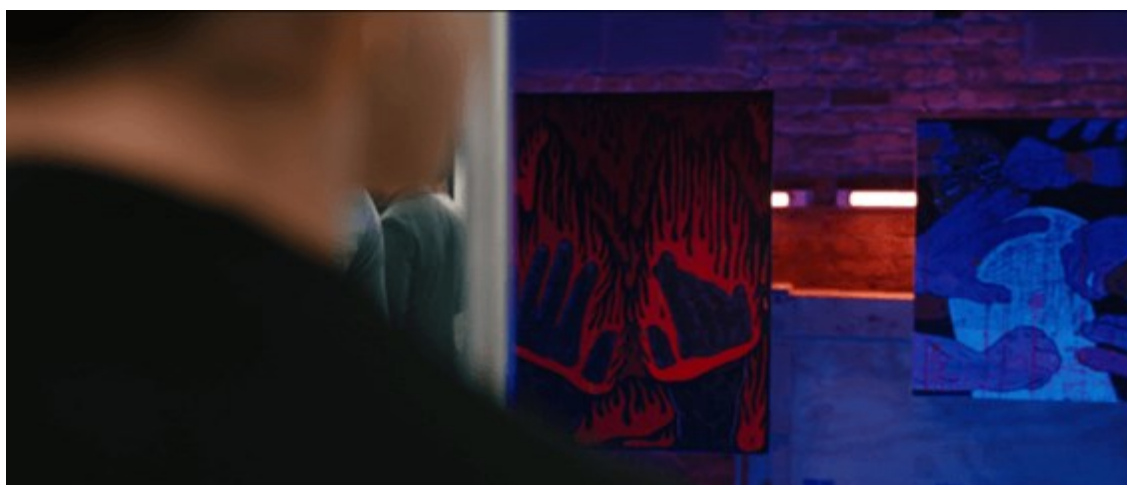


Figure 19. – La composition de l'œuvre *Say My Name* à l'intérieur du miroir-cabinet dans *Candyman* (Nia DaCosta, 2021).

La toile bleue placée au fond de la pièce cachée derrière le miroir-cabinet prend pour sujet la mort brutale de Sherman Fields, un habitant de Cabrini-Green battu par un peloton de police alerté par le cri de surprise du jeune William Burke en 1977. La toile rouge placée à l'avant évoque quant à elle l'histoire d'Helen Lyle devenue elle-même le sujet de légendes après son passage à Cabrini-Green en 1992. La disposition relative des deux toiles révèle la hiérarchie inhérente au souvenir collectif, plaçant celui d'Helen devant celui de Candyman, comme le soutiennent les paroles de Burke à Anthony : « Ask the white people around here about Girl X, Dantrell Davis<sup>47</sup>: blank stares [...] One white woman dies in this hood, and the story lives on forever ».

Une autre forme de déplacement du discours est opérée par l'appropriation de l'attention portée envers les horreurs de Candyman par Anthony selon une logique semblable à celle de la pornographie de la souffrance Noire. Alors que le marchand d'art, Clive, et sa stagiaire, Jessica, nettoient les lieux à la fermeture de la galerie, ils s'arrêtent devant l'œuvre de McCoy où ils font l'appel fatidique et sont assassinés par Candyman. Le nom d'Anthony ainsi que le titre de son œuvre sont ensuite mentionnés dans le reportage télévisé traitant des meurtres, ce qui pousse Anthony dans une contemplation de son succès : « Say my name. They said my name. And *Say My Name*. [...] It's cool to be mentioned I guess ». Par l'entremise de son œuvre, McCoy fait vivre la légende de Candyman à l'extérieur des murs de Cabrini-Green et ravive le souvenir d'un monstre qui se nourrit de la croyance en son mythe, comme le faisait savoir Candyman en 1992 : « I am the writing on the wall, the whisper in the classroom. Without these things, I am nothing ». Tandis qu'Anthony se servait initialement de son privilège et de sa notoriété grandissante afin d'attirer une attention méritée sur la violence excessive dont ont été victimes les résidents de Cabrini-Green, il se complait ensuite dans l'attention que l'exploitation de ce sujet lui apporte à titre personnel : « Initially concerned with raising awareness of Sherman's story, Anthony becomes giddy when he hears a news reporter mention his own name, not Sherman's, on television, thus becoming complicit in the marginalization of Black pain » (Means Coleman 2023,

---

<sup>47</sup> Girl X et Dantrell Davis sont deux réelles victimes de Cabrini-Green. Âgée de neuf ans, Girl X a été violée, battue, étranglée et laissée pour morte le matin du 9 janvier 1997 alors qu'elle se rendait chez sa grand-mère tout juste avant de se rendre en classe (Glanton 1997, s. p.). Âgé de seulement sept ans, Dantrell Davis se rendait lui aussi à l'école lorsqu'il a été atteint par une balle perdue initialement destinée à un membre de gang rival du tireur le matin du 13 octobre 1992 (Chow 2021, s. p.).

332). Il devient complice, certes, mais pas de la même manière que ses homologues blancs. Dans *Horror Noire*, Robin R. Means Coleman note une nuance importante entre l'appropriation faite par les marchands d'art et celle faite par Anthony alors qu'il reste « éveillé » (*woke*) en regard de ces enjeux (2023, 333). C'est ce que nous pouvons apercevoir lorsqu'il note lui-même que l'embourgeoisement commence dès lors que la ville choisit d'isoler un quartier pour y loger une certaine population : « Who do you think makes the 'hood? The city cuts off a community and waits for it to die. Then, they invite developers in and say, "Hey, you artists, you young people, you white—preferably or only—please come to the 'hood. It's cheap, and if you stick it out for a couple of years, we'll bring you a Whole Foods ». Cela n'empêche pas ses intérêts de s'aligner avec ceux de l'industrie artistique qui lui demande de « dig into that history of yours ». C'est d'ailleurs ce qu'il fait lorsqu'il peint la toile de Sherman, comme le laisse entendre le commentaire de Brianna à Anthony : « Well, it's a pretty literal approach. Not much room for viewer interpretation you know, moving from the symbolism of violence to the actual depiction of it. [...] It's painful ». À l'inverse du personnage de McCoy, qui fait le choix de rapporter la violence de manière explicite par l'entremise de portraits distordus, la réalisatrice Nia DaCosta présente les souvenirs traumatiques associés à Candyman par l'entremise de silhouettes et de marionnettes (figure 20). Ce filtre fictionnalisant sert plusieurs fonctions. D'abord, il permet à DaCosta de refuser la représentation pornographique de la souffrance Noire, c'est-à-dire une représentation de violence et de souffrance qui tient du divertissement. Ensuite, les silhouettes de papier permettent d'évoquer l'idée du conte et de la légende par le recours à des codes issus du théâtre d'ombres. Alors que l'image cinématographique est mécaniquement reproduite telle qu'elle est perçue par l'objectif de la caméra, l'image composite d'ombres et de marionnettes révèle son énonciation par la mise en scène de la manipulation de l'image à l'intérieur du cadre. En voyant les mains des marionnettistes, il devient évident que la mise en scène est orchestrée de manière subjective et passe de main en main à chaque itération de la légende. Entre les mains douloureuses d'Anthony, la légende est racontée par la voie de l'art.



Figure 20. – Les marionnettes et les décors de papiers découpés à travers lesquels est racontée l’histoire d’Helen Lyle (*Candyman*, 2021).

La déchéance du corps d’Anthony représentée par la piqûre d’abeille grandissante, partant de sa main et allant jusqu’à engloutir tout son bras puis une partie de son visage, est le reflet de l’affliction qui touche aussi son esprit depuis sa prise de connaissance de l’histoire de Cabrini-Green. Lorsqu’il se rend sur les lieux pour mener sa recherche et y photographier quelques bâtiments, il s’arrête devant l’église baptiste missionnaire qui arborait autrefois la murale « All of Mankind » avant d’être repeinte en blanc en 2015 sans tenir compte des objections de la communauté, comme le mentionne Darren Wan dans son article intitulé « A Whitewashing » (2016, s. p.). C’est en prenant la photo de cette église qu’il est piqué par l’abeille. Le « blanchiment culturel » (*whitewashing*) appliqué ici littéralement à Cabrini-Green par le blanchissement des murs de l’église devient d’autant plus signifiant qu’il atteint un lieu de réunion et de communion. En outre, c’est l’esprit de communauté qui est le plus touché par les conséquences de l’embourgeoisement. Pour lutter contre le phénomène, William Burke veut provoquer la rencontre d’Anthony et des autres Candyman : « As William explains to the quizzitive Anthony, “Candyman ain’t a he. Candyman’s the whole damn hive.” He goes through different iterations with different incidents of racial violence that reinvigorate his legend and give the figure new life » (Means Coleman 2023, 331). Anthony devient lui-même un Candyman lorsqu’il est atteint par la violence de Burke, puis par celle des policiers, au sein de cette église.

Le sort réservé à Anthony est le même qu'avait trouvé, rappelons-le, le personnage de Ben, interprété par Duane Jones dans *Night of the Living Dead* quelque cinquante ans plus tôt ; alors qu'il est rejoint par un peloton d'hommes blancs armés que l'on croit être prêt à aider le protagoniste en détresse, ce dernier est abattu sans égard pour son statut de survivant. De surcroît, Anthony est allongé sur le sol, visiblement blessé et sans défense, lorsque les policiers ouvrent le feu sur lui, rappelant la manière dont Oscar Grant a trouvé la mort dans le métro en 2009. Le chef de police sans scrupules révèle ensuite à Brianna qu'il ira jusqu'à commettre un parjure plutôt que de laisser l'un des siens faire face à la justice pour le meurtre d'un homme Noir. C'est ainsi qu'il lui souffle la version des faits qui devrait devenir la sienne : « Whatever you tell us helps. Any cooperation is noted. Saying what you saw, when he came at Jones, and Jones obviously knowing what he'd done before, seeing his hook, knowing you were in danger, had no choice but to discharge his weapon. Does that sound right to you? » Ce sont ce genre de paroles qui permettent d'ériger le mur bleu du silence derrière lequel les policiers se réfugient. Alors qu'elle voit se perpétrer un cycle de violence et de diffamation auquel elle ne peut pas échapper, Brianna remet son destin entre les mains de Candyman qu'elle appelle depuis le rétroviseur de la voiture de police. L'esprit vengeur assassine un à un les policiers présents sur la scène et libère Brianna afin qu'elle puisse raconter l'histoire et faire vivre le mythe.

Bien qu'il ne soit pas le dernier personnage survivant, Anthony McCoy est bien un Dernier frère au sens où Wynter l'entend ; en tant que vecteur de la volonté de Clive, il produit des œuvres offrant au public une représentation de la souffrance Noire et il est ainsi l'objet du regard blanc. L'identification « transraciale » déjà impossible selon Wynter est rendue plus complexe par la mince frontière qui le place entre monstre et protagoniste. Sa mort narrative et sa mort sociale sont toutes deux intégrales tandis qu'il est assassiné par les policiers et qu'il circule dans le monde en tant que personne Noire dont l'existence sociale est niée. Pour ces deux raisons, il signifie également une impossibilité de retour à la normale vers un monde qui le traite différemment des artistes blancs. Selon la définition de Wynter, il est violé alors que l'esprit de la vengeance de Candyman entre sournoisement en lui et s'approprie son corps. Il ignore finalement son intuition, en ce sens qu'il évite de prendre soin de la blessure physique et mentale engendrée par la recherche du passé de Cabrini-Green. Toutefois, il ne le fait pas pour maintenir le confort blanc,

mais bien pour maintenir les apparences en regard des autres membres du milieu artistique qui l'entoure. Le dernier personnage survivant est Brianna. Ni tout à fait une Dernière survivante parce qu'elle ne gagne pas l'esprit d'initiative et de survie qui la caractérise ni une « Dernière sœur » (*Final Sister*, ou une femme qui interpréterais le rôle du Dernier frère) puisqu'elle écoute son intuition en refusant de participer à la légende, elle est une Femme endurente puisqu'elle se bat contre des violences systémiques insurmontables. Elle est témoin d'un cycle de la violence qui se perpétue depuis le suicide de son père alors qu'elle était enfant jusque dans la découverte des corps de Clive et de Jessica pour finalement être témoin de la mort d'Anthony et du retour de Candyman. Il est attendu de Brianna qu'elle soit résiliente en regard des traumatismes constamment réitérés au sein d'une société qui ne laisse aucun endroit où être sauf.

### ***Scream* (Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett, 2022) : de génération en génération**

Alors que Tara Carpenter est seule dans sa maison de Woodsboro, elle reçoit un appel menaçant (figure 21). Lorsqu'elle tente de quitter la maison pour se réfugier ailleurs, elle est poignardée par une personne arborant un costume comme celui que l'on nomme Ghostface, vêtu d'une robe noire et d'un masque de fantôme. En apprenant la nouvelle, Samantha Carpenter (la sœur de Tara) et son conjoint Richie Kirsch viennent au chevet de Tara à l'hôpital. Après de nombreuses attaques de la part de Ghostface envers les membres du groupe d'amis de sa sœur, Samantha a une annonce à faire : elle est la fille biologique de Billy Loomis, l'un des deux tueurs ayant terrorisé la ville 25 ans plus tôt. Comme les nouvelles victimes font partie de l'entourage des protagonistes des événements de 1996, les Carpenter demandent l'aide des trois survivants Dewey, Gale et Sidney. Tentant de sauver leur peau, Tara, Sam et Richie quittent la ville en voiture, mais sont contraints de s'arrêter à la maison d'Amber, la meilleure amie de Tara. Amber et Richie se révèlent alors être des tueurs fervents de relancer la terreur dans la ville à l'anniversaire des premiers meurtres.



Figure 21. – Tara Carpenter au téléphone avec Ghostface dans *Scream* (Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett, 2022).

Le film de Bettinelli-Olpin et Gillett est le cinquième opus de la franchise *Scream* entamée par Wes Craven en 1996. Centrés autour du personnage de Sidney Prescott, les quatre premiers films la montrent continuellement pourchassée par un tueur masqué surnommé Ghostface s'attaquant à ses proches dans le but de la faire souffrir et, ultimement, de l'assassiner. Le premier Ghostface est incarné par deux personnages, Billy Loomis et Stu Macher. En tant que cerveau de l'opération, Loomis est motivé par la volonté d'annihiler les Prescott afin de se venger d'un abandon maternel ; Nancy Loomis a quitté la famille des années plus tôt après avoir appris l'existence d'une liaison entre le père de Billy, Hank, et la mère de Sidney, Maureen. Dans le deuxième volet de la série sorti en 1997, Nancy Loomis et son complice Mickey Altieri veulent punir Sidney pour la mise à mort de Billy. Le troisième film réalisé en 2000 met en scène le demi-frère de Sidney dans le rôle de Ghostface alors qu'il tente de se venger de celle qu'il voit comme ayant reçu l'attention maternelle dont il a été dépourvu par Maureen. Aidée de son amant Charlie Walker, Jill Roberts assume le rôle du tueur dans le quatrième volet en 2011 afin de faire payer sa cousine Sidney pour l'avoir fait passer sa vie dans l'ombre de sa réputation. Réalisé en 2023, le sixième film reprend à son tour la formule de la tétralogie originale selon l'approche mise en place dans le cinquième *Scream* (2022). Wayne Bailey et ses deux enfants, Ethan et Quinn, incarnent les trois nouveaux Ghostface, dont la tuerie est encore une fois motivée par un sentiment de vengeance en regard de la mort de leur fils et leur frère Richie Kirsch.



Le premier film de la franchise est largement considéré comme le pionnier d'une approche réflexive du cinéma d'horreur caractérisée par la prise de conscience de l'objet lui-même et de ses codes qu'il subvertit afin de se jouer des attentes du public (Thornley 2006, 140). Le *Scream* de Wes Craven advient au moment où la violence dans les écoles états-uniennes pivote vers la fusillade de masse. Le 2 février 1996 à l'école secondaire Frontier de Moses Lake, trois personnes sont assassinées par un étudiant s'étant présenté en classe armé de pistolets (Springhall 1999, 625). Le 20 avril 1999, c'est au tour de l'école secondaire Columbine de voir le massacre de 12 étudiants et d'un enseignant sous les balles de deux jeunes tueurs. Depuis 1999, le nombre de ces fusillades aux États-Unis ne fait qu'augmenter, atteignant 46 pour la seule année 2022 (Cox et al. 2023, s.p.). En cherchant des réponses quant à la brutalité de ces actes, la tendance à blâmer les médias violents a évolué pour devenir une véritable panique morale malgré l'avertissement énoncé par Billy Loomis : « Now Sid, don't you blame the movies. Movies don't create psychos, movies make psychos more creative ». Le rapprochement entre la consommation de médias violents et la hausse du risque de violence réelle reste infondé (Markey et al. 2019, 495) alors que les études montrent que le manque d'encadrement parental, l'abus physique et sexuel, l'intimidation et l'isolement constituent les principaux facteurs de risque dans le cas des fusillades de masse au sein des écoles (Lenhardt, Graham, et Farrell 2018; Abel, Chermak, et Freilich 2022; Dowdell et al. 2022).

Le recours à la diabolisation de la consommation médiatique dans le cas de certaines des 377 fusillades advenues depuis Columbine révèle aussi des enjeux raciaux sous-jacents. Alors que les assauts ayant engendré le plus haut taux de mortalité ont été perpétrés par des adolescents blancs, la majorité des jeunes exposés à la violence des armes à feu dans les écoles sont issus de populations Noires (Cox et al. 2023, s.p.). Une étude réalisée en 2019 ayant examiné quelque 204 796 couvertures médiatiques de plus de deux cents tueries de masse dans les écoles du pays a montré que les journalistes sont près de huit fois plus enclins à aborder l'impact des jeux vidéo sur le comportement lorsqu'il s'agit d'un tireur blanc que lorsqu'il s'agit d'un tireur Noir (Markey et al. 2019, 493). En conséquence, les stéréotypes racistes selon lesquels la violence commise par une personne racisée serait naturelle alors que celle commise par une personne blanche devrait

trouver une explication dans un phénomène extérieur sont réaffirmés sans interroger les hiérarchies sociales qui régissent l'expérience scolaire (2019, 494).

Lorsque Ghostface reparait plus de vingt-cinq ans après sa première apparition et environ dix ans après sa dernière, ce n'est plus seulement pour s'attaquer à Sidney Prescott et aux autres survivants originels. Le nouveau tueur (ou les nouveaux tueurs, comme le film vient à nous l'apprendre) prend pour cible une nouvelle génération composée de la famille des protagonistes du premier film : Sam Carpenter est la fille de Billy Loomis, Tara Carpenter est sa demi-sœur, Wes Hicks est le fils du shérif Judy Hicks, Mindy et Chad Meeks-Martin sont les neveux de Randy Meeks et les enfants de Martha Meeks, Liv McKenzie est parente avec la famille McKenzie voisine de Casey Becker (la première victime de la franchise) et Vince Schneider est le neveu de Stu Macher. Sidney, Gale, Dewey, Judy et Martha font eux-mêmes partie de la distribution du film (figure 22).



Figure 22. – Les nouvelles victimes se réunissent afin d'écouter les conseils de Dewey (devant, à gauche) dans *Scream* (Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett, 2022).

Les Dernière(s) survivante(s) présentées par ce cinquième *Scream* respectent l'analyse de la diversité des communautés de survivantes faites en regard des séries télévisées (Marra 2020; Clúa 2020). En mettant en scène des personnages issus de deux générations différentes, Bettinelli-Olpin et Gillett déconstruisent à leur tour l'idée de la jeunesse associée aux films d'entailles en privilégiant le retour d'une figure matricielle représentante de la Dernière survivante originale. La diversité de « races » présentes dans le film change également la règle en ce qui concerne les Dernière(s) survivante(s). Alors que *Scream 4* remet en question le syntagme

classique des films d'entailles où l'hétéronormativité signifie la mort et l'« étrangeté » signifie la survie, le cinquième *Scream* vient à son tour critiquer une statistique implantée au sein du sous-genre. Les personnes racisées — surtout les personnes Noires — ont 45 % de chance de trouver la mort au sein d'un film d'horreur, peu importe l'importance ou la durée de leur apparition à l'écran (Means Coleman et Harris 2023, 9). Dans le *Scream* réalisé en 2022, on remarque toutefois que les deux personnages Noirs (Mindy et Chad) font partie du petit groupe de six survivants.



Figure 23. – Sidney, Gale, Tara et Sam (de gauche à droite), les quatre Dernière(s) survivante(s) de *Scream* (Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett, 2022).

Finalement, les franchises d'horreur à gros budget se sont elles aussi mises de la partie en représentant des Dernière(s) survivante(s) qui déconstruisent la normalisation de la figure classique établie par Clover. L'idée de la collaboration était déjà bien implantée au sein de la franchise, et ce, dès le premier opus réalisé en 1996. En effet, plusieurs personnages ont survécu aux assauts de Billy Loomis et de Stu Macher, dont Sidney Prescott, Gale Weathers et Dewey Riley. Toutefois, ces trois personnages ne possèdent pas un statut équivalent ; Sidney est représentée dans l'histoire des films comme la seule vraie Dernière survivante alors que les deux autres sont simplement ses adjutants (Clúa 2020, 49). Le cinquième opus de la franchise *Scream* mélange toutefois les cartes en plaçant en son cœur les personnages de Tara et Sam Carpenter. Sidney et Gale occupent encore un rôle dans le cinquième *Scream*, mais seulement à titre de personnages secondaires venant en aide aux deux jeunes femmes. L'utilisation de la profondeur de champ lors de la scène où Tara achève Amber d'une balle, mettant fin à la terreur de

Ghostface, rend apparente la passation qui s'effectue entre les deux générations. Alors que Sidney, Sam et Gale sont initialement représentées sur une même ligne, la mise au point s'effectue rapidement sur Sam et Tara qui se réunissent pour s'enlacer, délaissant Sidney et Gale toujours en arrière-plan (figure 23). Pour la première fois de la franchise, l'histoire de *Scream* n'est plus seulement l'affaire d'une Dernière survivante. L'absence totale du personnage de Sidney Prescott dans *Scream 6* (Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett, 2023) semble appuyer cette idée. Lorsque Sidney et Gale font le choix de revenir à Woodsboro dans *Scream* (2022), c'est pour aller aux-devants d'un danger qu'elles sont certaines de devoir affronter un jour ou l'autre. Elles apportent avec elles un bagage de connaissances informées par leurs nombreuses rencontres avec l'une ou l'autre des itérations de Ghostface. Sam et Tara bénéficient d'un partage du savoir et d'un dialogue sur l'expérience vécue qui était refusé aux victimes-survivantes avant l'avènement du #MeToo, comme en témoigne Brison dans *Aftermath* :

The everydayness of sexual violence [...] leads many to think that male violence against women is natural, a given, something not in need of explanation and not amenable to change. And yet, through some extraordinary mental gymnastics, while most people take sexual violence for granted, they simultaneously manage to deny that it really exists—or, rather, that it could happen to them. We continue to think that we—and the women we love—are immune to it, provided, that is, that we don't do anything "foolish." (2002, 4)

L'espace de discussion créé engendre la mise en communauté de gens qui affirment avoir été victime de violence « eux aussi ». Sidney et Gale représentent à la fois le traumatisme originel ayant affligé la communauté de Woodsboro et le vecteur d'une possible coalition de survivantes digne des politiques de la troisième vague féministe favorisant l'inclusivité et la diversité.

### ***Master* (Mariama Diallo, 2022) : entre maître et servante**

Professeure à l'Université Ancaster, Gail Bishop est élue comme première femme Noire doyenne de maison. En tant que nouvelle étudiante, Jasmine Moore emménage dans la chambre 302 au sein de la maison Belleville. La rumeur dit que l'appartement est hanté par les fantômes de Margaret Millett, pendue pour sorcellerie en 1694, et de la première étudiante Noire de l'Université, Louisa Weeks, qui s'est suicidée dans la chambre en 1965. Lorsque Jasmine échoue à une évaluation, elle accuse sa professeure Liv d'être coupable de discrimination (figure 24). En

parallèle, elle passe ses nuits à faire des cauchemars et son somnambulisme sème la zizanie entre elle et sa colocataire. Alors que Jasmine est victime d'actes haineux qui la mènent à l'urgence, Gail lutte contre une infestation d'asticots dans sa nouvelle demeure. À son retour de l'hôpital, Jasmine est retrouvée pendue dans sa chambre. Gail confronte alors Liv devant les membres de sa faculté en l'accusant de faire semblant d'être une femme Noire afin d'avoir un statut préférentiel au sein d'un établissement qui manque terriblement de diversité. Lorsqu'elle réalise qu'elle n'a pas su apporter du changement dans l'établissement, Gail démissionne de son poste de maître de maison.



Figure 24. – Jasmine (gauche) et Gail (droite) réunies dans un bureau afin de parler de Liv dans *Master* (Mariama Diallo, 2022).

D'origine britannique, le terme « maître de maison » (*house master*) servant à désigner les directeurs administratifs des « maisons » que sont les résidences universitaires a été adopté par certains établissements états-uniens lors de leur fondation. La majorité de celles-ci font partie de l'Ivy League, un regroupement de collèges réputés pour leur élitisme et leur sélectivité, dont font partie Yale, Harvard et Princeton (Wang 2015, s.p.). Repris dans le contexte des États-Unis, le terme « maître » invoque un lourd passé colonial qui a notamment teinté le milieu académique. Un rapport de 2022 issu de la Radcliffe Harvard Institute stipule que plus de 70 individus en majorité Noirs et autochtones ont été soumis à l'esclavage par des professeurs, des dirigeants et des financiers de l'établissement (Bacow 2022, 15). De cette vision hiérarchique promue par les

esclavagistes est née la volonté de ségrégation qui a permis de mettre en place les lois Jim Crow dans le nord puis dans le sud du pays<sup>48</sup>.

Alors que l'esprit derrière la locution « séparés, mais égaux » (*separate-but-equal*) régissait déjà les politiques raciales depuis la fin de la guerre civile (Kelley 2010, 3), l'affaire *Plessy contre Ferguson* a servi à créer le précédent légal contre lequel la ségrégation s'est appuyée dès 1896 (2010, 15). Homer Plessy a été recruté par un comité citoyen dans le but de protester contre la ségrégation des voitures de train en Louisiane en raison de son appartenance ethnique mixte ; un seul de ses arrière-grands-parents était de descendance africaine, ce qui permettait de souligner le caractère arbitraire des distinctions raciales promues par les nouvelles lois (2010, 76-77). Plessy devait prendre le train de La Nouvelle-Orléans et s'y faire arrêter pour avoir tenté d'entrer à bord d'une voiture réservée aux personnes blanches (2010, 74). Lorsque la cause a été entendue en cour, les avocats de Plessy ont plaidé que la loi violait le treizième et le quatorzième amendement de la Constitution qui garantissaient respectivement la fin de l'esclavage et une protection égale par les lois, notamment en regard de la propriété (2010, 80). En mai 1896, la Cour Suprême des États-Unis a entériné les accommodements « séparés, mais égaux » sur la base de la croyance que l'égalité politique était une cause séparée de celle de l'égalité sociale et que la stigmatisation de la population racisée découlant de la ségrégation était une construction entretenue par les personnes Noires (2010, 81-82). À la suite de son jugement, les espaces ségrégués légalement se sont étendus depuis le train jusqu'aux espaces de loisir, aux services publics, à l'institution du mariage et aux institutions scolaires<sup>49</sup>.

En accord avec la volonté de la *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) qui veut lutter contre les lois nées de *Plessy* (Fuller, Torres, et Fireside 2017, 29), les parents de Linda Carol Brown tentent en 1950 d'inscrire leur fille Noire à l'école primaire publique la plus près de la maison, bien que celle-ci soit réservée aux enfants blancs du quartier. Devant le

---

<sup>48</sup> La *Gazette* de Salem au Massachusetts fait mention dès 1838 d'une « voiture Jim Crow », soit un wagon de train où se retrouvent les personnes racisées exclues des wagons réservés aux blancs (Luxenberg 2019, 25). La ségrégation était déjà une pratique populaire au nord avant de se populariser dans le sud.

<sup>49</sup> Le Massachusetts avait déjà reconnu que la ségrégation des écoles respectait la Constitution au sein de l'État dans l'affaire *Sarah C. Roberts contre la ville de Boston* en 1849 avant que la décision ne soit infirmée en 1855 (Brown Foundation (The) s. d., s.p.).

refus de l'école Sumner d'accueillir Linda Brown parmi ses rangs, la NAACP recueille les cas de sept autres enfants ayant subi une exclusion similaire par le conseil scolaire de Topeka et mène le dossier en cour (2017, 7). Le verdict énoncé en 1954 dans l'affaire *Brown contre le bureau de l'éducation* met un terme aux lois ségrégationnistes issues de *Plessy contre Ferguson* et abolit la séparation dans les écoles publiques. Toutefois, il a fallu attendre le *Civil Rights Act* de 1964 pour que la discrimination et la ségrégation raciale discutées dans l'Affaire Brown soient réellement interdites dans les écoles aux États-Unis (Hope 1975, 52). En dépit de cet avancement, le taux de ségrégation au nord du pays est resté pratiquement le même de 1954 à 1972 (1975, 100). Selon les statistiques de 2021, le milieu reste fortement divisé selon une « frontière de couleur » alors que le tiers de toute la population scolaire fréquente une école dont plus de 75 % des étudiantes et étudiants font partie du même groupe ethnique (Nowicki 2022, 11), montrant ainsi que la ségrégation est loin d'être chose du passé. La composition du collège fictif présenté par Mariama Diallo dans *Master* permet de souligner cette pérennité.

Depuis le jour de son accueil au collège Ancaster, le quotidien de Jasmine est ponctué de micro-agressions, soit des actes de racisme subtils et cachés qui relèvent de l'ignorance ou de l'insensibilité de la personne qui les commet (Wynter 2022, 37). Dès leur rencontre, sa nouvelle colocataire Amelia lui fait sentir qu'elle n'est pas à sa place dans ce lieu. Alors que Jasmine observe la chambre qu'elles partageront pour les prochains mois, Amelia entre avec ses sacs et se cogne contre le cadre de la porte. Le bruit fait sursauter Jasmine, qui se retourne. Au même moment, la colocataire lève ses yeux, qui étaient jusqu'alors rivés sur son téléphone, et sursaute en disant : « Shit! You scared me », en réponse à quoi Jasmine s'excuse. Cette interaction donne le ton de la relation à venir entre les deux colocataires. Amelia surprend Jasmine en entrant bruyamment dans l'appartement alors qu'elle est de dos, mais c'est Jasmine qui ressent le besoin de s'excuser pour avoir effrayé Amelia alors qu'elle ne faisait qu'être présente dans le lieu. Cette interaction en apparence anodine révèle les rapports de pouvoir inhérents à cette relation. Pensons que cette même situation aurait pu rapidement tourner au drame si, par exemple, Amelia avait été policière et si Jasmine avait choisi d'entamer un pot de crème glacée laissé au réfrigérateur. Nous faisons encore une fois un clin d'œil à la mort tragique de Botham Jean abordée précédemment afin de souligner l'importance de la dynamique raciale qui découle de

cette interaction entre deux personnes, une blanche et l'autre Noire, qui se croient légitimement chez elles. Dans les deux cas, la faute attribuée à une prétendue intrusion retombe sur la personne Noire, avec des conséquences désastreuses dans le cas de Jean.

Les six chapitres qui régissent la structure globale du récit sont présentés par six intertitres calligraphiés à la main. Le premier, « Can someone clean that up, please? », annonce l'arrivée ultérieure de cette réplique prononcée par Cressida, une amie d'Amelia, après que quelqu'un a renversé une bouteille d'alcool sur le plancher de la chambre. En entendant ces mots, Amelia lance un rouleau de papier absorbant en direction de Jasmine et lui demande de ramasser le dégât. Les personnes présentes dans la pièce à ce moment présument que ce n'est pas leur responsabilité de ramasser et la tâche en incombe à la seule femme Noire du groupe. La dynamique sociale ainsi résumée place Jasmine dans une position subalterne ensuite confirmée lorsqu'elle fournit la pizza pour tout le groupe et que les autres refusent de la rembourser. De son côté, Gail se retrouve à nettoyer continuellement sa nouvelle maison alors qu'elle est victime d'une incurable infestation d'asticots. Cette mise en parallèle des deux femmes Noires de qui il est attendu qu'elles fassent le ménage et les courses pour toute la maisonnée évoque le rôle de la servante de maison à l'époque de l'esclavage. Gail fait d'ailleurs la découverte d'une chambre munie de cloches destinées à entendre l'appel des maîtres de maison et d'un bibelot rangé sur une tablette dans la cuisine représentant une « mammy » — une caricature raciste incarnée sous la forme d'un personnage « [that] did not want to be free. She was too busy serving as surrogate mother/grandmother to white families. Mammy was so loyal to her white family that she was often willing to risk her life to defend them » (Pilgrim 2023, s. p.). Comme dans *Get Out*, les serviteurs que l'on voit à la cafétéria ou affairés à l'entretien paysager sont Noirs tandis que les « invités » du collège (les professeurs et les étudiants) sont en grande majorité blancs ; c'est le cas des autres maîtres de maison que Gail reçoit chez elle pour fêter son nouveau rôle.

Outre les micro-agressions et la stigmatisation dont elle est victime, Jasmine est également poursuivie par le fantôme de Margaret Millett, comme Louisa Weeks avant elle, ce qui la pousse à se défenestrer. À son réveil à l'hôpital, Jasmine est accueillie par Gail, qui la sermonne quant à l'existence véritable de l'entité que personnifie Margaret Millett. Cette dernière se confond avec le racisme et la violence systémique qui, comme un fantôme, est partout à la fois et possède des



ramifications invisibles : « It's not ghosts, it's not supernatural, it's America. And it's everywhere [...] You can't get away from it, Jasmine. It will follow you ». Après le décès de Jasmine aux mains de ce « fantôme » qu'est la pression raciste d'une institution ségréguée, Gail ajoute à la métaphore : « It might not be white hoods and minstrels but it's there. It's like a ghost, it's just you can't catch it, you can't prove it ».

Les infatigables asticots reparaissant toujours, les toiles fantomatiques changeant de manière semblable à l'imagerie lenticulaire et les portraits des éternels dirigeants du collège restant inchangés des décennies plus tard symbolisent l'infestation de l'enceinte par une « blanchité » incurable. Inscrit dans une graphie semblable à celle de la gravure laissée sur la porte de Jasmine (figure 25), l'intertitre du chapitre six, « I'm not going anywhere », laisse entendre cette omniprésence et cette immortalité de la « blanchité » (figure 26). Prononcés par Brian, un maître blanc de maison, ces mots dépassent le simple contexte individuel pour parler plus largement de l'institution en soi.

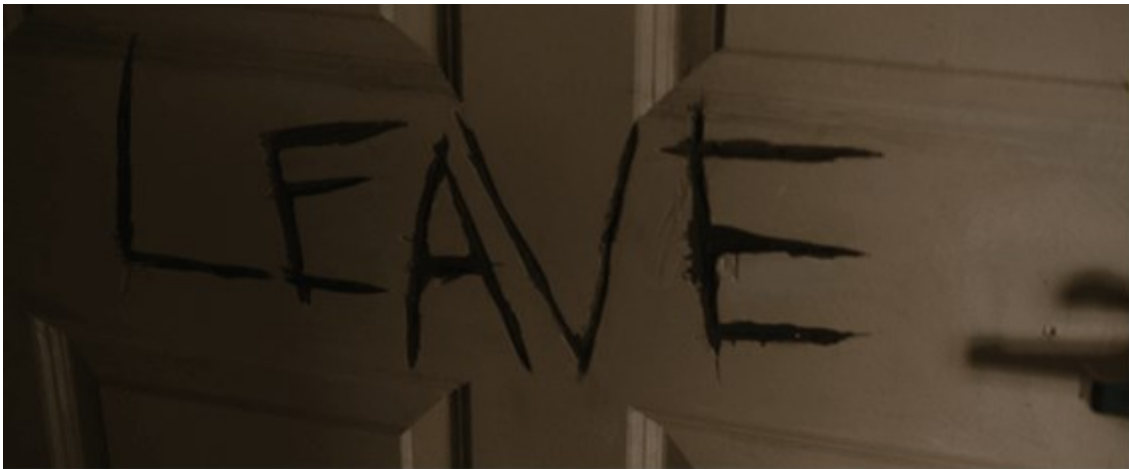


Figure 25. – L'inscription gravée sur la porte de l'appartement de Jasmine dans *Master* (Mariama Diallo, 2022).

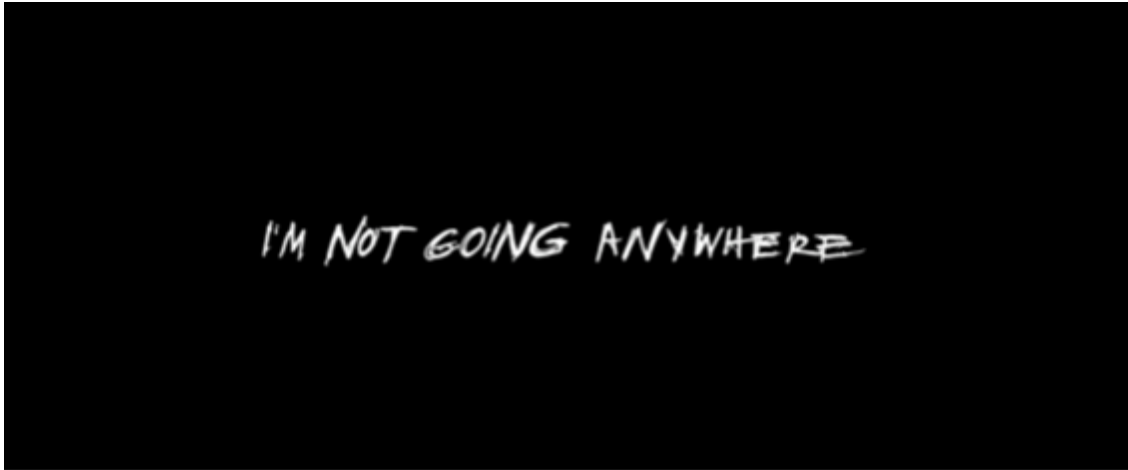


Figure 26. – L'intitulé du chapitre six de *Master* (Mariama Diallo, 2022).

En plus de la culpabilité que ressent Gail en regard de la mort de Jasmine, la constatation de l'hypocrisie sur laquelle repose son statut de maître la pousse à confronter ses collègues : « I was never a Master. I'm the maid. You brought me here to clean up. I didn't change anything. I didn't do anything ». En effet, comme celle de sa collègue Liv, la présence de Gail n'était la bienvenue qu'à titre de représentation symbolique (*token*) d'une diversité n'existant que dans les vidéos promotionnels. De ce fait, Gail rejoint les rangs du Dernier frère et de la Femme endurente alors que les événements du film ne la rapprochent en rien d'une victoire ou d'un changement. Elle délaisse finalement l'institution raciste pour retourner vers une société états-unienne tout aussi problématique que celle dans laquelle évoluent les survivants respectifs de *Get Out* et de *Candyman*. Cette même impression d'impuissance ressentie par les personnages principaux de ces films devant l'absence de soutien de la part des représentants de l'autorité participe de la pression sous-jacente à l'origine de l'avènement du mouvement Black Lives Matter. Rappelons que ce dernier s'est formé en réponse à l'inaction du système de justice en regard de la mort injustifiée de Trayvon Martin en 2013. Lorsque Gail tourne le dos à l'établissement qui refuse de sanctionner le racisme de l'Université, nous voyons en elle le legs d'Alicia Garza, Patrisse Cullors et Opal Tometi. Puisque la volonté d'unir sa voix à un ensemble est inscrite en filigrane de Black Lives Matter, qui s'adjoint de ce fait de certaines politiques du #MeToo, la prochaine étape – nous semble-t-il – serait que Gail trouve le milieu de résonance au sein duquel elle peut exprimer sa révolte en espérant retrouver une communauté de pensée globale.

## Conclusion

Lorsque nous avons entamé l'élaboration de ce mémoire, c'était dans le but d'observer un phénomène culturel désigné comme un renouveau de l'horreur cinématographique. Après avoir fait l'expérience d'un grand nombre de films d'horreur réalisés au cours de la dernière décennie, nous nous sommes demandé quelles étaient les origines d'un tel changement au sein de la production cinématographique. Puisque le cinéma est à la fois la cause et le symptôme de certaines métamorphoses sociales, notre hypothèse de départ était qu'il fallait chercher les réponses au sein de la société elle-même. Nous avons rapidement constaté que la production de films d'horreur qualifiés de nobles par la critique coïncidait avec l'avènement de deux mouvements sociaux d'envergure, Black Lives Matter fondé en 2013 et #MeToo fondé en 2006, mais popularisé en 2017. Nous avons donc dédié ce travail à l'étude des liens intrinsèques entre les deux mouvements susmentionnés et les films d'horreur réalisés au cours de la dernière décennie. Pour ce faire, nous avons d'abord exploré l'histoire et les politiques des mouvements en eux-mêmes afin d'avoir un portrait global de leurs potentielles influences. Nous avons ensuite observé le contexte cinématographique duquel ces nouvelles manifestations émergent ainsi que les théories énoncées à propos du cinéma d'horreur contemporain afin d'avoir une meilleure idée du cadre théorique entourant leur réception. Finalement, nous avons procédé à l'analyse de neuf films réalisés entre 2017 et 2022. Une analyse systématique et chronologique de notre corpus a permis de les ancrer dans leur contexte historico-social respectif avant d'entreprendre une analyse de leur contenu esthétique et narratif afin de constater les liens thématiques qui unissent les films aux mouvements. Par cette étude, nous avons trouvé que les films d'horreur contemporains semblaient bel et bien influencés par les politiques activistes de troisième et de quatrième vague féministe telles qu'elles sont portées par les deux mouvements.

Bien que notre corpus d'œuvres fût plutôt large lorsque considéré dans le cadre d'un mémoire qui en comporte habituellement un ou deux, nous n'avons toutefois pas fait une étude exhaustive de la production cinématographique récente. Nos conclusions quant à celle-ci mériteraient ainsi d'être confrontées à un plus grand bassin de films afin de confirmer leur validité. Le recours à une

étude selon l'ordre chronologique a facilité la mise en relation des films avec le contexte socio-historique, mais elle a compliqué la formation de liens thématiques entre les films. Cependant, nous nous permettons quelques constatations générales quant au traitement de l'horreur dans les films post-Black Lives Matter et #MeToo.

Les évocations du passé sont diverses, mais toujours présentes dans chacun des neuf films du corpus. Le mythe et la légende jouent un rôle important dans le récit de *Bad Hair*, *His House*, *Candyman* et *Master* dans lesquels la figure du revenant sert à évoquer l'éternel retour du racisme qui hante la vie des personnes Noires. Il permet également de faire la métaphore du remords quant aux concessions que doivent faire certaines personnes Noires en regard de leurs valeurs afin d'assurer leur survie dans un système qui ne veut pas d'eux, que l'on parle d'une corporation, de la politique d'un pays étranger, de l'institution artistique, des politiques d'habitation ou de l'institution scolaire respectivement montrés dans chacun des quatre films énoncés. La notion de souvenir et de traumatisme, qu'il soit transgénérationnel ou non, se manifeste dans *Get Out*, *Revenge*, *Bad Hair*, *The Perfection*, *His House* et *Scream* par l'entremise d'analepses dans le cas des cinq premiers films. Celles-ci servent principalement à visualiser le souvenir d'un événement traumatique comme la mort de la mère de Chris (*Get Out*) ou l'origine de la cicatrice à la fois physique et psychologique laissée sur le crâne d'Anna par un lissage chimique raté (*Bad Hair*). La multiplication de survivantes ayant vécu des traumatismes comparables, mais à différentes époques, rejoint le thème du traumatisme dans le cas de *The Perfection* et *Scream*.

La plupart des films du corpus démentent le manichéisme du cinéma d'entailles classique en « étrangerant » ses protagonistes qui deviennent monstrueux – ou qui menacent de le devenir par la possession de leur corps. C'est spécifiquement le cas dans *Get Out*, *Cam*, *Bad Hair*, *His House* et *Candyman*. Les protagonistes luttent alors pour se réapproprier leur corps et leur image en tentant de limiter les dégâts causés par une force extérieure qui les pousse à annihiler leur humanité. À la lumière des figures du Dernier frère et de la Femme endurente, *Get Out*, *Bad Hair*, *Candyman* et *Master* concluent leur récit avec un sentiment d'irrésolution et un pessimisme découlant du racisme systémique resté invaincu. Ils sont ainsi le reflet du sentiment évoqué par la lutte menée au sein de Black Lives Matter. *Revenge*, *Cam*, *The Perfection*, *His House* et *Scream*

se concluent sur une note d'espoir et de changement plus positive amenée par un récit de transformation intérieure. Les quatre films influencés par #MeToo sont forts d'une justice parallèle semblable à celle permise par les listes communautaires et l'anonymat d'internet durant la deuxième vague du mouvement en 2017. Toutefois, le sixième opus de la saga *Scream* nous montre bien que l'apparence de paix n'est qu'une illusion alors que les soubresauts du cycle de la violence et de la persistance des traumatismes reviennent rapidement troubler l'eau calme.

Nous finissons ce mémoire en restant quelque peu sur notre faim. L'ampleur de notre corpus nous a forcés à effectuer des analyses concises alors que chaque film aurait pu être abordé dans une analyse respective constituée d'une trentaine de pages. Cela nous a amenés à laisser de côté l'aspect critique de la réception des œuvres. Dans le cadre d'une thèse de doctorat, nous aurions pu nous intéresser au cas particulier de la polarisation en regard de *Bad Hair* alors que de nombreuses critiques ont reproché à Simien de perpétuer un discours de misogynoir en proposant une vision moralisante de leurs habitudes capillaires (Gomez-Weston 2020; Bastián 2020; Guerrasio 2020). Nous aurions aussi pu nous intéresser à la cause des deux types de réceptions radicalement opposées du film *The Perfection* soulevées par Alexandra Heller-Nicholas dans *Rape-Revenge Films: A Critical Study* (2021, 2). Sans doute parce que nous nous trouvons dans une proximité historique extrême avec le sujet traité, nous nous sommes surtout concentrés sur l'aspect réflecteur du cinéma en regard de l'intersection formée entre celui-ci et la société. Lorsque le recul historique le permettra, il serait intéressant d'observer l'impact que ces films ont pu avoir sur la société à titre de générateurs et de catalyseurs de politiques sociales nouvelles. Nous pourrions ainsi nous demander comment la réception de *Get Out* a-t-elle influé sur la renaissance du mouvement Black Lives Matter après la mort de George Floyd en 2020. Une analyse du corpus traité dans le présent mémoire en prenant les films à titre de moteur à l'activisme saurait certainement enrichir et élargir la portée de la présente étude.

## Références bibliographiques

- Abel, Meagan N., Steven Chermak, et Joshua D. Freilich. 2022. « Pre-Attack Warning Behaviors of 20 Adolescent School Shooters: A Case Study Analysis ». *Crime & Delinquency* 68 (5) : 786-813. <https://doi.org/10.1177/0011128721999338>.
- Afary, Kamran. 2009. *Performance and Activism: Grassroots Discourse after the Los Angeles Rebellion of 1992*. Lanham : Lexington Books. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=466672>.
- Alameen-Shavers, Antwanisha. 2016. « The Woman Question: Gender Dynamics within the Black Panther Party ». *Spectrum: A Journal on Black Men* 5 (1) : 33-62. <https://www.jstor.org/stable/10.2979/spectrum.5.1.03>.
- Alcoff, Linda Martín. 2018. *Rape and Resistance*. Cambridge : Polity Press. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=5380549>.
- Almukhtar, Sarah, Mercy Benzaquen, Damien Cave, Sahil Chinoy, Kenan Davis, Josh Keller, K.K. Rebecca Lai, et al. 2018. « Black Lives Upended by Policing: The Raw Videos Sparking Outrage ». *The New York Times*, 19 avril 2018. [www.nytimes.com/interactive/2017/08/19/us/police-videos-race.html](http://www.nytimes.com/interactive/2017/08/19/us/police-videos-race.html).
- Anderson, Devery S., et Julian Bond. 2015. *Emmett Till: The Murder That Shocked the World and Propelled the Civil Rights Movement*. Jackson : University Press of Mississippi. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=3571595>.
- Anderson, Elijah. 2022. *Black in White Space: The Enduring Impact of Color in Everyday Life*. Chicago : University of Chicago Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=6801608>.
- Anderson, Irina, et Kathy Doherty. 2008. *Accounting for Rape: Psychology, Feminism and Discourse Analysis in the Study of Sexual Violence*. New York : Taylor & Francis Group. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=325369>.

- Anheier, Helmut K., et Mark Juergensmeyer. 2012. « Global South ». Dans *Encyclopedia of Global Studies*. Thousand Oaks : SAGE. Consulté le 2012. <https://dx.doi.org/10.4135/9781452218557>.
- Apata, Gabriel O. 2020. « 'I Can't Breathe': The Suffocating Nature of Racism ». *Theory, Culture & Society* 37 (7-8) : 241-54. <https://doi.org/10.1177/0263276420957718>.
- Austen, Ben. 2012. « The Last Tower: The Decline and Fall of Public Housing ». *Harper's Magazine*, 1 mai 2012. <https://harpers.org/archive/2012/05/the-last-tower/>.
- Bacow, Lawrence S. 2022. « Report of the Presidential Committee on Harvard & the Legacy of Slavery ». Cambridge : Harvard Radcliffe Institute. <https://legacyofslavery.harvard.edu/report>.
- Bailey, Moya. 2021. *Misogynoir Transformed : Black Women's Digital Resistance*. Intersections Series 18. New York : New York University Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=6562312>.
- Bargen, Catherine, Aaron Lyons, et Matthew Hartman. 2019. « Le vécu de victimes d'actes criminels dans le processus de la justice réparatrice : un projet d'écoute ». J4-97/2019F-PDF. Ottawa : Ministère de la Justice Canada. [publications.gc.ca/pub?id=9.883430&sl=1](https://publications.gc.ca/pub?id=9.883430&sl=1).
- Bastián, Angelica Jade. 2020. « Bad Hair Fails the Very Audience It Seeks to Reflect ». *Vulture*, 29 octobre 2020. <https://www.vulture.com/article/bad-hair-review-hulu-movies-fails-its-audience.html>.
- Beck, Elizabeth, Nancy P. Kropf, et Pamela Blume Leonard, dir. 2011. *Social Work and Restorative Justice: Skills for Dialogue, Peacemaking, and Reconciliation*. New York : Oxford University Press.
- Beldecos, Athena, Sarah Bailey, Scott Gilbert, Karen Hicks, Lori Kenschaft, Nancy Niemczyk, Rebecca Rosenberg, Stephanie Schaertel, et Andrew Wedel. 1988. « The Importance of Feminist Critique for Contemporary Cell Biology ». *Hypatia* 3 (1) : 61-76. <http://www.jstor.org/stable/3810051>.
- Benshoff, Harry M., dir. 2014. *A Companion to the Horror Film*. Hoboken : John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781118883648>.

- Bergesen, Albert, et Max Herman. 1998. « Immigration, Race, and Riot: The 1992 Los Angeles Uprising ». *American Sociological Review* 63 (1) : 39-54. <https://doi.org/10.2307/2657476>.
- « Black Lives Matter ». s. d. Black Lives Matter. Consulté le 9 décembre 2022. <https://blacklivesmatter.com/about/>.
- Bloom, Mia, et Sophia Moskalenko. 2021. *Pastels and Pedophiles: Inside the Mind of QAnon. Pastels and Pedophiles*. Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9781503630611>.
- Boyle, Karen. 2019. *#MeToo, Weinstein and feminism*. Palgrave Pivot. Cham : Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-28243-1>.
- Bradley, Laura. 2019. « This Was the Decade Horror Got “Elevated” ». *Vanity Fair*, 17 décembre 2019. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/12/rise-of-elevated-horror-decade-2010s>.
- Braun, Johanna, dir. 2020. *Performing Hysteria: Contemporary Images and Imaginations of Hysteria*. Leuven : Leuven University Press.
- Brison, Susan J. 2002. *Aftermath: Violence and the Remaking of a Self*. Princeton : Princeton University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt7rvsb>.
- Broogh, Helmut, et P. A. Wrigley. 1986. « The Truth About Peyotl ». *British Cactus & Succulent Journal* 4 (3) : 63-64. <http://www.jstor.org/stable/42792350>.
- Brown Foundation (The). s. d. « Prelude to Brown - 1849: Roberts v. The City of Boston ». Brown Foundation for Educational Equity, Excellence and Research. Consulté le 26 avril 2023. <https://brownvboard.org/content/prelude-brown-1849-roberts-v-city-boston>.
- Brown, Michael K. 2003. *Whitewashing Race: the Myth of a Color-Blind Society*. Berkeley : University of California Press. <https://hdl.handle.net/2027/heb.33192>.
- Buchanan, Larry, Quoc Trung Bui, et Jugal K. Patel. 2020. « Black Lives Matter May Be the Largest Movement in U.S. History ». *The New York Times*, 3 juillet 2020. <https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/03/us/george-floyd-protests-crowd-size.html>.



- Buchanan-Smith, Margie, et Susanne Jaspars. 2020. « Why so many Sudanese are prepared to risk their lives to reach the UK ». ODI. 2020. <https://odi.org/en/insights/why-so-many-sudanese-are-prepared-to-risk-their-lives-to-reach-the-uk/>.
- Burke, Tarana. 2023. « History & Inception ». Me too. 2023. <https://metoomvmt.org/get-to-know-us/history-inception/>.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Thinking Gender. New York : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203824979>.
- Byrd, Ayana, et Lori Tharps. 2014. *Hair Story: Untangling the Roots of Black Hair in America*. St. Martin's Publishing Group.
- Cervulle, Maxime. 2013. *Dans le blanc des yeux: diversité, racisme et médias*. Paris : Éditions Amsterdam. <https://www.leslibraires.ca/livres/dans-le-blanc-des-yeux-diversite-maxime-cervulle-9782354801298.html>.
- Chandra, Giti, et Irma Erlingsdóttir, dir. 2020. *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement*. London : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780367809263>.
- Chow, Andrew R. 2021. « How Candyman Reclaims the History of Cabrini-Green ». *TIME*, 27 août 2021. <https://time.com/6092375/candyman-cabrini-green-true-story/>.
- Clover, Carol J. 1992. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton : Princeton University Press.
- Clúa, Isabel. 2020. « 'People Call Me a Final Girl, But We're All Final Girls in Lakewood': Female Survivor(s) in *Scream: The TV Series* ». Dans *Final Girls, Feminism and Popular Culture*. Sous la direction de Katarzyna Paszkiewicz et Stacy Rusnak, 41-61. Cham : Palgrave Macmillan.
- Cobbina, Jennifer E. 2019. *Hands Up, Don't Shoot: Why the Protests in Ferguson and Baltimore Matter, and How They Changed America*. New York : New York University Press.
- Cowan, Jill. 2023. « Video images of Tyre Nichols being beaten draw comparisons to Rodney King's beating by police officers ». *The New York Times*, 28 janvier 2023. <https://www.nytimes.com/2023/01/27/us/tyre-nichols-rodney-king.html>.

- Cowart, Holly S., Ginger E. Blackstone, et Jeffrey K. Riley. 2022. « Framing a Movement: Media Portrayals of the George Floyd Protests on Twitter ». *Journalism & Mass Communication Quarterly* 99 (3) : 676-95. <https://doi.org/10.1177/10776990221109232>.
- Cox, John Woodrow, Steven Rich, Linda Chong, Lucas Trevor, John Muyskens, et Monica Ulmanu. 2023. « There have been 377 school shootings since Columbine ». *Washington Post*, 11 avril 2023. <https://www.washingtonpost.com/education/interactive/school-shootings-database/>.
- Crasnow, Sharon, et Kristen Intemann, dir. 2020. *The Routledge Handbook of Feminist Philosophy of Science*. New York : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429507731>.
- Criddle, Cristina. 2021. « Everyone’s Invited: Children recount “rape culture” experiences ». *BBC News*, 15 mars 2021, sect. Technology. <https://www.bbc.com/news/technology-56407441>.
- Crown Coalition (The). s. d. « The CROWN Act ». The CROWN Act. Consulté le 5 mars 2023. <https://www.thecrownact.com>.
- Davis, Angela. 2000. « Masked Racism : Reflections on the Prison Industrial Complex. » *Indigenous Law Bulletin* 4 (27) : 4-7. <https://search.informit.org/doi/10.3316/agispt.20001755>.
- Demby, Gene. 2018. « When Boys Can’t Be Boys ». *NPR*, 2 novembre 2018, sect. Code Switch: Word Watch. <https://www.npr.org/sections/codeswitch/2018/11/02/417513631/when-boys-cant-be-boys>.
- Despentes, Virginie. 2006. *King Kong théorie*. Paris : Grasset & Fasquelle.
- Diamond, Milton. 2010. « Sexual Orientation and Gender Identity ». Dans *The Corsini Encyclopedia of Psychology*. Consulté le 30 janvier 2010. <https://doi.org/10.1002/9780470479216.corpsy0860>.
- Dika, Vera. 1985. « Games of Terror: A Definition, Classification, and Analysis of a Subclass of the Contemporary Horror Film, The Stalker Film, 1978-1981 ». Thèse de doctorat, New York : New York University. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/games-terror-definition-classification-analysis/docview/303395566/se-2>.
- . 1990. *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*. Londres : Associated University Presses.

- Dix, Andrew, et Peter Templeton, dir. 2019. *Violence from Slavery to #BlackLivesMatter: African American History and Representation*. New York : Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9780429342684>.
- Douglas, Deborah. 2016. « Obama's "beer summit" derailed him on race: Column ». USA Today. 20 juillet 2016. <https://www.usatoday.com/story/opinion/2016/07/20/obama-black-lives-matter-police-shootings-beer-summit-column/87310566/>.
- Dowdell, Elizabeth Burgess, Erin Freitas, Alanna Owens, et Meredith MacKenzie Greenle. 2022. « School Shooters: Patterns of Adverse Childhood Experiences, Bullying, and Social Media ». *Journal of Pediatric Health Care* 36 (4) : 339-46.  
<https://doi.org/10.1016/j.pedhc.2021.12.004>.
- Du Bois, W. E. B. 2014. *The Problem of the Color Line at the Turn of the Twentieth Century: The Essential Early Essays*. Sous la direction de Nahum Dimitri Chandler. New York : Fordham University Press. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=3239952>.
- Dufour, Éric. 2006. *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Lignes d'art. Paris : Presses universitaires de France. <https://books.google.ca/books?id=0-dkAAAAMAAJ>.
- Ethis, Emmanuel. 2018. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. 4<sup>e</sup> éd. Cursus. Paris : Armand Colin. <https://www.cairn.info/sociologie-du-cinema-et-de-ses-publics--9782200621117.htm>.
- Evans, Elizabeth. 2015. *The Politics of Third Wave Feminisms: Neoliberalism, Intersectionality, and the State in Britain and the US*. Gender and Politics. Houndmills : Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137295279>.
- « Exclusive Interview with Revenge director, Coralie Fargeat ». 2018. Birds Eye View Film. 12 mai 2018. <https://www.birds-eye-view.co.uk/coralie-fargeat-interview/>.
- Fuller, Sarah Betsy, John Albert Torres, et Harvey Fireside. 2017. *Desegregating Schools: Brown v. Board of Education*. US Supreme Court landmark cases. New York : Enslow Publishing.
- Gaudreault, André, et François Jost. 2017. *Le récit cinématographique : films et séries télévisées*. Malakoff : Armand Colin.

- Gieseler, Carly. 2019. *The Voices of #MeToo: From Grassroots Activism to a Viral Roar*. Blue Ridge Summit : Rowman & Littlefield Publishers. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=5837109>.
- Glanton, Dahleen. 1997. « The Tragic World of Girl X ». *Chicago Tribune*, 6 avril 1997. <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1997-04-06-9704060317-story.html>.
- Gomez-Weston, Adriana. 2020. « “Bad Hair” Review: Well-Intentioned But Simplifies the Complexity of Black Hair ». *We Live Entertainment*. 24 octobre. <https://weliveentertainment.com/welivefilm/bad-hair-review-well-intentioned-simplifies-complexity-black-hair/>.
- Greenville News (The)*. 1974. « “Welfare Queen” Tricked Agencies », 27 novembre 1974. <https://www.newspapers.com/image/188481731/>.
- Guerrasio, Jason. 2020. « Director Justin Simien Says He Was “A Little Surprised” By Black Female Critics Panning “Bad Hair” ». *Insider*, 10 novembre 2020, sect. Entertainment. <https://www.insider.com/bad-hair-director-justin-simien-surprised-by-criticism-black-women-2020-11>.
- Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres : SAGE.
- Hamburger, Andreas, Camellia Hancheva, et Vamik D. Volkan, dir. 2021. *Social Trauma: An Interdisciplinary Textbook*. Cham : Springer.
- Hancock, Ange-Marie. 2007. « When Multiplication Doesn’t Equal Quick Addition: Examining Intersectionality as a Research Paradigm ». *Perspectives on Politics* 5 (1) : 63-79. <https://doi.org/10.1017/S1537592707070065>.
- Harcourt, Christine, et Basil Donovan. 2005. « The Many Faces of Sex Work ». *Sexually Transmitted Infections* 81 (3) : 201-6. <https://doi.org/10.1136/sti.2004.012468>.
- Hayssen, Virginia. 2020. « Misconceptions about Conception and Other Fallacies: Historical Bias in Reproductive Biology ». Symposium présenté à *Reproduction: the female perspective from an integrative and comparative framework*, Austin, janvier. [https://scholarworks.smith.edu/bio\\_facpubs/192/](https://scholarworks.smith.edu/bio_facpubs/192/).

- Heller-Nicholas, Alexandra. 2021. *Rape-Revenge Films: A Critical Study*. 2<sup>e</sup> éd. Jefferson : McFarland.
- « Herstory ». s. d. Black Lives Matter. Consulté le 9 décembre 2022. <https://blacklivesmatter.com/herstory/>.
- Hillstrom, Laurie Collier. 2018. *The #MeToo Movement*. Santa Barbara : ABC-CLIO. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=5583957>.
- Hodo, Tammy, Jacques Whitfield, Brian Van Brunt, et Poppy Fitch. 2023. *How to Engage in Difficult Conversations on Identity, Race, and Politics in Higher Education: A Practical Guide for Faculty*. New York : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003223283>.
- Hope, John, III. 1975. « Twenty Years After Brown: Equality of Educational Opportunity. A Report of the U.S. Commission on Civil Rights, March 1975 ». 2. Commission on Civil Rights, Washington, D.C. <https://eric.ed.gov/?id=ED102285>.
- Hughey, Matthew W. 2014. *The White Savior Film: Content, Critics, and Consumption*. Philadelphie : Temple University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt14bsx29>.
- Hull, Gloria T., Patricia Bell Scott, et Barbara Smith, dir. 2015. *All the women are white, all the Blacks are men, but some of us are brave: Black women's studies*. Second edition. New York City : The Feminist Press at the City University of New York.
- Hutchinson, Bill. 2019. « Death of an Innocent Man: Timeline of Wrong-Apartment Murder Trial of Amber Guyger ». ABC News. 2 octobre 2019. <https://abcnews.go.com/US/death-innocent-man-timeline-wrong-apartment-murder-trial/story?id=65938727>.
- Jacobs, Ronald N., Jeffrey C. Alexander, et Steven Seidman. 2000. *Race, Media, and the Crisis of Civil Society: From Watts to Rodney King*. Cambridge : Cambridge University Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=202048>.
- Johnson, Elizabeth. 2016. *Resistance and Empowerment in Black Women's Hair Styling*. Londres : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315605753>.
- Jones, Angela. 2020. *Camming: Money, Power, and Pleasure in the Sex Work Industry*. New York : New York University Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=6010119>.

- Kannas, Alexia. 2020. *Giallo! : Genre, Modernity, and Detection in Italian Horror Cinema*. SUNY Series, Horizons of Cinema. Albany : SUNY Press. <https://search.ebscohost.com>.
- Kantor, Jodi, et Megan Twohey. 2017. « Harvey Weinstein Paid Off Sexual Harassment Accusers for Decades ». *The New York Times*, 5 octobre 2017, sect. U.S. <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html>.
- Kebabza, Horia. 2006. « “L’universel lave-t-il plus blanc ?” : “Race”, racisme et système de privilèges ». *Les cahiers du CEDREF* 14 (janvier) : 1-18. <https://journals.openedition.org/cedref/428>.
- Kelley, Blair L. Murphy. 2010. *Right to Ride: Streetcar Boycotts and African American Citizenship in the Era of Plessy V. Ferguson*. The John Hope Franklin Series in African American History and Culture. Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- Kern, Leslie. 2022. *Gentrification Is Inevitable and Other Lies*. Toronto : Between the Lines. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=7080671>.
- Klonsky, E. David. 2007. « The Functions of Deliberate Self-Injury: A Review of the Evidence ». *Clinical Psychology Review* 27 (2) : 226-39. <https://doi.org/10.1016/j.cpr.2006.08.002>.
- Kohler-Hausmann, Julilly. 2007. « “The Crime of Survival”: Fraud Prosecutions, Community Surveillance, and the Original “Welfare Queen” ». *Journal of Social History* 41 (2) : 329-54. <https://doi.org/10.1353/jsh.2008.0002>.
- Koon, Stacey C., et Robert Deitz. 1992. *Presumed guilty : the tragedy of the Rodney King affair*. Washington : Regnery Gateway. <http://archive.org/details/presumedguiltytr00koon>.
- Kubrak, Tina. 2020. « Impact of Films: Changes in Young People’s Attitudes after Watching a Movie ». *Behavioral Sciences* 10 (5). <https://doi.org/10.3390/bs10050086>.
- Lebron, Christopher J. 2017. *The Making of Black Lives Matter: A Brief History of an Idea*. Oxford : Oxford University Press.
- Lenhardt, Ann Marie C., Lemuel W. Graham, et Melissa L. Farrell. 2018. « A Framework for School Safety and Risk Management: Results From a Study of 18 Targeted School Shooters ». *The Educational Forum* 82 (1) : 3-20. <https://doi.org/10.1080/00131725.2018.1381792>.

- Lienhardt, Godfrey. 1951. « Some Notions of Witchcraft among the Dinka ». *Africa* 21 (4) : 303-18.  
<https://doi.org/10.2307/1156501>.
- « Liste officielle des abuseuses et abuseurs présumés du Québec ». s. d. Dis Son Nom. Consulté le 29 janvier 2023. <https://www.dissonnom.ca/#about>.
- Lopez, German. 2018. « A year after the first Women’s March, millions are still actively protesting Trump ». *Vox*. 23 janvier 2018. <https://www.vox.com/policy-and-politics/2018/1/23/16922884/womens-march-attendance>.
- Luxenberg, Steve. 2019. *Separate: The Story of Plessy v. Ferguson, and America’s Journey from Slavery to Segregation*. New York : W. W. Norton & Company.
- Maguire, David. 2018. *I Spit on Your Grave*. New York : Columbia University Press.  
<https://www.jstor.org/stable/10.7312/magu18875.7>.
- Markey, Patrick M., James D. Ivory, Erica B. Slotter, Mary Beth Oliver, et Omar Maglalang. 2019. « He does not look like video games made him do it: Racial stereotypes and school shootings ». *Psychology of Popular Media* 9 (4) : 493.  
<https://doi.org/10.1037/ppm0000255>.
- Marra, Peter. 2020. « The Final Girl(s): Queerness, Normativity and Survival in *Scream Queens* ». Dans *Final Girls, Feminism and Popular Culture*. Sous la direction de Katarzyna Paszkiewicz et Stacy Rusnak, 63-76. Cham : Palgrave Macmillan.
- Martin, Emily. 1991. « The Egg and the Sperm: How Science Has Constructed a Romance Based on Stereotypical Male- Female Roles ». *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 16 (3) : 485-501. <http://www.jstor.org/stable/3174586>.
- Massey, Douglas S., et Nancy A. Denton. 1993. *American Apartheid : Segregation and the Making of the Underclass*. Cambridge : Harvard University Press.
- Mayblin, Lucy, et Poppy James. 2019. « Asylum and refugee support in the UK: civil society filling the gaps? » *Journal of Ethnic and Migration Studies* 45 (3) : 375-94.  
<https://doi.org/10.1080/1369183X.2018.1466695>.
- McGowan, Rose. 2018. *BRAVE*. New York : HarperCollins.
- Meadows-Fernandez, Ambreia Rochaun. 2022. « The Unapologetically Black Tradition of Expanding the Definition of Family ». *Parents*. 15 février 2022.

- <https://www.parents.com/kindred/the-unapologetically-black-tradition-of-expanding-the-definition-of-family/>.
- Means Coleman, Robin R. 2011. *Horror Noire: Blacks in American Horror Films from the 1890s to Present*. New York : Routledge.
- . 2023. *Horror Noire: A History of Black American Horror from the 1890s to Present*. Deuxième édition. New York : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003168256>.
- Means Coleman, Robin R., et Mark H. Harris. 2023. *The Black Guy Dies First : Black Horror Cinema From Fodder to Oscar*. New York : Saga Press.
- Molanphy, Helen Clarke. 2022. *The American Penal System: Transparency as a Pathway to Correctional Reform*. New York : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003280279>.
- Mulvey, Laura. 1999. *Visual and Other Pleasures*. Londres : Palgrave Macmillan. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/reader.action?docID=6583424>.
- Nabokov, Vladimir Vladimirovich. 1955. *Lolita*. New York : Vintage eBooks.
- National Association for the Advancement of Colored People. 2014. « NAACP Official Position on the Use of the Word “Nigger” and the “N” Word ». NAACP. 2014. <https://naacp.org/resources/naacp-official-position-use-word-nigger-and-n-word>.
- Nellis, Ashley. 2021. « The Color of Justice: Racial and Ethnic Disparity in State Prisons ». The Sentencing Project. 13 octobre 2021. <https://www.sentencingproject.org/reports/the-color-of-justice-racial-and-ethnic-disparity-in-state-prisons-the-sentencing-project/>.
- Nicholls, Tracey. 2021. *Dismantling rape culture: the peacebuilding power of « Me too »*. Interdisciplinary research in gender. New York : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003124290>.
- Norwood, Kimberly Jade, dir. 2013. *Color Matters: Skin Tone Bias and the Myth of a Postracial America*. New York : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315819334>.
- Nowicki, Jacqueline M. 2022. « K-12 Education: Student Population Has Significantly Diversified, but Many Schools Remain Divided Along Racial, Ethnic, and Economic Lines | U.S. GAO ». GAO-22-104737. U. S. Government Accountability Office. Consulté le 17 avril 2023. <https://www.gao.gov/products/gao-22-104737>.



- Okundaye, Jason. 2021. « 'Black trauma porn': Them and the danger of Jordan Peele imitators ». *The Guardian*, 21 avril 2021. <https://www.theguardian.com>.
- Oler, Tammy. 2009. « Rape-Revenge Films Have Evolved Since the Days of Exploitation Films Like I Spit On Your Grave - This New Breed Has Teeth ». *Bitch: Feminist Response to Pop Culture*, hiver 2009.
- Owens, Tom, et Rod Browning. 1994. *Lying Eyes: The Truth Behind the Corruption and Brutality of the LAPD and the Beating of Rodney King*. New York : Thunder's Mouth Press.
- Paszkiwicz, Katarzyna, et Stacy Rusnak, dir. 2020. *Final Girls, Feminism and Popular Culture*. Cham : Palgrave Macmillan.
- Peterson, Meghan, Bella Robinson, et Elena Shih. 2019. « The New Virtual Crackdown on Sex Workers' Rights: Perspectives from the United States ». *Anti-Trafficking Review*, n° 12 (avril) : 189-93. <https://doi.org/10.14197/atr.2012191212>.
- Picariello, Damien K., dir. 2020. *The Politics of Horror*. Cham : Palgrave Macmillan.
- Pilgrim, David. 2023. « The Mammy Caricature ». Jim Crow Museum. 2023. <https://jimcrowmuseum.ferris.edu/mammies/>.
- Pinedo, Isabel. 2020. « Get Out: Moral Monsters at the Intersection of Racism and the Horror Film ». Dans *Final Girls, Feminism and Popular Culture*. Sous la direction de Katarzyna Paszkiewicz et Stacy Rusnak, 95-114. Cham : Palgrave Macmillan.
- Projansky, Sarah. 2001. *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York : New York University Press.
- Rimbaud, Michel. 2019. *Le Soudan dans tous ses états. L'espace soudanais à l'épreuve du temps*. Hommes et sociétés. Paris : Karthala. <https://www.cairn.info/soudan-dans-tous-ses-etats--9782811125936.htm>.
- Ray, Dean. 2017. « "Run Rabbit Run" by Flanagan and Allen ». CUNY Academic Commons. 27 novembre 2017. <https://eng410wwiilit.commons.gc.cuny.edu/2017/11/27/run-rabbit-run-by-flanagan-and-allen/>.
- Read, Jacinda. 2000. *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester : Manchester University Press.

- Rumore, Kori. 2020. « Cabrini-Green Timeline: From 'War Workers' to 'Good Times,' Jane Byrne and Demolition ». Chicago Tribune. 20 décembre 2020. <https://www.chicagotribune.com/news/ct-cabrini-green-timeline-20201220-zti7msps6zerxpye72h6qxbfxy-story.html>.
- « Say Their Names ». s. d. #Say Their Names. Consulté le 2 août 2023. <https://sayevery.name/about>.
- Schaefer, Eric. 2001. « *Bold! Daring! Shocking! True!* »: a history of exploitation films, 1919-1959. Durham : Duke University Press. <https://hdl.handle.net/2027/heb.08295>.
- Schatten, Gerald, et Heide Schatten. 1983. « The Energetic Egg ». *The Sciences*, octobre 1983, New York Academy of Sciences édition. <http://thetarrytownmeetings.org/sites/default/files/Schatten%20Energetic%20Egg%201983.pdf>.
- « School Me Too ». 2019. Schoolmetoo. 2019. <https://schoolmetoo.wixsite.com/website/english>.
- Shropshire, Corilyn. 2017. « CHA Gives Texas Developer Green Light to Build Homes on Cabrini-Green Site ». Chicago Tribune. 22 février 2017. <https://www.chicagotribune.com/business/ct-cabrini-green-development-0223-biz-20170222-story.html>.
- Springhall, John. 1999. « Violent Media, Guns and Moral Panics: The Columbine High School Massacre, 20 April 1999 ». *Paedagogica Historica* 35 (3) : 621-41. <https://doi.org/10.1080/0030923990350304>.
- Spry, Tami. 2011. « The Accusing Body ». *Cultural Studies Critical Methodologies* 11 (4) : 410-14. <https://doi.org/10.1177/1532708611414675>.
- Stevens, Dana. 2017. « The Harvey Weinstein Scandal Is Changing How I Look at the Movies ». *Slate*, 13 octobre 2017. <https://slate.com/arts/2017/10/harvey-weinstein-has-changed-how-i-look-at-movies.html>.
- St-Onge, Sylvain, Éric Forgues, Vincent Larivière, Amanda Riddles, et Victoria Volkanova. 2021. « Portrait et défis de la recherche en français en contexte minoritaire au Canada ». Montréal : Acfas. <https://www.acfas.ca/francophonie-minoritaire>.

- Stryker, Susan. 2008. « Transgender History, Homonormativity, and Disciplinarity ». *Radical History Review*, n° 100 : 145-57. <https://doi.org/10.1215/01636545-2007-026>.
- Tasca, Cecilia, Mariangela Rapetti, Mauro Giovanni Carta, et Bianca Fadda. 2012. « Women And Hysteria In The History Of Mental Health ». *Clinical Practice and Epidemiology in Mental Health : CP & EMH* 8 (octobre) : 110-19. <https://doi.org/10.2174/1745017901208010110>.
- Taylor, Jack. 2013. « “We Are All Oscar Grant”: Police Brutality, Death, and the Work of Mourning ». *Transforming Anthropology* 21 (2) : 187-97. <https://doi.org/10.1111/traa.12010>.
- Taylor Jr., Henry-Louis. 2020. « Breonna Taylor’s Death and Racist Police Violence Highlight Danger of Gentrification ». *NBC News Think*. 22 juillet. <https://www.nbcnews.com/think/>.
- Taylor, Keeanga-Yamahtta. 2016. *From #BlackLivesMatter to Black Liberation*. Deuxième édition augmentée. Chicago : Haymarket Books. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1195836&lang=fr&site=ehost-live>.
- Tennessean (The)*. 1974. « She’s Just Looking Out for Her Welfare », 1 octobre 1974. <https://www.newspapers.com/image/111498671/>.
- Thornley, Davinia. 2006. « The “Scream” Reflex: Meta-Horror and Popular Culture ». *Metro : Media & Education Magazine*, 2006. <https://www.proquest.com/magazines/scream-reflex-meta-horror-popular-culture/docview/236479092/se-2>.
- Touré. 2011. *Who’s Afraid of Post-Blackness?: What It Means to Be Black Now*. Simon and Schuster. [https://books.google.ca/books/about/Who\\_s\\_Afraid\\_of\\_Post\\_Blackness.html?id=n\\_tWdNU-xyQC](https://books.google.ca/books/about/Who_s_Afraid_of_Post_Blackness.html?id=n_tWdNU-xyQC).
- Towlson, Jon. 2014. *Subversive Horror Cinema: Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present*. Jefferson : McFarland & Company. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=1650592>.
- Turnock, Bryan. 2019. *Studying Horror Cinema*. Liverpool : Liverpool University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv138424v>.

- U.S. Department of Homeland Security. 2022. « What Is Human Trafficking? » Blue Campaign. 22 septembre 2022. <https://www.dhs.gov/blue-campaign/what-human-trafficking>.
- Vågnes, Øyvind. 2011. *Zaprudered: the Kennedy Assassination Film In Visual Culture*. Austin : University of Texas Press. <https://hdl.handle.net/2027/heb33652.0001.001>.
- Venne, Jean-François. 2019. « UQAM: 50 ans de démocratisation de l'éducation universitaire ». *Le Devoir*, 5 octobre 2019, sect. Éducation. <https://www.ledevoir.com/societe/education/563910/uqamuqam-50-ans-de-democratisation-de-l-education-universitaire>.
- Veuillet, Emmanuelle. 2022. « Guerre civile et régimes identitaires : l'ethnisation du conflit en Équatoria-Occidental (Soudan du Sud) ». *Critique internationale* 95 (2) : 111-30. <https://doi.org/10.3917/cii.095.0114>.
- Walle, Alf H. 2023. *True Believers and the Great Replacement: Understanding Anomie and Alienation*. Londres : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003364368>.
- Wan, Darren. 2016. « A Whitewashing ». *South Side Weekly*, 8 mars 2016. <https://southsideweekly.com/a-whitewashing/>.
- Wang, Yanan. 2015. « Harvard College 'House Masters' to Get New Titles Because of Slavery Connotation ». *Washington Post*, 2 décembre 2015. <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2015/12/02/harvard-college-house-masters-to-get-new-titles-because-of-slavery-connotation/>.
- Washington Post*. 2016. « How one scholar's arrest tainted the president's image as a racial healer », 26 avril 2016. <https://www.washingtonpost.com/graphics/national/obama-legacy/henry-louis-gates-jr-arrest-controversy.html>.
- Wax, Wayne. 2014. « Turning Tragedy Into Trauma Porn ». *Thought Catalog*. 29 mai. <https://thoughtcatalog.com/wayne-wax/2014/05/turning-tragedy-into-trauma-porn/>.
- Wynter, Kevin. 2022. *Critical Race Theory and Jordan Peele's Get Out*. Film theory in practice. New York : Bloomsbury Publishing.
- Yuhas, Alan. 2021. « It's Time to Revisit the Satanic Panic ». *The New York Times*, 31 mars 2021, sect. U.S. <https://www.nytimes.com/2021/03/31/us/satanic-panic.html>.