



HAL
open science

Quelle sexualité pour le cinéma d'horreur américain ? Miroir et métaphore de la construction de l'individu envers et contre la civilisation

Héloïse Janeau

► **To cite this version:**

Héloïse Janeau. Quelle sexualité pour le cinéma d'horreur américain ? Miroir et métaphore de la construction de l'individu envers et contre la civilisation. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01943340

HAL Id: dumas-01943340

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01943340>

Submitted on 3 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

UFR04 – École des Arts de la Sorbonne
M2 Esthétique, Analyse, Création (Cinéma & Audiovisuel)

**QUELLE SEXUALITÉ
POUR LE CINÉMA D'HORREUR AMÉRICAIN ?**

-

**MIROIR ET MÉTAPHORE DE LA CONSTRUCTION DE
L'INDIVIDU ENVERS ET CONTRE LA CIVILISATION**

Héloïse JANEAU

Sous la direction de Monsieur José MOURE

2017-2018
Septembre 2018
Seconde session

QUELLE SEXUALITÉ
POUR LE CINÉMA D'HORREUR AMÉRICAIN ?

-

MIROIR ET MÉTAPHORE DE LA CONSTRUCTION DE
L'INDIVIDU ENVERS ET CONTRE LA CIVILISATION

Héloïse Janeau



Sommaire

INTRODUCTION	9
OMNIPRÉSENCE DIFFUSE	35
1.1. Sexualité ambiante	37
1.1.1. Mentions distinctes et disparates.....	37
1.1.2. Capillarité textuelle.....	43
1.1.3. L'œil impudique	49
1.2. Instrument diégétique	59
1.2.1. Assimilation par le genre.....	59
1.2.2. Outillage scénaristique.....	65
1.2.3. Premier rôle.....	71
SEXUALITÉ MENACÉE OU MENAÇANTE ?	79
2.1. Effraction répressive.....	81
2.1.1. Confusion entre fornication et agression.....	81
2.1.2. Dépossession	87
2.1.3. Punition en action.....	95
2.2. Les affres d'une sexualité sans garde-fou.....	103
2.2.1. Initiation solitaire.....	103
2.2.2. Intimité farouche	109
2.2.3. Intériorité répressive	115
2.3. Aliénation subie.....	121
2.3.1. Hybridation traumatique	121
2.3.2. Apprivoiser son altérité.....	127
2.3.3. Dédoublément.....	133
LES PERVERSIONS PERMISSIVES	141
3.1. Lutter pour exister	143
3.1.1. Lutte corporelle	143
3.1.2. Lutte sociale.....	149
3.1.3. Rite de passage	155
3.2. L'échappatoire est une voie sans issue.....	161
3.2.1. Condamnation systématique et systémique.....	161
3.2.2. Emprisonnement	167

3.3. Pour vivre heureux vivons cachés	175
3.3.1. Inadéquation sociale.....	175
3.3.2. Résolution confidentielle	181
3.3.3. Désertion.....	187
CONCLUSION	195
FILMOGRAPHIE.....	205
BIBLIOGRAPHIE.....	209
INDEX DES FILMS CITÉS	217

INTRODUCTION

S'il est aujourd'hui avéré que la société, et notamment la société occidentale, est régie par la sexualité autant qu'elle la régit ; il ne peut être nié que les États-Unis d'Amérique excellent dans la démonstration de cette vérité.

Durant des siècles la sexualité est restée, aux États-Unis, une affaire strictement privée. Il était inimaginable alors de la voir placardée dans les rues, comme les citoyens des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles en sont témoins. Les premiers éveils sexuels sont provoqués dans les années 1920 par les avancées médicales autour du contrôle des naissances. Les contraceptifs permettent de libérer la sexualité de son rôle procréateur. Le rapport sexuel se rapproche ainsi de la notion de plaisir, en s'éloignant de la notion de risque (grossesse). Ce contrôle nouveau inquiète la part la plus conservatrice de la population, qui craint que cette dynamique nouvelle ne mette en péril l'ordre moral voire l'institution même du mariage. Cette population à majorité religieuse surnommée « purity crusaders » (« les croisés de la pureté »), notamment par John D'Emilio et Estelle B. Freedman dans leur ouvrage sur la sexualité aux États-Unis¹, prend part, elle aussi, aux querelles sexuelles de ce début de siècle.

C'est en 1934, au cœur de la dépression, que la *Catholic hierarchy* crée *The Legion of Decency* (« la Ligue pour la vertu »), qui fera assez pression sur l'industrie hollywoodienne pour obliger cette dernière à renforcer le code Hays. Depuis 1927, Hollywood avait mis en place une ligne de conduite pour ses productions afin de ne pas s'attirer les foudres puritaines, dont l'industrie faisait les frais depuis deux décennies². Les *Don'ts* et les *Be carefuls* durèrent un temps, mais la *Catholic hierarchy* n'en étant pas satisfaite elle entame au début des années 1930 une campagne qui finira par avoir gain de cause. Ainsi, la Ligue pour la vertu émet des listes de films, classés comme suit : A pour les films convenables, B pour les films en partie moralement désapprouvés et C pour les films dont le visionnage est condamné. Selon John D'Emilio et Estelle B. Freedman, 55% de ces catégorisations sont dues à une représentation, quelle qu'elle soit, rattachée à la sexualité. Le code de production avait déjà alors de vastes restrictions relatives à ce sujet : les scènes suggestives, la nudité, les perversions, les scènes avec un homme et une femme dans un lit ou même les baisers. Pour faire entendre leurs protestations, la Ligue va diffuser un appel au

¹John D'EMILIO et Estelle B. FREEDMAN, 2012, *Intimates matters : A History of Sexuality in America*, troisième édition, Chicago et Londres, University of Chicago Press. Chapitre IV, The Rise and fall of sexual liberalism, 1920 to the present, pp. 237-395

² En 1907 Chicago promulguait la première loi qui censurait les films.

boycott. Plus de 3 millions de Catholiques prêtent alors serment de condamner ces films et de respecter le blocus, cela représente deux cinquièmes de la population étasunienne de l'époque. Les événements prennent place pendant l'été 1934, et la presse participa grandement à leur retentissement. Devant l'ampleur que prit le phénomène, Hollywood n'eut d'autre choix que de plier. Dans le courant de l'année, le code Hays est renforcé et entre 1936 et 1943 seul un film hollywoodien, reçoit un "C", et moins de 10% un "B".

Avec la dépression arrive la désillusion, il est nécessaire de contrôler les naissances et les recours à la contraception augmentent. Le chômage et la dureté de l'époque ralentissent les expérimentations sexuelles et augmentent les tensions au sein des couples. Dès l'après-guerre, l'État encourage les naissances et les mariages, les jeunes couples font plus d'enfants et plus vite que leurs parents et leurs grands-parents, se conformant aux idéaux domestiques propagés par la télévision et le renouveau puritain. La contraception permet aussi une nouvelle façon d'être proche, le rapport sexuel devient un moment complice, libéré de l'ombre de la grossesse non-désirée. Parallèlement la presse et la littérature se penchent sur l'osmose sexuelle au sein du couple, la sexualité dans le mariage y est encouragée et placée comme centrale pour la bonne réussite d'une relation. La jeunesse découvre et explore également la sexualité, et les couples d'adultes non mariés deviennent plus courants. Cette libération des mœurs s'accompagne néanmoins de l'apparition du double standard encore effectif de nos jours. « Les garçons poussent, quand les filles posent les limites.³ » Les filles expriment leur sexualité par les émotions ; quand les garçons expriment la leur pour acquérir du prestige. Un adolescent sera glorifié par son nombre de partenaires, quand une adolescente doit les choisir avec parcimonie. Ainsi, alors que les comportements sexuels se modernisent et se libèrent des règles sociales conservatrices, cette permissivité nouvelle s'adjoint de nouvelles bornes.

Un acteur essentiel aux luttes sociales et sexuelles est le professeur d'entomologie et de zoologie Alfred Kinsey, rejoint plus tard par d'autres chercheurs comme Virginia Johnson et William Masters. Biologiste de formation, Kinsey publia deux rapports primordiaux pour les revendications des luttes sexuelles qui suivirent. Le premier en 1948 et le second en 1953. Ces deux écrits propulsent la sexualité sur la scène publique, modifiant durablement la place et représentation de l'intimité dans la société américaine, et même mondiale : la sexualité est sortie de l'ombre, elle ne sera plus jamais privée. Ces études vont permettre de démontrer une similitude entre l'appréciation sexuelle masculine et féminine. Elles démystifient les pratiques jugées inconvenantes, qui s'avèreront dès lors pratiquées par une grande partie de la population.

³ *Ibid.*, p.262

« Boys pushed, while girls set the limit. »

Cette sortie de la clandestinité apparaît dans une période où le droit à la vie privée commence à émerger. En 1890, deux avocats (Warren et Brandeis) théorisent ce qui sera appelé dès lors le « *right of privacy* ». Il est d'abord, et jusqu'au milieu des années 1960, rattaché au droit de propriété privée. Le droit commun puis la loi vont protéger la vie privée, mais doivent néanmoins s'incliner devant la Constitution et le 1^{er} Amendement – qui porte sur la liberté d'expression. En 1965, le *right of privacy* part sur de nouvelles bases, puisque la Cour suprême utilise le 14^{ème} Amendement comme fondement au droit à la vie privée. Cet amendement garantit le droit à la liberté et c'est grâce à lui le droit à la vie privée, absent de la Constitution, a été créé « de toutes pièces en 1965 »⁴. Ce rattachement s'effectuait pour donner son fondement au droit à la liberté des choix individuels et notamment en lien avec la procréation et la sexualité, puisqu'en 1965 la contraception était finalement légalisée. La législation s'actualise aussi autour de la question de l'obscénité, à cause de la prolifération de la pornographie. Cette littérature autrefois marginale se démocratise dès la fin des années 1940. Le *Comstock Act*, loi fédérale datant de 1873 réprimant « le commerce et la circulation de la littérature obscène et des articles d'usage immoral » continue d'être appliqué jusque dans le milieu des années 1960. Pour autant, il l'est avec une définition toujours plus restreinte de l'obscénité, jusqu'à finalement ne plus faire perdurer aucun obstacle à la représentation de la sexualité dans aucun médium public. C'est alors que la régulation de ce qui est sexuel est passé d'une main à l'autre ; de la main des gouvernants à celle des commerçants.

Paradoxalement, le premier défi majeur à l'éthique du libéralisme sexuel, orienté vers le mariage, est venu, non pas des radicaux politiques ou culturels, mais des entrepreneurs qui ont étendu la logique du consumérisme capitaliste au domaine de la sexualité.⁵

Les années qui suivent voient la sexualité réglementée non plus par les politiques ou les scientifiques, mais par les journaux, la publicité et le marketing. La publicité sexualise de plus en plus les corps et surtout les corps des femmes. Ils semblent appartenir alors à tous, sauf à elles-mêmes. Anne Koedt écrit dans *The Myth of the Vagina Orgasm* : « Les femmes se sont vues définir sexuellement par ce qui satisfait les hommes »⁶, démontrant la perversité du libéralisme sexuel et

⁴ Elisabeth ZOLLER, « Le droit à la vie privée aux États-Unis », In : *Le droit au respect de la vie privée au sens de la Convention européenne des droits de l'homme*, Frédéric SUDRE (dir.), Belgique, Bruylant, Coll. Droit&Justice, N°63, 2005, pp. 35-67

⁵ John D'EMILIO et Estelle B. FREEDMAN, *Intimate Matters : A History of Sexuality in America*, Op. cit., p. 302
« Paradoxically, the first major challenge to the marriage-oriented ethic of sexual liberalism came neither from political nor cultural radicals but rather from entrepreneurs who extended the logic of consumer capitalism to the realm of sex. »

⁶ *Ibid.*, p. 313

« Women have thus been defined sexually in terms of what pleases men. »

la domination des hommes dans l'espace public mais aussi intime. Les mouvements féministes mettent en évidence l'ambiguïté inhérente à la sexualité. Libératrice pour les femmes, source de plaisir qu'elles peuvent et doivent s'approprier en affirmant leurs désirs, elle est aussi source de danger car la sexualité reste soumise à la domination masculine. Dans les années 1960, la sexualité apparaît à l'écran, non seulement dans le cinéma pornographique, mais également avec l'apparition progressive d'une sexualité dépouillée dans les films hollywoodiens. Alors que le code Hays bat de plus en plus de l'aile, les réalisateurs et producteurs sont de plus en plus entreprenants. Le système d'autocensure ne correspond plus au public et il est définitivement abandonné en 1966, au profit d'une classification, qui laisse le choix au spectateur d'aller voir ou non un film en connaissance de cause. Cette mise à l'écran témoigne de la modification du rapport public/privé opéré – comme vu précédemment – depuis la fin des années 1940. Néanmoins, comme le fait remarquer Linda Williams, « tout dévoilement est aussi une occultation »⁷, ainsi le double standard et la valeur ambiguë de la sexualité vont se retrouver également à l'écran, car toute monstration s'accompagne d'une surveillance. Hollywood s'est d'abord attaché à parler du sexe sans le montrer, puis à le camoufler sous couvert de la musique pour en dissimuler les bruits, dans une action que Linda Williams qualifie de « fragmentée », un « interlude sans risque affectif »⁸, une mise à distance. Pendant longtemps l'orgasme féminin est négligé ou assimilé à l'orgasme masculin. Ce n'est qu'avec *Quand Harry rencontre Sally* en 1989 qu'il prend son autonomie. Suite au mouvement pacifiste hippie et à l'avènement de la sexologie, le plaisir féminin se démystifie encore, et notamment à l'écran.

Parallèlement, la jeunesse américaine s'approprie le libéralisme sexuel en opposition avec les idéaux sociaux d'alors. Elle positionne ses revendications notamment vis-à-vis de l'érotique, y voyant le socle de la domination. Les droits des femmes et des homosexuels vont drastiquement évoluer durant ces années : droit à la contraception (1965), dépénalisation de la sodomie (1970)⁹, droit à l'avortement (1973), retrait de l'homosexualité de la liste des troubles mentaux (1974). La sexualité devient un moyen de « définir un mode de vie, à la fois privé et public »¹⁰. Pour certains, choisir un mode de vie homosexuel est un acte politique de résistance face à la société patriarcale hétérosexuelle. C'est à cette époque que le *coming out* change de signification et devient une révélation publique, porteuse de libération et de revendication.

⁷ Linda WILLIAMS, *Screening sex : Une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, Traduit par Raphaël NIEUWSAER et Pauline SOULAT, Paris, Capricci, 2014, p. 17

⁸ *Ibid.*, p. 53

⁹ La sodomie n'est plus condamnée par le Code pénal, cependant certains états conservent des lois anti-sodomie. Il faudra attendre 2003 pour que ces lois soient considérées comme anticonstitutionnelles, puisque ne respectant pas le 14^{ème} Amendement. En sus, la sodomie est définie différemment selon chaque état.

¹⁰ John D'EMILIO et Estelle B. FREEDMAN, *Intimate Matters : A History of Sexuality in America*, Op. cit., p. 323
« sex served to define a mode of living, both private and public »

Le mouvement hippie insuffle un nouvel élan à la libéralisation sexuelle. Les pratiques se diversifient et les « déviances » se normalisent. Le sexe cinématographique, lui, est double ; témoin des contradictions qui lui sont inhérentes. Soit il est montré comme bon, entouré des fioritures habituelles de la musique et du montage et s'achève par un orgasme ; soit il est mauvais, non-orgasmique et appartient au plaisir du « *itch* »¹¹, de la démangeaison, de l'intensification du désir. Ce dernier est présenté comme une « parenthèse sans musique, dénué de tous les effets de célébration ou de lyrisme propres à l'interlude classique »¹². Ce plaisir de la démangeaison apparaît comme une perturbation du plaisir phallogocentrique et des conventions d'alors. Peu à peu la représentation de la sexualité à l'écran va dépasser cette opposition, toujours en évitant de montrer une sexualité explicite. À cela elle préférera « aborder la représentation adulte et sophistiquée des relations sexuelles en jouant sur le tabou de la violence sexuelle »¹³. Pour autant, deux tabous demeurent encore au début des années 1980 (tabous toujours actuels) : le pénis en érection et la vulve. Par ailleurs, la vague féministe entraîne une criminalisation d'actes autrefois jugés ordinaires, comme le viol conjugal, le harcèlement sexuel ou l'inceste. Entre les années 1960 et 1980 les modèles familiaux changent : les mariages se font plus tardifs, les enfants moins nombreux, les divorces augmentent et les mères trouvent des emplois. Les pratiques sexuelles évoluant, les grossesses adolescentes explosent et se pose alors la question de l'éducation sexuelle. Les parents ne parlent pas des « choses du sexe » à leurs enfants, quand bien même ils ont pris part aux luttes des décennies précédentes. Des tentatives de cours d'éducation sexuelle éclosent dans les lycées, mais sont étouffées dans l'œuf par les conservateurs.

Dans les années 1980 le sexe devient un incontournable dans les programmes politiques. Les revendications des puritains se matérialisent dans ce qui est alors appelé la *New Right*. Cette période est surtout marquée par la crise sans précédent que déclenche l'apparition du SIDA. Les premiers cas américains apparaissent dans les années 1980-1981 à New York, Los Angeles et San Francisco. Contrairement aux autres maladies sexuellement transmissibles qui fleurissent du fait de la multiplication des partenaires, le SIDA n'a pas de remède. Les morts augmentent de façon exponentielle : 225 fin 1981, 1400 au printemps 1983, 15 000 à l'été 1985 et deux ans plus tard le chiffre est monté à 40 000 morts. L'impact sur la population est énorme, le SIDA est vu comme une punition divine et même certains homosexuels commencent à croire en cette théorie du châtement. Ce fléau révèle à quel point les droits acquis par les luttes homosexuelles étaient et restent fragiles, tout en sapant la confiance et la fierté qu'elles ont permis de faire éclore.

¹¹ En opposition au plaisir du « *scratch* », ou du grattage, à savoir l'assouvissement du désir.

¹² Linda WILLIAMS, *Screening sex : Une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, Op. cit., p. 111

¹³ *Ibid.*, p. 134

Face à ces événements, les collectifs homosexuels changent d'activités et se tournent vers l'accompagnement des malades et de leurs proches. Le concept de « *safe-sex* » émerge des mobilisations et la question de l'éducation sexuelle au lycée revient en première ligne. Devant le risque létal que constitue cette épidémie, les médias passent outre le tabou sexuel et les écoles installent des distributeurs de préservatifs dans les dortoirs. De l'autre côté de l'échiquier politique et public, les organisations conservatrices adaptent elles aussi leur discours. Il est à noter qu'alors et depuis, quelque soit la question qui est discutée, c'est toujours la sexualité de la jeunesse américaine qui revient comme fer de lance des campagnes de la *New Right*. Réciproquement, « Un large éventail de préoccupations sociales, culturelles ou économiques peut être canalisé dans les campagnes opposées à l'expression de la sexualité ou favorables à la liberté sexuelle.¹⁴ »

Devenu la *Religious Right*, le mouvement conservateur acquiert dans la fin des années 1980 un poids non négligeable dans la vie politique américaine. Dans cette dernière décennie du XXème siècle, leur préoccupation se porte à nouveau sur l'éducation sexuelle au lycée, l'objectif étant de recentrer ces cours autour du principe d'abstinence avant le mariage. Dans l'espace public, les questions discutées dans les années précédentes à propos des expressions sexualisées de pouvoir masculin reviennent en force sur le devant de la scène, et les récents scandales démontrent qu'ils y figurent toujours – avec pour exemple l'affaire Harvey Weinstein et la mobilisation qui a suivi sur les réseaux sociaux avec le mouvement *#MeToo*.

La sexualité en tant qu'objet de revendication n'a pas qu'une existence historique. Elle a longtemps été occultée à dessein, la psychologie et la sociologie cantonnaient la sexualité à un « corps étranger », une « parcelle animale »¹⁵. C'est avec Freud qu'elle s'extrait de ce statut, pour être réellement analysée par ces domaines. La sexualité, omniprésente dans la société, structure à la fois les relations entre individus et l'individu lui-même. La construction sociale se base sur un « sacrifice sexuel », Herbert Marcuse écrit que « la libre satisfaction des besoins instinctuels de l'homme est incompatible avec la société civilisée.¹⁶ » Longtemps la sexualité a été perçue comme source de désordre, et son refoulement – sa canalisation – sert le passage du naturel au culturel. La sexualité est transformée et mise au service de la civilisation, car transmutée en force de travail, aliénée. Le principe de plaisir, associé à Eros et aux instincts sexuels, ne peut pas être le

¹⁴ *Ibid.*, p. 361

« A broad range of social, cultural, and economic concerns all could be channeled into campaigns against sexual expression or for sexual freedom. »

¹⁵ Jean Cournut, Paul Denis, Gilbert Diatkine, et al., *Psychanalyse et sexualité : Questions aux sciences humaines*, Paris, Dunot, Collection Inconscient et culture, 1996, p. 1

¹⁶ Herbert Marcuse, *Eros et civilisation : Contribution à Freud*, Traduit par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, Paris, Les Éditions de Minuit, Arguments, 1963, p. 15

principe qui régit la civilisation. Toutes les activités doivent être socialement utiles, ainsi les corps sont déssexualisés et la sexualité cantonnée à la procréation. Dans sa contribution à Freud, Herbert Marcuse développe cette idée dans les termes suivant :

Les instincts sexuels conservent la marque du principe de réalité. Leur organisation s'achève par la subordination des instincts sexuels partiels au primat de la génitalité, par leur écrasement sous la fonction de procréation. Ce processus implique que la libido s'écarte de son propre corps pour se diriger vers un objet étranger de l'autre sexe.¹⁷

Ces réglementations ont pour ciment la peur du retour à l'état primitif d'animal, duquel l'humain a été tiré par la construction sociale. Le corps de l'individu intériorise les règles mises en place pour sauvegarder l'ordre social. Maurice Godelier affirme ainsi que « le corps est une machine ventriloque du social, mais ventriloque aussi des forces du désir qui font l'inconscient »¹⁸. L'objectif est, non plus de préserver l'espèce, mais la société. Cette préservation est permise par la répression, qui selon la lecture freudienne se divise en deux : la répression fondamentale et la sur-répression. La première a vocation à faire des individus des humains, pour qu'ils puissent évoluer dans *une* civilisation. La seconde est quant à elle rendue nécessaire par une domination sociale *spécifique*, c'est elle qui fait des hommes de la société occidentale des « capitalistes monogames hétérosexuels bourgeois patriarcaux »¹⁹ comme le résume Robin Wood lorsqu'il applique ces concepts au cinéma d'horreur. Ces deux échelles sont intégrées dès l'enfance et répétées sans relâche. Leur efficacité se base sur le sentiment de culpabilité, en tant qu'introjection des interdits, ainsi se perpétuent les répressions, autrefois nécessaires à la société et dorénavant entretenues par elle. Foucault, lui, ne voit pas la sexualité comme une force à réprimer. Il ne récuse pas la thèse de la répression, mais y voit plus une « canalisation » et condamne un questionnement qui s'est toujours fait « à partir et au travers de sa répression »²⁰. Selon lui, « ce qui est propres aux sociétés modernes, ce n'est pas qu'elles aient voué le sexe à rester dans l'ombre, c'est qu'elles se soient vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme *le* secret.²¹ »

¹⁷ *Ibid.*, p. 46

¹⁸ Jean COURNUT, Paul DENIS, Gilbert DIATKINE, et al., *Psychanalyse et sexualité : Questions aux sciences humaines*, *Op. cit.*, pp. 39-40

¹⁹ Robin WOOD, 1985, « An Introduction to the American Horror Film », In : Bill NICHOLS (dir.), *Movies and Methods : An Anthology*, Vol. 2, Berkley, University of California Press, pp. 195-220
« monogamous heterosexual bourgeois patriarchal capitalists »

²⁰ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, tel, 2017 [reproduction de l'édition de 1976], p. 103

²¹ *Ibid.*, p. 49

Une idée assez répandue chez certains intellectuels est de considérer qu'il n'existerait pas de comportement purement sexuel chez l'humain, mais des activités *politiques* dans lesquelles la sexualité jouerait un rôle plus ou moins important.²²

Comme l'ont montré les luttes des années 1960 et 1970, la sexualité est politique. Elle a servi les revendications de nombreux mouvements et dans sa réglementation réside un certain contrôle de la population. Le sexe est tantôt un biais, tantôt un objet de la domination, à la fois de l'individuel et du collectif. La sexualisation du corps dans l'espace public en fait un outil même de domination. Dans notre société contemporaine, le corps se soustrait à la sexualité, il en devient un objet. La représentation sociale du corps est réduite à sa caractéristique sexuelle et souvent c'est le corps de la femme qui en pâtit le plus, puisqu'historiquement rattaché aux pulsions et aux désirs sexuels. Françoise Collin affirme ainsi que « partout nous est rappelé que le corps des femmes appartient à l'autre »²³. Il s'agit là d'un constat que les féministes des années 1960 mettaient déjà en exergue et qui n'a cessé d'être rappelé depuis. Le corps féminin est historiquement relié au danger, en témoignent les nombreux mythes de matriarcats originels auxquels les hommes auraient dû mettre fin pour préserver la civilisation. Du simple fait que le corps de la femme soit menstrué, il est souvent considéré comme impropre et relié à la mort et à l'animal. Cette association trouve différentes figures représentatives dans l'inconscient collectif : la déesse Aphrodite, la femme fatale, ou encore le succube. Dans son article « Enfanter le même ou le différent : Un pouvoir exorbitant source d'asservissement ? », Françoise Héritier décrit en quoi la capacité des femmes à créer des doubles d'elles-mêmes mais aussi des hommes, est liée à cette oppression. Ces considérations sont très ancrées dans la religion chrétienne, et elles se trouvent ainsi fortement présentes dans la société américaine.

Cette société a démontré au fil de son histoire la prégnance des idéologies chrétiennes dans la vie publique. Le président américain ne jure-t-il pas sur la Bible lors de son investiture ? La devise du pays n'est-elle pas « In God we trust » ? Et n'est-il pas vrai que dans chaque chambre de chaque hôtel les visiteurs peuvent trouver le livre saint ? Cette importance religieuse, imprégnée dans tous les aspects de la vie, a déjà été détaillée par les premiers paragraphes de cette introduction. Elle est une partie des explications relatives au traitement public de la sexualité, traitement qui se retrouve au cinéma. Le sexe a eu, l'histoire l'a montré, une valeur de revendication. La sexualité a toujours été politique dans l'intimité du rapport sexuel, dans les luttes homosexuelles et même au cinéma depuis les années 1960. Cependant, si les films

²² Dominique LESTEL, « La sexualité humaine est-elle (encore) animale ? », In : Pierre-Henri GOUYON (Éd.), *Aux origines de la sexualité*, Paris, Fayard, 2009, p. 386

²³ Françoise COLLIN, 1992, *Le corps des femmes*, Paris, Les Cahiers du GIF, « Le corps v(i)olé », pp. 21-44

américains « classiques » contiennent et contenaient du sexuel, ils ne s'attachent qu'à l'acte lui-même, dénué le plus souvent d'une portée plus vaste que la représentation du plaisir et du désir, jusqu'à, le plus souvent, ne faire de ces scènes que des passages annexes sans incidence sur l'intrigue, des clips musicaux tout au plus. Le pouvoir iconoclaste qu'a pu détenir la sexualité de ce cinéma a rapidement migré vers le cinéma dit « de genre », et notamment le cinéma d'horreur.

Le cinéma d'horreur n'est pas un lieu évident pour la mise en scène du sexuel, acte de plaisir et de vie. Pour autant la sexualité y a une existence, qui s'intrique, contrairement à toute attente, dans ses rouages, contaminée par ses composantes. Ces dernières ne sont pas aisées à définir. La constante principale concernant ce genre serait peut-être l'inconstance même, une absence de critères absolus auxquels se rattacher. Les premiers pas de ce cinéma sont marqués par une absence de reconnaissance de la part de la critique et du monde du cinéma, qui a lui-même gagné sa légitimité en tant qu'art avec difficulté. Au même titre que les cinémas fantastique et pornographique, il est méprisé, ce qui explique également une autre composante de ce cinéma : le manque de moyen. Sans reconnaissance de ses pairs, le cinéma d'horreur doit composer avec des budgets serrés et redoubler d'inventivité pour réaliser ses projets. Par conséquent les acteurs sont souvent des inconnus, voire des amateurs. Mais cette carence en financement apporte également avec elle une certaine indépendance. Débarrasser de producteurs trop regardants, le cinéma d'horreur se plaît souvent à présenter des scénarios subversifs. Eric Dufour qualifie d'ailleurs ce cinéma d' « adolescent », non pas parce qu'il s'adresse à un public jeune et immature, mais parce qu'il « manifeste la liberté, l'insouciance et l'irrespect qui sont précisément le propre de la jeunesse »²⁴. Ces films ne s'imposent aucun interdit, aucun tabou, ce qui leur a valu bien sûr la réputation de films renégats, qui se plaisent à représenter une violence extrême et gratuite pour le plaisir de choquer. Cependant, ces accusations relèvent d'une mauvaise appréciation de ce cinéma. La violence qui y figure, comme pour chaque élément de chaque film, est toujours porteuse d'une idée, d'un sens, à la manière du fusil de Tchekhov qui n'est jamais là par hasard. De la même manière que la violence, la sexualité a une existence dans ce cinéma, une existence qui n'est *a priori* pas non plus gratuite. La sexualité dans le cinéma d'horreur est bien différente de celle présente dans les autres cinémas. Elle semble, en effet, toujours avoir un rôle, sinon central, au moins prépondérant, dans les intrigues des films d'horreur américains. Quand les actes sexuels sont classiquement montrés au cinéma comme des interludes indépendants de la narration, ils s'insèrent au film d'horreur de manière plus diffuse. Les actes à caractère sexuel, l'érotisation des corps et les sous-textes laissent penser qu'une cohérence existe à travers le genre quant à la sexualité humaine.

²⁴ Eric DUFOUR, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, PUF, Lignes d'Art, 2006, p. 45

Le spectateur croit parfois à tort que ce qui est propre au film d'horreur est qu'il finit mal, or ici réside la subtilité : le film d'horreur ne finit pas. La capacité à susciter la peur et l'angoisse qui lui est prêtée est notamment permise par ce stratagème. Quoi de plus inquiétant qu'une situation qui ne se résout pas ? Plus que cela, l'horreur décrit souvent une absence d'évolution, un espace clôt, une situation bloquée à laquelle on refuse sa conclusion. Néanmoins, bien que ces éléments permettent d'ébaucher un portrait du genre, cela ne dit rien sur ses thèmes. Des théoriciens comme Noël Carroll, Georges Sadoul ou Jean-Baptiste Thoret rapprochent ce cinéma du cinéma fantastique, par leur histoire commune d'une part, mais aussi par les personnages qu'ils mettent en scène, empruntant selon Thoret à la fois au sacré et au mythique – affirmation avec laquelle Dufour est en désaccord.

Si ce genre se rapproche du fantastique, il est aussi rapproché du pornographique. Linda Williams parle en effet de genre des fluides et convoque également par là le mélodrame²⁵. Ces genres s'attacheraient chacun à un fluide : le mélodrame aux larmes, le pornographique aux fluides sexuels, et l'horreur au sang. Par ces jaillissements, ces films permettraient une sorte de catharsis, même si l'effusion du sang reste en général à l'écran à la différence des deux autres genres dont le jaillissement est en théorie réalisé à l'extérieur comme à l'intérieur de la fiction. Ce rapprochement thématique avec le fantastique et la pornographie met en évidence un thème prépondérant dans ces deux autres cinémas : celui de l'altérité. Selon Robin Wood, la « formule basique » consiste en une normalité menacée par le Monstre, qu'il définit comme la figure représentative du double concept « réprimé/Autre »²⁶. Le traitement qui en est fait par l'horreur prend deux formes principales pour Eric Dufour : l'altérité informe, non identifiable, et l'altérité cachée derrière un masque, celle qui est dissemblable mais reconnaissable. La première représentation de l'Autre est particulièrement oppressante car elle met en scène l'impossibilité du personnage à l'identifier. Cet Autre n'est pas à proprement parlé indéterminé, c'est son apparence qui l'est. Comme la créature venue d'un autre monde dans *The Thing* de John Carpenter, il est impossible de savoir dans quel corps elle se trouve, excepté au moment où elle se transforme. Et là encore, son apparence véritable reste indéterminée. Cette indétermination peut être portée par le montage et la mise en scène, parfois le spectateur ne voit pas le *mal* qui habite un personnage ou un objet, quand bien même il les sait habités. *A contrario* de son apparence, les buts de cet Autre, sont eux bien déterminés, ce qui apparaît d'autant plus effrayant. Face à cette altérité non repérable et ces objectifs bien repérés : le personnage est impuissant. Lorsque l'altérité est identifiable cependant, la situation n'est pas plus rassurante. L'Autre semblable, reconnaissable et

²⁵ Linda WILLIAMS, « Film Bodies : Gender, Genre and Excess », In : *Film Quarterly*, Vol. 44, Été 1991, pp. 2-13

²⁶ Robin WOOD, 1985, « An Introduction to the American Horror Film », In : Bill NICHOLS (dir.), *Movies and Methods : An Anthology*, Vol. 2, Berkley, University of California Press, p. 201

à l'apparence humaine effraie, car sous cette apparence, sous ce masque, ce n'est pas un être semblable au protagoniste qui réside. Olivia Chevalier-Chandeigne écrit dans son ouvrage : « C'est peut-être lorsque l'homme "normal" se comporte comme un monstre, à l'instar du pervers pur, que nous touchons à l'horreur maximale »²⁷. C'est ce point que dépeint cette altérité, lorsque l'apparence ne révèle pas ce qui est, ainsi le spectateur autant que le personnage est dans l'incapacité à distinguer de ce qui est semblable et dissemblable, humain et inhumain.

Cette seconde figure de l'altérité permet de faire la liaison avec une autre constante de l'horreur, celle de la mutation des corps. Le cinéma d'horreur recherche avant tout à créer des émotions et des sensations chez son spectateur ; par là le corps de son public est le matériau principal sur lequel il veut agir. Les larmes, la sueur, les frissons, les sursauts, et même les cris ; c'est au spectateur que le film veut faire vivre cela. Mais le corps comme matériau est aussi le corps filmique, à lui aussi sont infligés les larmes, la sueur, les frissons, les sursauts et les cris. Mais lui sont aussi infligées les blessures, les amputations, les tortures, les mutations, les transformations, les agressions et la mort. Bien qu'une sous-catégorie du genre s'en soit fait une spécialité – le gore, ou *body horror* – tout ce cinéma en est représentatif. La mutation représente une contamination par l'Autre, le corps du Même que l'on voit à l'écran se transforme et devient étranger à lui-même jusqu'à devenir autre chose. L'altérité s'inscrit alors peu à peu sur le visage même de notre semblable, révélant « l'altérité de son propre corps »²⁸. L'association du corps-matériau à la figure de l'Autre permet à l'écran des jeux de possession, d'exploitation, de transformation et d'hybridation. Ces jeux permettent de mettre en scène deux grands concepts : celui de la répression, et celui du « retour du réprimé » (*return of the repressed* abordé par Robin Wood) qui consiste en des épisodes de violences commis à la suite d'un traumatisme initial provoqué par une figure d'altérité.

La sexualité apparaît au travers de ce prisme comme la symbolique d'une lutte du Même afin d'acquérir une identité, une identité acquise au prix d'un combat intérieur – puisque littéralement dans la chair. Les modes de représentations de la sexualité dans le cinéma d'horreur tiennent, même sans violence, de la lutte des individus symbolisant le Même contre une altérité omniprésente – et parfois questionnée par ces rapports. La sexualité est la plupart du temps un biais qui conduit à un propos plus global sur le rapport à l'autre, à soi, sur la société et l'humain. Ainsi elle apporte autant de sens à l'horreur que l'horreur lui en apporte. Par son appartenance au cinéma de genre, l'horreur a une propension certaine à la métaphore et au symbolique. Tout comme dans le cinéma de science-fiction, il n'est pas absurde d'y voir un propos qui se veut plus

²⁷ Olivia CHEVALIER-CHANDEIGNE, *La philosophie du cinéma d'horreur : Effroi, éthique et beauté*, Op. cit., p. 74

²⁸ Eric DUFOUR, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Op. cit., p. 148

globalisant et allégorique que dans le cinéma « classique ». Eric Dufour résume cette notion dans son ouvrage : « la représentation est toujours, dans les films dits d'horreur, au service d'une idée qu'elle cherche à exprimer, c'est-à-dire à figurer »²⁹. Souvent ce cinéma va donner un visage aux exclus et aux marginaux, des spécificités associées selon Eric Dufour « à une critique sociale et à une critique des valeurs morales »³⁰. Ce qui interpelle dans la représentation de la sexualité sur l'écran horrifique américain, c'est son ambivalence. De prime abord il est difficile de dire s'il elle est un sujet, un biais ou une part du décorum du film. Le sexe dans l'horreur est toujours teinté d'une part d'ombre. Mais il n'est pas systématiquement condamné par ce cinéma ; contrairement à ce que le genre du *slasher* a imprimé dans l'esprit de certains spectateurs. La sexualité horrifique se pare de notions anciennes, vues et revues telles qu'Eros et Thanatos. La sexualité est vue comme source de vie et de plaisir, mais se trouve associée au genre de l'horreur essentiellement négatif et affilié à la mort et la souffrance. Cet environnement politique, puisque présentant une représentation critique, est un milieu qui sied à la sexualité comme l'a montrée son histoire. Ainsi, son cheminement en ce lieu, affublé des insignes du politique apparaît comme un élément singulier qui reste à définir. Afin de dresser une définition de la sexualité propre au cinéma d'horreur américain moderne, il faudra se demander en quoi le discours entretenu par le cinéma d'horreur américain avec et sur la sexualité s'inscrit en rupture avec des dogmes sociétaux que ce cinéma dépeint.

Il s'agira ici de questionner cette représentation spécifique dans le cinéma d'horreur américain post-*Psychose*. Le film d'Hitchcock marque en effet un tournant dans le cinéma d'horreur, introduisant le motif de la sexualité perversie qui y est dorénavant omniprésente. Il est, selon Robin Wood, le film qui conféra au genre la même dignité que conféra *La Chevauchée fantastique* de John Ford au western. Pour Nicolas Vieillescazes, il est le premier film qui se « joue à trois »³¹ : la victime, l'agresseur et le spectateur qui se « voit voir », se dédouble. Cette caractéristique est héritée de la patte filmique d'Alfred Hitchcock, qui aime à user de sa caméra comme d'un personnage tiers, matérialisant ainsi le voyeurisme cinématographique. Kendall R. Phillips détaille l'apport de ce film au genre de l'horreur dans son ouvrage *Projected Fears*, précisant que « l'impact de *Psychose* peut difficilement être surestimé »³². Le renouveau qu'induit *Psychose* oblige à considérer que pour le cinéma d'horreur il y a un avant et un après.

²⁹ *Ibid.*, p. 45

³⁰ *Ibid.*, p. 47

³¹ Nicolas VIEILLESCAZES, 6 juillet 2014, « Pour une théorie du cinéma d'horreur, 2 », In : *Horror!* [en ligne] URL : <https://lhorreur.wordpress.com/2014/07/06/pour-une-theorie-du-cinema-dhorreur-2/> [21 août 2018]

³² Kendall R. PHILLIPS, *Projected Fears : Horror Film and American Culture*, Westport, Connecticut et Londres, Praeger, 2005, p. 64
« The impact of *Psycho* can hardly be overestimated. »

Les années 1960, ce sont aussi les révolutions sexuelles qui prennent de l'ampleur et s'impriment aussi sur pellicule. En 1966 c'est la fin officielle du *Production code* et les premiers pas de la sexualité « libre » sur les écrans américains. À partir des années 1960, c'est une toute nouvelle façon de la montrer et de la réfléchir. Les films qui seront cités dans la suite du développement le seront à titre exemplaire, et non en tant qu'objet d'étude, ce dernier étant exclusivement le traitement de la sexualité dans le genre horrifique américain. Tous ces films font partie d'un corpus hétéroclite qui tente de dresser un panorama balayant le genre, dans une visée exhaustive – même si impossible à atteindre. Ainsi les sous-genres se mêlent tout autant que les différentes époques – s'étalant du milieu des années 1960 à nos jours. Les exemples qui suivront donc sont autant des films indépendants, que des films à gros budget, ou encore que des nanars et seront tous traités avec la même déférence. Ce bouillon de culture s'efforce d'être aussi globalisant que possible, dans le but de démontrer la cohérence inhérente à l'ensemble de l'horreur américaine, sans distinction aucune. Le développement s'ouvrira sur la détermination de l'ambiance sexuelle de l'horreur américaine, et décrira en quoi la sexualité de ce cinéma présente des caractéristiques narratives et esthétiques qui en font un élément latent et diffus, sans s'apparenter à un interlude superfétatoire. Ensuite, cette étude questionnera l'ambiguïté du sexuel, entre acte menaçant et pratique menacée. Le dernier chapitre s'attachera à déterminer ce qu'il advient des perversions – selon la définition de Marcuse et Freud – dans l'écosystème de l'horreur, et si elles peuvent constituer une échappatoire à la répression ambiante. En effet, selon ces deux auteurs les perversions ont vocation – contrairement à la sexualité réprimée – à maintenir « la sexualité comme fin en soi »³³ sans être un intermédiaire. Il s'agira de chercher à savoir si des perversions, en accord avec cette définition, ont une existence dans le cinéma d'horreur américain moderne.

³³ Herbert MARCUSE, *Eros et civilisation : Contribution à Freud*, Op. cit., p. 54

CHAPITRE 1
OMNIPRÉSENCE DIFFUSE



L'ami de Denis, admiratif de la plastique de Leigh (*Christine*, John Carpenter, 1983)



L'ami européen de Josh et Paxton fait partager son exploit sexuel (*Hostel*, Ei Roth, 2005)

1.1. Sexualité ambiante

Afin de commencer à étudier la singularité de la sexualité dans le cinéma d'horreur américain, il faut se pencher sur ses caractéristiques globales et non pas nécessairement celles essentielles à la diégèse. La définition de la sexualité ne peut s'établir qu'en étudiant la façon dont cette donnée est insérée à la narration par le scénario et l'esthétique, en périphérie ou en tant que sujet en soi.

1.1.1. Mentions distinctes et disparates

Une des caractéristiques principales de cette insertion est le caractère ambiant de la sexualité. Le film d'horreur américain semble toujours présenter une référence, même la plus subtile ou la plus anodine à l'acte sexuel ou au désir charnel. Cela se manifeste le plus généralement à travers des agents de la sexualité. Des personnages, ou plus précisément des figures, se retrouvent porteurs de cette ambiance sexuelle, et la véhiculent par des paroles et des dialogues.

Les adolescents sont des agents évidents et classiques de la sexualité, et nombreux sont les films qui se déroulent dans des lycées ou des universités. Par leur affiliation à l'expérimentation et la métaphore de l'apprentissage ils sont souvent un ressort principal des diverses allocutions libidineuses. Les personnages adolescents vont ainsi avoir bien plus tendances à faire des remarques graveleuses, à exprimer leur désir de relations sexuelles avec un personnage du sexe opposé. C'est par exemple le cas dans *Christine* (John Carpenter, 1983). Lors de l'arrivée de Leigh dans le lycée, un ami de Denis s'extasie sur sa plastique et exprime explicitement son désir d'avoir des relations sexuelles avec cette dernière. Dans *Scream* (Wes Craven, 1996) le petit-ami de Sidney lui réclame tout au long du film, et jusqu'à obtenir gain de cause, des relations sexuelles. Souvent les personnages qui vont propager cette parole sexualisante sont des personnages secondaires, voire de simples figurants comme c'est le cas dans *Christine*. Ils témoignent ainsi non pas d'une sexualité de premier plan, mais d'une sexualité latente et stagnante. Ce personnage agent de la sexualité, aux propos graveleux et souvent dénués de respect pour la personne dont il parle, est un stéréotype fréquent, notamment dans le genre du *slasher*. Il montre la prégnance de la sexualité dans les esprits. Il est rustre mais met parfaitement en lumière la constance de cette présence et le « matraquage » qu'elle constitue. Abusive, grossière, mais présente malgré tout dans l'esprit et la société, elle se personnifie dans cette figure cinématographique. Pour autant le film ne semble jamais cautionner son discours, il est une source d'amusement pour ses amis mais n'est pas pris au sérieux et n'est jamais le personnage principal. De plus, dans la plupart des cas de figure, il fait partie des victimes. Dans *Effroi* (Frank LaLoggia, 1981), le personnage appelé « Monsieur



Monsieur Macho abandonne sa petite-amie aux prises avec les morts-vivants (*Effroi*, Franck LaLoggia, 1981)



Monsieur Macho agresse Andrew dans les douches, mais l'agression se retourne contre l'agresseur (*Effroi*, Franck LaLoggia, 1981)



Macho» par sa petite-amie elle-même, est un représentant de cette catégorie. Il fait de nombreuses allusions sexuelles et fait, par ailleurs, preuve d'une grande agressivité même à l'encontre de son amie, qu'il gifle parce qu'il croit qu'elle a mal verrouillé les portes de sa voiture. Alors qu'il se trouve sur l'île de Lucifer avec ses comparses, ils sont assaillis par les morts ressuscités. Monsieur Macho y fait alors preuve de lâcheté, lorsque sa petite amie est attaquée. Il fuit délibérément alors que cette dernière l'appelle à l'aide. Dans *Christine*, David répond aux envies sulfureuses de son ami par de l'humour, comme s'il ne prenait pas ce dernier au sérieux. Et dans *Scream*, le personnage du petit-ami insistant se révélera être l'un des meurtriers. Ainsi, si le personnage n'est pas systématiquement condamné, comme c'est le cas dans *Christine*, ses propos sont traités comme des élucubrations, souvent humoristiques, mais jamais sérieuses ni porteuses d'un quelconque poids ou d'une opinion convenable. Ce personnage, qualifiable de « beauf », est souvent traité – quand il est un peu plus qu'un figurant – comme un idiot balourd, mais parfois le film opère un changement de regard en le montrant sensible malgré sa rudesse, et attentionné envers les autres. Cette humanité qui lui est conférée résulte bien souvent des souffrances que la diégèse lui fait endurer ou de la bonté d'âme dont il fait étonnamment preuve dans une situation critique.

Cet agent adolescent ne se contente par ailleurs pas de simplement parler, il agit. Les attouchements sexuels, les baisers et même les actes sexuels, sont monnaie courante dans l'horreur. Dans *Effroi* tous les adolescents semblent s'adonner aux actes de chair quand Andrew n'a pas de partenaire. Le jeune Monsieur Macho et sa petite-amie ont des relations sexuelles dans les sous-sols du lycée, quand la chaste Julie se contente d'embrasser son petit-ami dans sa voiture. La sexualité se trouve ainsi parsemée dans le film de la même façon que les remarques libidineuses. Les agressions dont est victime le jeune Andrew sont d'ailleurs, elles aussi, teintées de sexuel. Alors qu'il est en train de se laver dans les douches du lycée avec ses camarades, il est embrassé de force par Monsieur Macho, qui se moque de son attitude androgyne. La motivation de l'agression et l'agression elle-même tiennent du sexuel. Plus tard, Andrew essaiera de corrompre Julie en l'enjoignant en rêve à avoir une relation sexuelle avec lui. Dans *Hostel* (Eli Roth, 2005), les jeunes adolescents ont recours aux services de prostituées alors qu'ils sont en vacances en Europe. On notera que le personnage principal est celui qui joue ici le rôle du rustre. Il n'hésite pas à payer des prostituées et à parler des femmes comme d'objets. La nuance donnée par le film à ses propos vient de son ami Josh, qui est plus respectueux (ou timide) et qui vient contrebalancer ces invectives charnelles. La suite du film montrera que derrière ce personnage stéréotypé d'homme machiste, il y a un personnage réellement soucieux d'aider son prochain – bien que ses tentatives ne s'avèrent pas fructueuses en définitive.



Arnie et Leigh flirtent dans la voiture pendant une séance de cinéma en plein air (*Christine*, John Carpenter, 1983)



Julie et son petit-ami s'embrassent dans la voiture tandis qu'Andrew les épie (*Effroi*, Franck LaLoggia, 1981)



Karen et son époux Bill s'enlacent après un des cauchemars de la journaliste (*Hurlements*, Joe Dante, 1981)



Rosemary et son mari discutent de l'appartement qu'ils vont acheter (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968)

Un autre agent de la sexualité évident est le couple, et bien qu'il se rattache souvent à un couple adolescent, ce n'est pas toujours le cas. Le couple induit des interactions sexuelles qui sont bien que plus subtiles parfois, plus constantes également. La figure du couple dans le cinéma d'horreur américain, notamment lorsqu'il s'agit d'un couple adulte ou même de jeunes adultes, constitue un motif très singulier. L'entité qu'il représente cherche à construire une intimité, notamment à travers l'installation dans un foyer. Lorsque le couple est adolescent il ne cherche pas à construire une proximité sédentaire, comme dans *Effroi*, *Scream* ou *Christine*, où l'intimité se construit notamment dans une voiture, qui est loin d'être un symbole de stabilité. Ce chez-soi du couple adulte, qui ne sera qu'à eux et dans lequel il ira et viendra, est le symbole de cette intimité à construire. La maison est également le symbole de la sexualité, notamment aux États-Unis ou même légalement, la propriété immobilière est associée à la propriété de la vie privée. Par ailleurs, Michel Foucault écrit à propos de ce lieu de l'intime : « dans l'espace social, comme au cœur de chaque maison, un seul lieu de sexualité reconnue, mais utilitaire et fécond : la chambre des parents.³⁴ » Les marques d'affection qu'ils se montrent, les baisers, les caresses, et même les attentions, sont des témoignages de cette intimité commune. Dans *Hurlements* (Joe Dante, 1981) ou *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968) le couple est adulte et s'installe dans un nouvel endroit pour y établir son nouveau foyer. Dans le premier cas, il s'agit d'un déménagement dans « la Colonie », un camp hors du monde dirigé par un psychanalyste. Dans le second, l'emménagement a lieu dans un vieil immeuble, dont les habitants se révéleront être des satanistes. Le couple cherche à construire ou reconstruire quelque chose dans ces deux endroits. Rosemary et son époux cherchent à fonder une famille et avoir un enfant, quand Karen et Bill de *Hurlements* essaient de surmonter le traumatisme de Karen dû à sa rencontre avec un tueur en série. La sexualité du couple est beaucoup plus suggérée que celle des simples adolescents, l'existence du couple suffit à insinuer qu'il y a des rapports charnels.

La sexualité ne se trouve cependant pas uniquement portée par les comportements et paroles des personnages. L'atmosphère s'en imprègne par des éléments plus ou moins extérieurs à la trame narrative. Peuvent ainsi être citées les prostituées de *Hostel* et les nombreuses femmes, ou du moins leurs fesses, que la caméra aime à filmer en gros plan. Dans un registre plus explicite la séance photo de *Sex Addict* (Frank Henenlotter, 2008) est aussi révélatrice. Lors de cette scène, les femmes mannequins portent toutes des masques représentant des vulves ; ce qui mène à des attouchements assez singuliers qui mettront l'une des jeunes femmes hors d'elle. Dans *Hurlements* la sexualité s'infiltré également par le tueur en série et à travers le film pornographique dont il impose la vision à Karen dans le *sex shop*. Cette vidéo représente d'ailleurs probablement un viol

³⁴ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité I : La Volonté de savoir*, Op. cit., p.10



Échantillon de vues sensuelles voire érotiques (de haut en bas : *Hostel*, Eli Roth, 2005 ; *Vendredi 13*, Marcus Nispel, 2009 ; *Teeth*, Mitchell, Lichtenstein, 2007)



L'arme phallique du tueur en série de *slasher*, ici un couteau de cuisine dans les mains du jeune Michael Myers (*Halloween : la nuit des masques*, John Carpenter, 1978)

mais les personnages n'éclaircissent jamais ce point. Dans *Vendredi 13* (Marcus Nispel, 2009), l'un des voisins du groupe de jeunes feuillette un magazine pornographique pendant qu'il fume un joint. Des posters de femmes dénudées sont également fréquents dans les films d'horreur, surtout quand ils mettent en scène des adolescents (ou des garagistes) comme dans la chambre du frère de Dawn dans *Teeth* (Mitchell Lichtenstein, 2007).

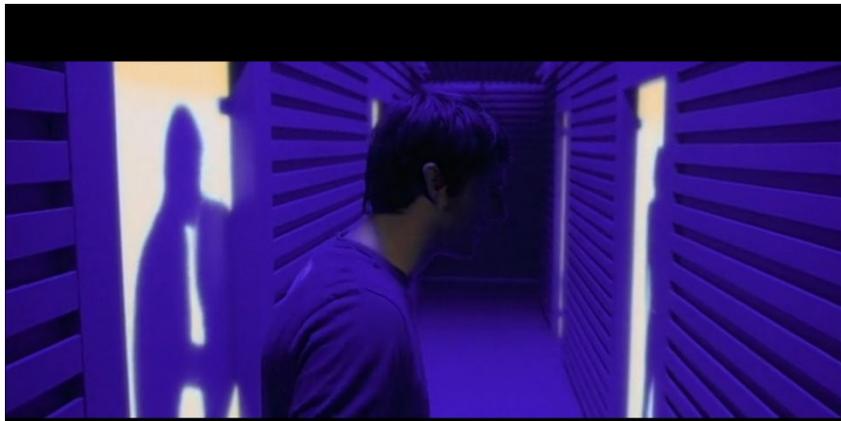
La sexualité semble ponctuer le genre horrifique américain, à travers divers agents ou des apparitions disparates. Ces occurrences diverses et parsemées tissent un réseau plus complexe et vaste qu'au premier abord.

1.1.2. Capillarité textuelle

Les éléments sexualisant énumérés plus haut ne sont qu'un premier échelon de l'imprégnation caractéristique du cinéma d'horreur américain moderne. En effet, ces indices sont des plus grossiers et aisément repérables. L'horreur installe toutefois son ambiance libidineuse à travers des procédés plus subtils, en ayant par exemple recours à un autre agent de la sexualité : le *serial killer*.

Le *serial killer* est un personnage très sexualisé. Dans le *slasher* c'est lui qui poursuit les jeunes adolescents au comportement répréhensible par la morale et les tue avec ses armes phalliques. Carol J. Clover démontrait ainsi dans son ouvrage *Men, Women, and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film*³⁵ que ce personnage n'a jamais recours qu'à des armes contondantes ou tranchantes, jamais à des armes à feu par exemple. Il s'agit toujours d'un outil qui implique une grande proximité avec sa victime. C'est le cas du couteau dans *Halloween* ou *Scream*, de la tronçonneuse dans *Massacre à la tronçonneuse* (Tobe Hooper, 1974), des divers outils de torture dans *Hostel*, et dans *Hurlements* cela touche encore plus à cette idée de proximité puisque les crocs des loups-garous sont les armes. En effet Carol J. Clover prend les vampires et les loups-garous en exemple, pour qui les armes sont des parties même de leur corps. Elle démontre que pour le *serial killer*, l'arme phallique est une extension de lui-même. Les agressions que l'antagoniste inflige ou provoque sont marquées de ce sceau. Les dents qui se posent sur la nuque, le couteau qui pénètre la chair, les transmissions de maladies par la bouche, etc. Dans *Prince des ténèbres* (John Carpenter, 1987) par exemple le mal s'infiltré à l'intérieur des personnages par la bouche. Le liquide est ingurgité, sous

³⁵ Carol, J. CLOVER, *Men, Women, and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2015 [réédition de 1993]



Le couloir du repère du club de chasse rappelle de façon troublante le couloir du bordel où Josh et Paxton se sont rendus plus tôt (*Hostel*, Eli Roth, 2005)



Andrew/Lucifer rend visite à Julie/Gabriel en rêve, tentant de la corrompre par le péché de chair (*Effroi*, Franck LaLoggia, 1981)



"Viens à moi, je suis la lumière" dit Andrew, pourtant c'est en le repoussant que Julie fait entrer la lumière dans le cadre.

a contrainte, par les personnages. Il provoquera même un substitut de grossesse chez l'une des victimes. Les agressions ont ainsi toutes cette propriété sexualisante.

Les motivations du tueur sont associées à un mal-être génital, plus ou moins détaillé par le film. Dans *Hurllements*, sans que les personnages n'en sachent la raison, le tueur en série donne rendez-vous dans un cinéma pornographique et semble se délecter du spectacle qu'il inflige à Karen. Dans *Halloween : la nuit des masques* (John Carpenter, 1978), le crime originel est celui de la sœur de Michael Myers commis par ce dernier, après qu'elle ait eu un rapport sexuel avec son petit ami. Michael semble essayer de reproduire ce crime en tuant les jeunes adolescents de son quartier d'enfance. Dans *Christine* la voiture se confond dans l'esprit de tous les personnages avec une femme, pour laquelle Arnie aurait une attirance quasi amoureuse. Les meurtres de celle-ci semblent être motivés tantôt par la vengeance, tantôt par la jalousie quand il s'agit de prendre en chasse la petite-amie de son propriétaire.

Le choix des victimes des *serial killers* en sont l'exemple le plus connu. Elles sont en effet choisies car elles se sont adonnées à des actes sexuels, le film *Scream* en fait un exposé très clair par le biais du personnage de Randy. Dans *Hostel* la symbolique tient énormément du sexuel malgré son détournement. Le personnage principal est un garçon, qui ne traite pas nécessairement les femmes avec une déférence exemplaire et qui a déjà eu recours aux services d'une prostituée. Lorsqu'il est kidnappé et torturé, le rapport s'inverse. Ce n'est plus lui le client qui dispose de la chair pour laquelle il a payé ; il est le bout de chair que quelqu'un d'autre a acheté. Ce rapport devient encore plus évident alors qu'il s'évade et croise la femme qui, après l'avoir séduit, l'a vendu aux trafiquants. Il l'insulte et la traite de « pute », celle-ci lui réplique ironiquement que l'argent qu'elle a gagné grâce à lui prouve plutôt que c'est lui « sa pute ». Le sous-texte transpire par les dialogues, qui renvoient sans nul doute aux incartades sexuelles du protagoniste.

Dans les années 1980, le mythe de l'androgynie vient s'ajouter à ce sous-texte récurrent, comme en témoigne *Effroi*. Le jeune Andrew, réincarnation de Lucifer, est un garçon à la beauté féminine, il a la peau pâle et les traits fins. La sexualité qui lui est associée est tout aussi duelle. Lors de l'agression dans les douches par Monsieur Macho, qui l'embrasse de force, Andrew rend le baiser et contraint l'agresseur à subir l'attaque dont il était pourtant à l'origine. Plus tard dans le film, Andrew tente de corrompre Julie, la réincarnation de Gabriel, en ayant un rapport sexuel avec elle en rêve. Alors qu'il est sur son île et qu'il éveille les morts, la représentation d'Andrew s'approche beaucoup de celle du vampire au teint blafard et à la robe noire qui laisse apparaître son corps glabre. Le vampire, de manière plus générale, est une figure très sexuelle. Depuis ses origines poétiques et littéraires, le vampire possède ces attributs sulfureux – comme le détaille



Carrie découvre ses règles avec effroi, elle ne comprend pas ce qui lui arrive (*Carrie au bal du diable*, Brian de Palma, 1976)

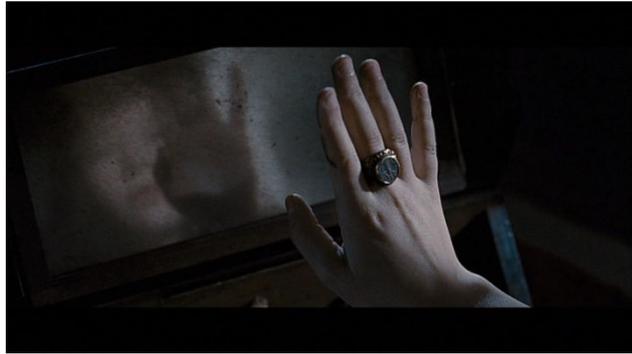


Krug viole Mari tandis que ses comparses la maintiennent au sol. Les plans ne montrent que son pantalon défait, la main de Krug sur la sienne et son visage sur le sien (*La dernière maison sur la gauche*, Wes Craven, 1972)

Jean Marigny dans ses ouvrages³⁶ –, et le cinéma d'horreur américain conserve ces derniers à travers les différents films qui le figurent. Dans les années 1990, il est même un ressort symbolique pour aborder le sujet de l'homosexualité et du SIDA, par exemple dans *Dracula* (Francis Ford Coppola, 1992) ou *Entretien avec un vampire* (Neil Jordan, 1994). La figure du zombie n'est pas non plus en reste, bien que dans un registre moins sensuel. Le zombie est une créature qui adopte un mode de reproduction dénué de sexualité au premier abord, mais qui s'y réfère néanmoins. Dans les films de zombie modernes, le mal se transmet par la morsure ou la contamination des fluides sanguins. Se retrouve ainsi le même motif de la proximité entre le pénétrant et le pénétré et la confusion de l'arme avec le corps même de l'agresseur. La reproduction détournée et l'organisation interne des hordes de zombies sont notamment une représentation aliénée de l'organisation sociale humaine.

Le film *Carrie au bal du diable* (Brian de Palma, 1976), est également intéressant à mentionner. La sexualité n'est pas exactement ce qui parcourt le sous-texte, mais cela s'y rapporte néanmoins. Il s'agit d'un concept plus ciblé : la féminité. La jeune adolescente découvre sa « féminité » alors que se déclenchent ses premières règles, elle va devoir apprendre à se l'approprier, à partir des exemples de féminité auxquels elle est confrontée : sa mère et sa professeure de sport. Pour autant, ces deux modèles antithétiques seront trop rigides et à défaut de pouvoir s'identifier à l'un ou l'autre, sa féminité deviendra destructrice, pour les autres comme pour elle. Le *slasher* n'est ainsi pas le seul sous-genre qui met en exergue ce sous-texte sexuel. Le *rape-and-revenge*, par l'évidence de son sujet, présente le même genre de sous-texte bien que moins subtil. La revanche de la jeune femme violée va le plus souvent se parer de sexualité, ainsi nombreuses sont les castrations comme dans *La dernière maison sur la gauche* (Wes Craven, 1972), ou *Œil pour œil*, plus connu sous son titre original : *I Spit on Your Grave* (Meir Zarchi, 1978). Le sous-texte dans les films de ce sous-genre est bien moins enfoui que pour d'autres. Un sous-genre plus tortueux est celui des films de possession, ou les « films occultes » comme les appelle Carol J. Clover. Si le viol est présenté de façon très terre-à-terre dans les *rape-and-revenge*, comme dans *La dernière maison sur la gauche* et la scène où Krug mutile la poitrine de Mari qu'il s'apprête à violer, elle est bien plus imagée dans les films de possession. Le motif de la possession surnaturelle est particulièrement sexuel. Il s'agit de l'entrée d'un corps dans un autre, de l'appropriation d'une personne par une entité autre et malfaisante. Cet acte renvoi à l'utilisation du sexe comme d'un argument de pouvoir sur autrui. Il est infligé, dans la douleur et pour une appropriation de territoire, ici le territoire étant la chair, l'individu lui-même. Cette appropriation va d'ailleurs souvent plus loin,

³⁶ Jean MARIGNY, *Vampires : De la légende au mythe moderne*, Paris, Éditions de la Martinière, 2011



Échantillons de possessions, la pénétration corporelle est toujours imagée (de haut en bas : *Possédée*, Ole Bornedal, 2012 ; *Jennifer's Body*, Karyn Kusama, 2009 ; *Evil Dead*, Sam Raimi, 1981 ; *Prince des ténèbres*, John Carpenter, 1987)



puisque le corps ainsi possédé est exploité, pour commettre des crimes, ou créer d'autres corps esclaves, soit par la propagation du mal, soit par la procréation. Ce n'est d'ailleurs pas anodin si le corps possédé est quasi systématiquement le corps d'une femme, la métaphore est ainsi bien plus parlante. En effet, le déclenchement de la possession est tout aussi parlant que la possession elle-même. Carol J. Clover écrit ainsi que « le féminin n'est pas l'unique port d'entrée pour le satanique, mais il a été le plus privilégié depuis Ève »³⁷ et ajoute que l'occulte pénètre des corps symboliquement « ouverts », donc des femmes, et notamment des femmes réglées.

La possession surnaturelle survient par pénétration. Elle est plus ou moins subtile, mais toujours suffisamment pour être assimilée à un acte sexuel. Dans *Evil Dead* (Sam Raimi, 1983), *Prince des ténèbres*, *Jennifer's Body* (Karyn Kusama, 2009) et bien d'autres, la possession est induite par une pénétration explicite. Dans *Evil Dead* – la version de 1983 et celle de 2013 – la première victime est « violée » par la branche d'un arbre, puis elle retourne dans la maison pour posséder un à un ses camarades. Dans *Prince des ténèbres*, le fluide maléfique s'insinue à l'intérieur des personnages pour les posséder en passant par leur bouche, et chacun transmet la possession en régurgitant ce liquide dans la bouche des autres. L'association sexuelle est encore plus évidente dans la scène où la radiologue s'infiltré dans la chambre de Lisa, se couche sur elle de façon sensuelle et l'embrasse pour lui transmettre le mal. Dans *Jennifer's Body*, le biais de la possession commence à être plus métaphorique, puisque c'est lors d'un sacrifice à Satan, et donc de la pénétration d'une lame dans le corps de la jeune fille, que le corps se fait posséder par le démon. Néanmoins, ce cas n'est pas aussi métaphorique que la possession de la jeune enfant dans *Possédée* (Ole Bornedal, 2012). En effet, cette dernière laisse entrer un esprit malin après avoir enfilé une bague. La bague est un symbole de mariage et donc d'appartenance à l'autre, mais c'est aussi un symbole très phallique puisqu'il s'agit de la pénétration d'un élément longiligne dans un élément creux.

Ainsi, le sexuel s'insinue insidieusement dans le sous-texte du cinéma d'horreur. Il n'est pas nécessaire que l'acte sexuel soit figuré à l'écran pour que le film en présente des caractéristiques.

1.1.3. L'œil impudique

De manière moins diégétique, le cinéma d'horreur donne une existence à la sexualité à travers sa réalisation, son montage et les symboliques qu'ils impliquent. La sexualité est constituante de

³⁷ *Ibid.*, p. 72

« The female may not be the exclusive port of entry for the satanic, but she has been since Eve the favored one. »



L'Autre élit littéralement domicile à l'intérieur du Même (*Possédée*, Ole Bornedal, 2012)



Les deux membres du couple, conscients qu'ils sont filmés (par eux-mêmes) ne savent pas qu'ils sont vus par le spectateur et par l'esprit qui hante la maison, la mise en abyme est profonde (*Paranormal Activity 3*, Henry Joost et Ariel Schulman, 2011)



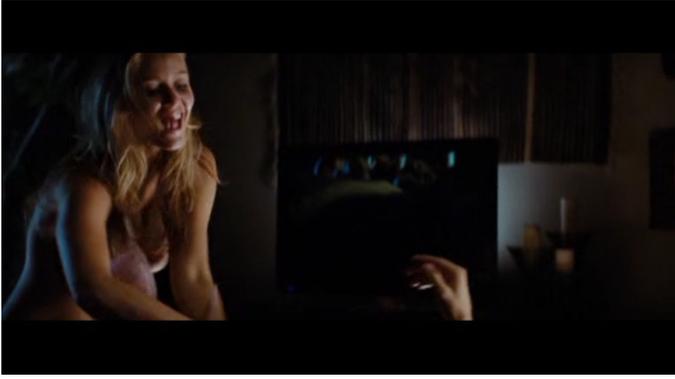
Le corps du personnage essaie de rejeter l'Autre qui prend possession de lui (*Le Cercle*, Gore Verbinski, 2002)

l'intimité d'un individu, sa simple mise à l'écran brise cette caractéristique. Le film d'horreur américain utilise ce parasitage entre public et privé et cet usage contamine l'atmosphère sexuelle mise en place en son sein.

Montrer l'intimité, l'intérieur d'une maison, d'une chambre, c'est déjà ébranler les frontières entre privé et public. Mais les agressions mises à l'écran participent aussi de ce brouillage. L'exemple de la possession est éloquent. Il s'agit d'une entité qui entre dans une autre, qui la parasite. Elle contamine son intimité la plus profonde puisqu'à l'intérieur même de sa chair. Carol J. Clover dit ainsi que ces films « sont exactement à propos de ce qui ne peut être vu – pas ce qui est inexistant, non plus de ce qui est non visible, mais caché : la vie interne.³⁸ » Ils sont précisément à propos de ce qui est intime, de ce qui est intérieur par définition. La possession va corrompre cette intimité, à travers la corruption de la chair. Cela s'illustre par une dégradation du corps hôte, comme dans *Excision* (Richard Bates Jr., 2012) ou *Evil Dead*. Dans *Possédée* le viol de l'intimité est représenté à un échelon supérieur. Alors que la petite fille se regarde dans la glace, elle est indisposée par quelque chose qui serait dans sa gorge. Il s'avère alors qu'il s'agit de doigts, les doigts de l'esprit qui a littéralement élu domicile à l'intérieur d'elle. Les affiches du film usent d'ailleurs énormément de cette image en montrant l'enfant la bouche ouverte avec des doigts apparents au fond de sa gorge, ou une radio de l'enfant qui laisse apparaître une seconde personne à l'intérieur d'elle. Ce motif, d'une entité physiquement à l'intérieur d'un corps se retrouve dans la série des films américains *The Ring* (2002-2017) où les victimes extraient de leur gorge des cheveux de Samara. Cette violation de l'intimité se dédouble dans *Rosemary's Baby*, puisqu'il s'agit d'une violation du corps de Rosemary mais également de son foyer. Le travail de la perspective dans ce dernier film, participe également à donner une apparence singulière à l'intimité du couple. Les plans contiennent souvent des surcadres et les analyses sont nombreuses à propos de l'architecture impossible de l'appartement. Ces éléments enferment Rosemary – bien plus que son époux – dans une intimité qui lui a été imposée, par le démon, ses voisins et son mari. Un autre exemple de foyer violé et emprisonnant est la saga des *Paranormal Activity* (2009-2015). L'un des plus probants est le troisième volet. Alors que le couple de jeunes parents essaie sa nouvelle caméra, ils la posent devant le lit conjugal afin de filmer leurs ébats. Voir leur coït à travers l'écran réel, à travers la caméra diégétique constitue un surcadre également, bien que moins commun – mais de plus en plus fréquent comme le montreront d'autres exemples. Le rapport suit son cours, piégé dans ce surcadre jusqu'à son interruption par

³⁸ *Ibid.*, p. 109

« They [occult films] are exactly about what cannot be seen – not nonexistent and not even precisely unseeable, but hidden : the inner life. »



Trent et Brie couchent ensemble, multipliant les cadres et les regards (*Vendredi 13*, Marcus Nispel, 2009)



Intérieur du vagin de Jennifer, les entités étranges semblent être ses clitoris, qui, en plus d'être sept, flottent (*Sex Addict*, Franck Henelotter, 2009)

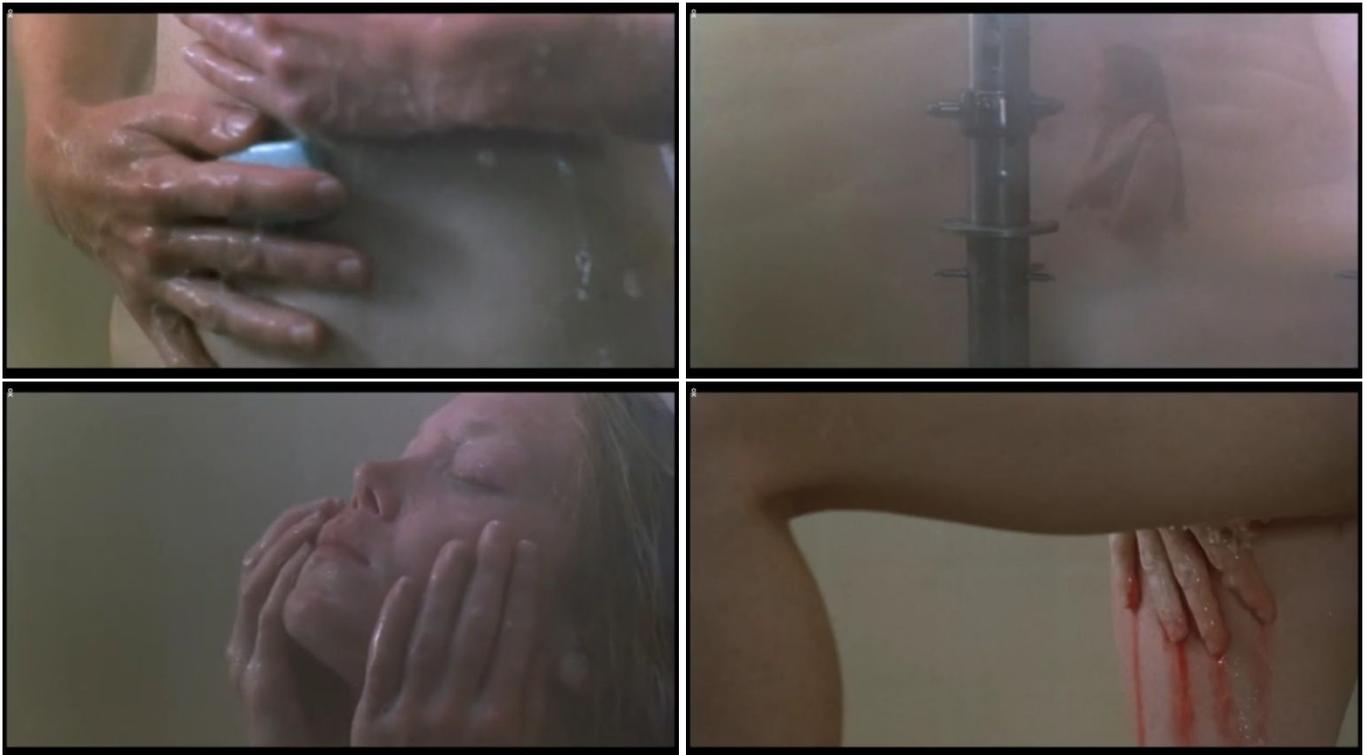


Le conte permet bien souvent de jouer avec les connotations sexuelles dans un univers quasi féérique (*Hurlements*, Joe Dante, 1981)

ce qui ressemble à un tremblement de terre. La caméra pivote alors et laisse apparaître une silhouette invisible, que le spectateur ne remarque que grâce à la poussière qui lui tombe dessus et dessine son contour. La violation effectuée passivement par le spectateur à travers le surcadre prend alors une existence diégétique, par la présence de cette entité dans le cadre qui n'est pas non plus visible des protagonistes. L'usage de la caméra pour opérer des surcadres se retrouve aussi dans *Vendredi 13* (Marcus Nispel, 2009). Alors que Jason rode dans les bois et autour de la maison, Trent et Brie couchent ensemble dans la chambre qu'ils ont fermée à clef. Les plans sont rapprochés et débullés, comme si la caméra prenait part elle aussi au rapport sexuel. Mais plus intéressant encore la télévision réfléchit les images du couple. Peu après, Brie s'empare d'une caméra et filme son partenaire pendant l'acte. L'image est retransmise sur la télévision derrière eux. Trent s'inquiète alors du devenir des images, il n'a pas envie qu'elles se retrouvent sur internet. C'est là une inquiétude ironique, étant donné que sa sexualité est diffusée au cinéma, et que l'enchevêtrement de surcadres successifs l'en rend totalement prisonnier. Mais l'effraction dans son intimité va au-delà, puisque derrière la vitre, Jason les observe. C'est tout d'abord un plan large depuis l'extérieur de la maison qui le suggère, les fenêtres éclairées pendant une nuit sombre faisant office de surcadres et d'écrans intra-diégétiques. Puis Jason est filmé depuis l'intérieur, derrière la fenêtre, derrière le couple. C'est ainsi l'intimité du spectateur qui est violée également, ce dernier revêtant alternativement le rôle du tueur-voyeur et du couple-victime.

Sex Addict pousse cette représentation de l'intimité plus loin, en proposant une vue intérieure du vagin « difforme » de Jennifer. Cette dernière possède sept clitoris, à l'origine de sa frénésie sexuelle et de son mal-être. Ce plan arrive dans le film lors d'un *flashback*. Jennifer est avec un petit-ami en qui elle a toute confiance, et avec lequel elle n'a pas encore eu de relation sexuelle, par appréhension. Elle se laisse convaincre par ce dernier, qui lui assure qu'il l'aime et ne la jugera pas. Alors qu'elle se dénude, ce dernier regarde son sexe, la vue intérieure montre les clitoris comme des entités mouvantes et vertes fluo, la caméra semble entrer à reculons dans le vagin de Jennifer. Après cette introduction scopique, le petit-ami de Jennifer dégoûté, rejette son intimité et la jette hors de l'intimité de son foyer à lui.

En dehors de ces jeux intérieur/extérieur très révélateurs sur l'incarnation de la frontière floue entre public et privé, la réalisation en dit tout aussi long. Dans *Hurllements* la réalisation tient du conte. L'histoire elle-même s'en inspire : le loup, la jeune fille pure, le chasseur ... Le film se déroule dans les bois, et il figure même une scène de poursuite à travers la forêt, la jeune journaliste fuyant devant un loup qu'elle a dérangé alors qu'elle inspectait une cabane. Les blancs sont très brillants, presque duveteux, et les couleurs de la forêt très saturées rappelant des illustrations de contes pour enfants. Cette association au conte, et notamment à celui du petit



La scène d'ouverture de *Carrie au bal du diable* est sur-esthétisée, de façon à rendre encore plus dramatique l'arrivée traumatique des règles de la jeune fille (*Carrie au bal du diable*, Brian de Palma, 1976)



Les tortures que subit Josh sont entourées de nombreuses connotations sexuelles (*Hostel*, Eli Roth, 2005)

chaperon rouge, s'adjoint des connotations sexuelles très fortes qui s'allient au personnage du tueur en série et de son accointance avec la sexualité. Cette appropriation du sexuel par la réalisation s'effectue souvent en périphérie de la diégèse. Dans *Carrie au bal du diable*, la première scène est une sorte de satire des publicités pour savon qui passent à la télévision. L'esthétique est très caractéristique : le temps est ralenti, la pièce est emplie d'une vapeur qui permet de dissimuler les corps tout en les suggérant assez, une musique douce atténue les bruits environnants. La caméra est mobile, les mouvements sont fluides et le corps nu de Carrie est filmé avec de gros plans qui dévoilent son intimité sans trop en montrer non plus. La caméra filme le passage de ses mains sur sa peau, l'eau qui coule sur son corps emportant la mousse du savon. Elle s'immisce dans l'intimité de façon tout à fait similaire à la caméra des publicités télévisées, offrant le corps féminin dans sa nudité vulnérable au regard du spectateur. Mais cette vision est ici pervertie par la survenue soudaine du sang menstruel, coupant court à l'esthétisation excessive de ce moment. La réalité brutale reprend rapidement le pas sur l'onirisme : la musique se coupe, la vapeur a disparu et les bruits du vestiaire retrouvent un niveau sonore normal. Carrie vit cet événement comme une blessure, elle ne sait pas ce qui lui arrive et croit mourir. Alors qu'elle cherche du secours auprès de ses camarades, sortant de l'espace carrelé où elle prenait sa douche seule, ses dernières l'y renvoient en lui jetant des serviettes, des tampons et du linge et en se moquant d'elle. Carrie se retrouve coincée dans un coin de l'espace où son intimité l'a blessée, elle se recroqueville, recouverte par les projectiles, littéralement coincée dans et par son intériorité et sa féminité.

Dans *Hostel* la satire est plus amère encore, car il s'agit de torture et de meurtre, et plus simplement de menstruations. Par plusieurs aspects les scènes rappellent la thématique sexuelle. Lors de la scène d'introduction, la caméra montre une succession d'inserts d'une des pièces de torture alors que quelqu'un la nettoie. La profondeur de champ est excessivement faible et la musique habituelle des scènes de sexe est remplacée par le sifflement de l'agent de ménage qui résonne contre le carrelage qui tapisse les murs. Par la suite, deux scènes vont véritablement montrer des tortures. La première est celle du meurtre de Josh. Le jeune homme a été déshabillé et la caméra effectue un découpage filmique de son corps, parallèlement aux découpages qu'elle effectuait plus tôt dans le film sur les corps féminins qui éveillaient le désir des adolescents. Il ne serait pas exagéré de voir ici un détournement du *regard masculin*³⁹ (*male gaze*) théorisé par Laura Mulvey et qui se retrouve également à travers tout le genre horrifique américain. Souvent, il est directement associé à des regards internes à la diégèse, comme ceux des adolescents rustres et machistes dont il était question plus haut. Le bourreau utilise une perceuse pour commencer la

³⁹ Laura MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », In : BRAUDY, Leo et COHEN, Marshall (Ed.), *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 833-844



Entre les armes, la *gag ball* et la jouissance non-dissimulée du bourreau : la scène de torture de Paxton compte, elle aussi, un grand nombre de connotations sexuelles (*Hostel*, Eli Roth, 2005)

séance et sa pénétration est montrée en très gros plan et est suivie des effusions de sang mais aussi de vomi, qui remplacent ici les fluides sexuels. Le bourreau fait une pause et s'approche du jeune homme pour lui parler, il instaure une proximité assez dérangeante, d'autant plus qu'il s'avère être l'homme que les adolescents ont croisé plus tôt dans le train. Ce dernier pose délicatement sa main sur la cuisse du jeune garçon alors qu'il lui parle, comme il l'avait fait dans le train, brouillant ainsi l'imagerie entre violence et sexualité. La seconde séquence de torture est celle de Paxton. Il est enfermé dans une pièce dont la lumière a été éteinte, un parallèle avec le spectateur dans sa salle obscure, ou un présage de l'intimité bientôt effractée. Le bourreau qui lui est assigné semble nerveux, comme s'il s'agissait de sa « première fois ». Il tremble légèrement, hésite devant les armes et respire bruyamment. Ici aussi la séquence comporte des surcadres, sans que l'on sache d'où ils sont montrés, peut-être à travers des fissures dans le mur. C'est le bourreau allemand qui est montré dans ces plans, et non le protagoniste. Dans un gros plan, le tortionnaire approche des ciseaux du visage du jeune garçon, il caresse sa joue avec en tremblant légèrement. Le champ/contre-champ montre alternativement le visage terrorisé du garçon et celui de l'homme qui respire fort. Difficile de savoir s'il a du mal à reprendre son souffle ou si son rôle est révélateur de sa jouissance. Paxton comprenant qu'il est allemand, essaie d'implorer sa pitié dans sa langue, mais ce dernier le fait bâillonner avec un *gag ball* : un accessoire sexuel. C'est alors que la musique commence. Maintenant que le personnage ne peut plus s'exprimer, le film prend le relais. Les mouvements de caméra se mettent à présenter une certaine fluidité et les gros plans du visage du garçon continuent. Le bourreau saisit une tronçonneuse qu'il approche au plus près du visage de Paxton. Le plan montre alors le visage de profil, faisant face à la lame phallique, il n'y a qu'eux dans le champ. Sitôt après, le garçon vomit, c'est à nouveau l'effusion des fluides qui remplacent les fluides sexuels.

Le film d'horreur use ainsi de tout son attirail cinématographique pour mettre en place une ambiance sexuelle. Ses personnages en deviennent les agents, tout autant que la caméra, le montage et la musique. Ce caractère libidineux, suintant des jointures narratives et esthétiques du film, permet l'établissement d'une atmosphère efficace et favorable à l'élaboration d'un sous-texte plus ou moins sophistiqué. Cependant, la sexualité ne se contente pas d'être un décor en arrière-plan, elle prend également pleinement part à l'intrigue horrifique.



Le viol que Tobey inflige à Dawn est interrompu par sa castration (*Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2007)



Le rapport sexuel entre Colin et Jennifer est interrompu par cette dernière, qui le dévore vivant (*Jennifer's Body*, Karyn Kusama, 2009)



Le rapport sexuel de ce jeune couple est interrompu par des bruits extérieurs, qui s'avèrent être ceux de Jason qui interrompra par la suite leur existence à jamais (*Vendredi 13*, Marcus Nispel, 2009)

1.2. Instrument diégétique

Une fois l'atmosphère définie, il faut déterminer l'utilité s'il y en a une – et c'est le cas – de la sexualité dans le genre. Le cinéma d'horreur ne se contente pas de chuchoter, il argumente et présente des exemples et des expérimentations. Il s'approprie la sexualité et l'utilise à plusieurs fins.

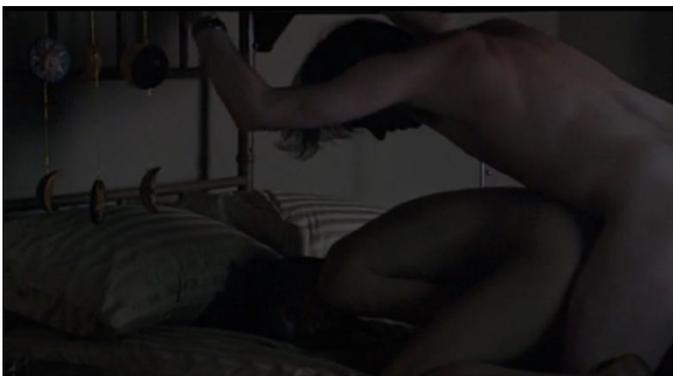
1.2.1. Assimilation par le genre

La représentation de l'acte sexuel dans le cinéma d'horreur américain moderne n'est pas similaire à celle à laquelle le spectateur est habitué par le cinéma « classique », cet interlude musical évoqué dans l'introduction. Ainsi sa monstration est, sinon antithétique, du moins différente, car l'horreur se l'est accaparée et l'a habillée de ses oripeaux.

La scène de sexe dans le film d'horreur américain peut prendre le contre-pied de la scène de sexe classique par bien des manières. La scène de sexe horrifique est généralement caractérisée par la même chose qui caractérise le genre lui-même. Ainsi, le rapport sexuel porté à l'écran par l'horreur n'aura pas de fin, ou du moins pas la fin orgasmique qui lui est traditionnellement accordée. Le sexe n'a pas vocation à démontrer une satisfaction ou un plaisir, il est connoté négativement car contaminé par l'horifique. Ainsi, le rapport sexuel sera interrompu, par les deux actants ou un personnage tiers, ou par un événement extérieur. Souvent, l'acte est interrompu par une agression, si ce n'est un meurtre. Dans *Teeth* (Mitchell Liechtenstein, 2008) par exemple, le premier rapport sexuel de Dawn ne se conclut par aucun orgasme mais par la castration de Tobey, remplaçant un fluide par un autre. Dans *Jennifer's Body*, les coïts ne sont jamais amenés à leur terme, puisque Jennifer dévore ses amants avant. Même lorsque Needy couche avec son petit-ami, le rapport est interrompu. Des exemples plus légers existent également. Dans la version de 2009 de *Vendredi 13*, dont la scène d'introduction figure un couple ayant un rapport, qui se verra interrompu par des bruits inquiétants dans les bois. Les deux jeunes s'arrêtent et le rapport ne pourra jamais se conclure. Les bruits étaient l'annonce de l'arrivée du tueur, qui les assassinera tous les deux peu de temps après. Pour autant, il arrive que le rapport sexuel se conclue par un orgasme, ou semble avoir été achevé. C'est alors qu'une autre caractéristique du cinéma d'horreur entre en scène pour s'appliquer à l'acte sexuel : la violence. Soit l'acte est en lui-même une agression, comme c'est bien souvent le cas dans les *rape-and-revenge*, soit l'acte induit une agression qui surviendra immédiatement après ou un peu plus tard dans la narration. C'est par exemple le cas dans *Night of Bloody Horror* (Joy N. Houck Jr., 1969), où le



Alors que le viol est "indirect", le regard des agresseurs continue de peser sur les deux jeunes filles (*La dernière maison sur la gauche*, Wes Craven, 1972)



La femme avec qui le jeune homme a des rapports sexuel ne paraît pas être la même que celle avec qui il a des rapports affectueux, les deux sœurs semblent avoir deux existences autonomes (*Soeurs de sang*, Douglas Buck, 2015)

rapport sexuel du protagoniste avec sa fiancée provoquera sa mort, puis la mort de toutes les autres femmes avec qui il aura des relations charnelles. Dans *Halloween : la nuit des masques*, l'un des couples est tué sitôt que leurs ébats s'achèvent, tout comme c'est le cas dans *Les Griffes de la nuit* (Wes Craven, 1984). La jeune femme Tina est tuée immédiatement après son rapport sexuel, quand son partenaire s'enfuit. Ce dernier sera, malgré tout, fait prisonnier par la police et mourra dans sa cellule.

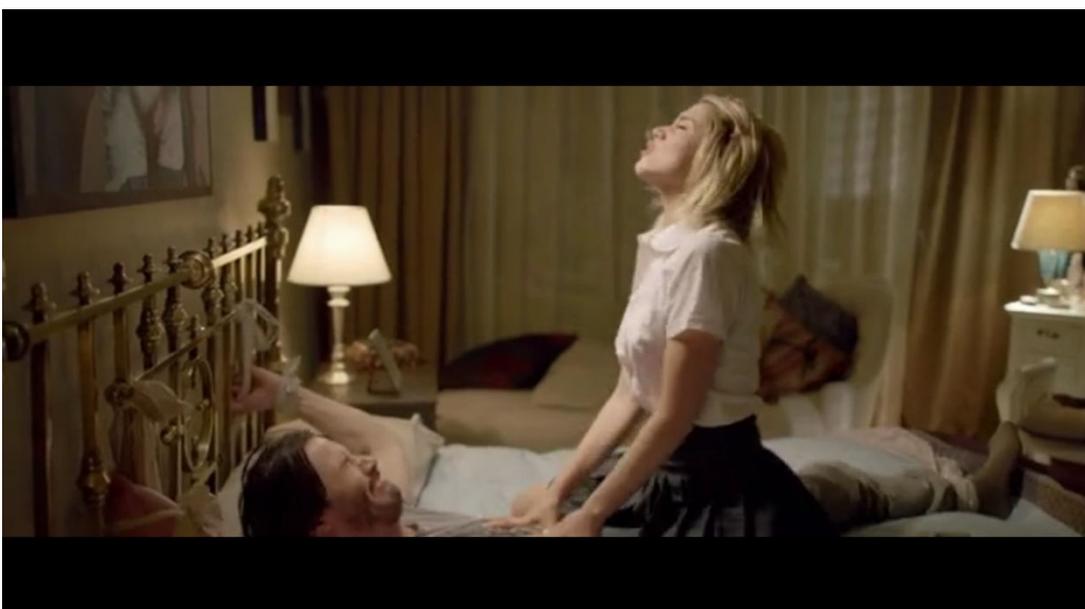
La sexualité horrifique est également associée à l'altérité. Si, dans un élan de lyrisme, il serait aisé de dire que les deux participants de l'acte sont toujours accompagnés par la mort elle-même, l'association peut aller bien plus loin. L'Autre s'impose dans les relations sexuelles montrées à l'écran. Dans le *rape-and-revenge*, il n'y a pas besoin d'argumenter beaucoup pour démontrer que l'Autre force son entrée et sa participation. Dans *La dernière maison sur la gauche*, le procédé est même un peu plus pervers que dans d'autres films de ce sous-genre, alors que le groupe de voyous contraint Mari et son amie Phyllis à coucher ensemble devant eux. L'Autre est là lorsqu'il y a possession, c'est lui qui s'introduit dans l'intimité par un biais sexuel et qui reste au sein de l'individu pour lui dicter sa conduite. C'est le cas pour Jennifer dans *Jennifer's Body*, qui cohabite avec le démon et dont les relations sexuelles servent à nourrir et satisfaire ce dernier. Dans le remake de *Sœurs de sang*, (Douglas Buck, 2006), l'altérité est subtilement introduite pendant le rapport sexuel du jeune homme avec Angélique. Pendant la séquence, le visage d'Angélique semble différent, s'introduit un visage à la fois autre et même. Sans que le spectateur comprenne tout de suite pourquoi, il apparaît que la personne avec qui le jeune garçon a couché ne soit pas celle qu'il croit. Le visage de la personne qui l'a accueilli, n'est pas le même que celui de la personne avec qui il couche. Les traits sont légèrement dissemblables, ainsi que la coupe de cheveux. Au matin le voile se lève un peu, il aurait couché avec Annabelle, la sœur jumelle aux cheveux courts, mais Angélique maintient pourtant qu'elle vit seule dans son appartement. S'en suivra le meurtre du jeune homme. Dans le film original de Brian de Palma (1973), l'altérité gémellaire est plus légèrement suggérée, à travers la cicatrice de la jeune femme notamment, et son mal être au matin.

Dans *La Mutante* (Roger Donaldson, 1995), la sexualité s'associe à différents niveaux avec l'horreur. Elle est autre, parce que le personnage n'est pas entièrement humain ; elle est aliénée puisque le but des rapports sexuels recherchés est la multiplication d'une espèce non-humaine. Et enfin elle est violente, car elle induit la destruction de l'humanité et son remplacement par l'espèce que représente Sil. Cette dernière ne parvient pas à avoir des rapports sexuels complets pendant la quasi-totalité du film, ils sont toujours interrompus. Sa dernière tentative est fructueuse, mais son partenaire y laissera la vie.



La première scène de sexe du film revisite la représentation "classique" de l'acte charnel, tout en y ajoutant une ironie propre au genre horrifique (*Knock Knock*, Eli Roth, 2015)

L'assimilation du sexuel par le genre de l'horreur ne se contente pas de lui insuffler ses attributs. Elle permet également des jeux filmiques de parodie et de détournements, afin de servir l'horreur et son sous-texte. C'est le cas dans *Carrie au bal du diable*, dans la scène d'introduction qui a été décrite plus haut, mais c'est également le cas dans un film plus récent : *Knock Knock* (Eli Roth, 2015), dont le réalisateur avait déjà détourné quelques caractéristiques de la scène de sexe pour *Hostel*. Il y a deux scènes de sexe dans *Knock Knock*, la première est une relation ambiguë qui semble consentie, quand la seconde est clairement désignée comme un viol. Un père de famille est perturbé pendant une soirée qu'il passe seul au domicile familial, sa femme et ses enfants étant en voyage. Deux jeunes filles légèrement vêtues et trempées par la pluie sonnent à la porte et pénètrent ainsi le foyer, l'intimité d'Evan. Plein de bonne volonté il leur apporte des serviettes et leur appelle un taxi, mais les deux demoiselles vont prendre une douche en attendant. Quand le taxi arrive devant la porte, Evan tente de faire sortir les deux femmes, mais celles-ci restent dans la salle de bain et ne lui répondent pas. Alors, Evan entre à son tour dans leur intimité, en pénétrant dans la salle de bain. Les violations des sphères privées qui se chevauchent participent du brouillage qui entoure cette première scène. S'agit-il d'un viol ou d'un adultère ? La pièce est étroite et Evan s'y retrouve coincé avec les deux jeunes femmes nues et encore recouvertes d'eau et de savon. Alors que le père de famille les enjoint à aller prendre leur taxi, les deux filles ne l'entendent pas de cette oreille et l'encouragent à avoir un rapport sexuel. Voyant qu'il les repousse, elles se baissent et lui font une fellation, alors Evan se laisse faire puis prend part à l'acte. En prenant le parti de l'analyse adultère, le prénom d'Evan fait penser au péché originel porté par Ève, qui provoquera le bannissement du couple du Paradis. La monstration qui s'en suit reprend les codes de l'interlude classique. Le rapport sexuel est filmé avec des gros plans qui permettent à peine de distinguer les parties du corps. Les corps sont montrés à travers la vitre de la douche légèrement opaque et dont l'encadrement offre un intéressant surcadrage. Ce dernier enferme Evan dans son infidélité, mais aussi dans cette sexualité imposée. Les corps se collent par à-coup contre la paroi, laissant transparaître notamment les poitrines des deux femmes, mais aussi la main gauche d'Evan, sur laquelle le spectateur peut distinctement voir son alliance. Cette vision appuie l'analyse de l'adultère, tout comme les plans sur les photos de famille. La musique typique de l'interlude se retrouve ici, mais inquiétante et non plus douce et enivrante comme à l'accoutumée. De plus, elle ne couvre pas totalement les bruits liés à l'acte sexuel comme c'est la tradition et les gémissements des deux femmes sont nettement reconnaissables. Le rapport sexuel se poursuit dans ce qui semble être la chambre puisque la caméra filme des draps de lit, qui ne recouvrent pas les corps nus. Les plans sont toujours aussi rapprochés, les corps s'entremêlent et se confondent, les mains se posent les unes sur les autres et viennent agripper la chair, les visages



La seconde scène de sexe est "classique" également, mais cette fois pour rejoindre la représentation classique du viol, les enfermements scopiques se trouvent ainsi à leurs aises (*Knock Knock*, Eli Roth, 2015)

sont crispés et tandis que la musique va crescendo dans des tonalités inquiétantes, l'orage gronde au dehors. Il est intéressant de noter que le déclenchement du rapport sexuel est très similaire aux scènes de viol de vieux – et moins vieux – films, dans lesquels l'homme insiste jusqu'à ce que la femme cède. Ici les rôles sexuels sont inversés mais le motif est le même. Plus tard, lors de la seconde scène de sexe, l'ambiguïté a totalement disparu. Quand la première scène présentait un étalonnage qui s'étendait du gris au bleu, ici la scène est jaune et très éclairée. Evan est attaché au lit et l'une des deux femmes se grime le visage avec le maquillage de son épouse, quand l'autre le viole après avoir mis les vêtements de sa fille. Là encore se retrouve le surcadrage, avec le miroir dans lequel se regarde l'une des femmes et le téléphone qui sert à filmer le viol. Les plans sont larges, il n'est plus question de jouer sur l'ambiguïté et les cris émis par la violeuse ne sont plus des gémissements de plaisir, mais des cris presque animaux.

L'acte sexuel se laisse ainsi contaminer par l'horreur et s'approprie tous ses attributs. Il peut ainsi devenir un agent converti et convaincu de l'horifique, mais aussi opérer, par des références, des détournements afin de mieux servir le genre.

1.2.2. Outillage scénaristique

Loin de se contenter de maîtriser les codes du genre, la sexualité va prendre part à la diégèse et endosser le rôle d'outil dans la narration. Elle s'éloigne alors encore un peu plus de la scène d'intermède à laquelle le cinéma « classique » la cantonne. En s'intégrant pleinement à l'intrigue plutôt que d'en être un satellite, la sexualité se conforte à une caractéristique que lui donne succinctement Foucault : « au nombre de ses emblèmes, notre société porte celui du sexe qui parle.⁴⁰ »

Dans le cinéma d'horreur, il est rare que la sexualité, même assimilée au genre, ne soit que décorative. Le scénario l'inclut toujours en tant qu'outil ou signifiant dans sa trame. Il suffit de prendre l'exemple des *slashers*, ou du *rape-and-revenge* ; la sexualité est la motivation première, le marqueur qui détermine quel personnage sera une victime et lequel en réchappera. Tous les films qui présentent un tueur en série ont recours à ce stratagème. Le sexe est une faute, commise par les personnages, et qui leur sera reprochée, la sentence étant la mort. Dans son ouvrage, Carol J. Clover écrit : « les garçons meurent, en somme, non pas parce qu'ils sont des garçons mais parce qu'ils ont commis des erreurs. Certaines filles meurent pour les mêmes erreurs. D'autres, cependant, et toujours les principales, meurent – intrigue après intrigue le motif se développe –

⁴⁰ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité I : La Volonté de savoir, Op. cit.*, p. 101

parce qu'elles sont femmes »⁴¹. Si les questions du genre sont mises de côté – puisqu'il ne s'agit pas de cela ici – Carol J. Clover maintient donc que les erreurs sont une des raisons pour lesquelles les protagonistes meurent dans les *slashers* ; et la sexualité en est une. D'autres erreurs ont déjà été énumérées, comme la consommation d'alcool, ou de drogue par exemple. Il s'agit d'outils scénaristiques, qui permettent de justifier et de faire avancer l'intrigue ; *Halloween : la nuit des masques*, *Night of Bloody Horror* ou *Scream* en sont de bons exemples. Dans *Vendredi 13* (2009), également, la scène de sexe entre Trent et Brie aux mille et un surcadrages en est une bonne illustration. Jason, regardant par la fenêtre les ébats sexuels des deux jeunes, a déjà tué plusieurs d'entre eux et la scène à laquelle il assiste ne fait que confirmer qu'eux aussi sont sur sa liste. Sur le même plan la sexualité de *Jennifer's body* va également permettre de sélectionner les victimes. La sélection est ici moins grossière puisque les garçons que Jennifer prend pour cible seront toujours des garçons qui plaisent à son amie et alter ego Needy. Le rapport sexuel est une excuse pour l'isolation et la proximité dont Jennifer a besoin pour dévorer ses proies. Le rapport sexuel tient donc ici à la fois de l'outil scénaristique et du sous-texte. Dans *La Mutante*, cette double caractéristique est aussi présente. Les rapports sexuels de Sil sont à la *MacGuffin* du film, la menace qui motive la troupe à continuer les recherches pour tenter de les stopper. Mais la sexualité de la mutante appartient aussi au sous-texte, relatif à son apprentissage d'elle-même et à sa recherche de réponse sur son identité.

La scène de sexe peut également être une scène de découverte ou de révélation. C'est notamment le cas dans *Teeth*, même si cette découverte est au prix du sang. Le rapport sexuel permet à Dawn de découvrir qui elle est, ou plutôt ce qu'elle est et quel pouvoir elle détient. Par la suite, elle devra apprendre à maîtriser ce vagin denté. Mais sans le rapport sexuel forcé qu'elle vit, la découverte n'aurait pas été possible. Dans *Knock Knock*, c'est le rapport sexuel qui permet de démarrer l'intrigue, il constitue l'impulsion première de la narration, le véritable élément déclencheur. Les deux jeunes filles l'expliqueront d'ailleurs à Evan à la fin du weekend, il s'agissait d'un test et en couchant avec elles il a échoué, entraînant par la suite une succession de répercussions. Là encore, le garçon a commis une erreur, et c'est pour cela qu'il est puni, bien que cette punition ne soit pas la mort. De la même manière, les agressions sexuelles et les viols commis sur Mari et son amie dans *La dernière maison sur la gauche* (que ce soit pour le film de Wes Craven ou le remake de Denis Iliescu en 2009) sont les éléments déclencheurs de l'intrigue. Cette observation est d'ailleurs valable pour à peu près tous les *rape-and-revenge*. C'est le sexuel qui est à

⁴¹ Carol J., CLOVER, *Men, Woman, and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film*, Op. cit., p. 34
 « Boys die, in short, not because they are boys, but because they make mistakes. Some girls die for the same mistakes. Others, however, and always the main ones, die – plot after plot develops the motive – because they are female. »



L'inhumation d'Evan, une castration symbolique en punition de ses agissements réprouvés par les deux jeunes femmes (*Knock Knock*, Eli Roth, 2015)



Le père de James est totalement aveugle à l'infidélité de sa petite-amie et à la trahison de son enfant (*Pervers !*, Jonathan Yudis, 2005)

L'origine du problème, et étant donné sa résolution qui tient souvent de la castration, il semblerait que le sexuel soit également la solution. Carol J. Clover écrit « Si la masculinité a causé le crime, alors la masculinité endurera le châtement »⁴², autrement dit, l'attribut de la masculinité : le pénis. Cette affirmation est vérifiable dans *Œil pour œil*, dans *La dernière maison sur la gauche* et peut-être même dans *Knock Knock*. En effet, dans ce dernier exemple Evan finit enterré vivant – sauf la tête – et debout, de telle sorte qu'il semble représenter l'inverse d'un symbole phallique, un symbole vaginal – selon la lecture faite bien souvent du vagin comme étant un pénis « à l'envers », « intérieur ». Le symbole est renversé, la masculinité a échoué et les deux femmes « vengeresses » ont administré leur châtement.

Enfin, l'acte sexuel peut être utilisé comme un obstacle, ou même une source d'aveuglement. Souvent, il s'agit d'une application très prosaïque. Dans une scène de *La Colline a des yeux* (Wes Craven, 1977) le couple de jeunes mariés va dormir dans la voiture en vue d'y avoir des rapports sexuels. Leurs ébats les obnubilent tant qu'ils sont incapables de voir que les enfants de Papa Jupiter s'approchent de la voiture et leur subtilisent l'essence, prenant ainsi l'avantage sur la famille traditionnelle. Il s'agit du même genre d'avantage que prend Jason dans *Vendredi 13* (2009), alors que les deux jeunes sont trop occupés à forniquer, Jason les observe, repère les lieux et a déjà tué un des leurs. La sexualité semble alors bien plus associée à une faute que lorsqu'il s'agit d'un simple rapport sexuel hors mariage. Ici les personnages commettent un réel impair dont la conséquence se dessine déjà au moment de l'action. Il ne s'agit pas d'une menace informelle comme c'est le cas le plus souvent dans les *slashers*, où sexe équivaut à mort, sans beaucoup plus de formalités. Ici les conséquences sont plus détaillées, plus visibles, plus réelles. Dans *Pervers !* (Jonathan Yudis, 2005) à l'inverse, c'est l'acte sexuel qui n'est pas remarqué par le père. Ce dernier ne se rend en effet pas compte que son fils couche avec sa petite-amie. Le film montre ça très bien par des plans larges figurant le père au premier plan tandis qu'en arrière-plan – derrière une fenêtre – les deux amants couchent ensemble. La sexualité semble être un facteur d'aveuglement, soit qui empêche de voir, soit que le personnage refuse de voir. Il s'agit là d'une douce ironie étant donné que la mise à l'écran de la sexualité tient de la scopophilie et du voyeurisme. Des personnages aveuglés par le sexe, ou qui ne peuvent le voir, semblent en contradiction avec la figuration propre au film dont ils font partie. Carol J. Clover consacre un chapitre entier à la question de l'œil et de la vision dans le cinéma d'horreur moderne. Elle y reprend notamment les propos de Susan Sontag dans son ouvrage *On Photography* qui parle de l'acte de photographie comme d'une agression et d'une démonstration de pouvoir. En accord avec cette analyse, Carol J.

⁴² *Ibid.*, p. 123

« If maleness caused the crime, then maleness will suffer the punishment. »

Clover ajoute que le film présente souvent des plans subjectifs de la vision du tueur, mais que ce dernier se voit aveuglé à la fin du film. Ses yeux sont crevés, transpercés, ou aspergés d'une substance, comme si le regard se retournait contre le regardant. Dans les films cités plus haut, les personnages aveuglés par la sexualité se verront trahis par leurs yeux, car ils ne réchapperont pas de la menace qu'ils auront prise à la légère. De la même manière, les personnages qui commettent des erreurs seront punis pour leur incartade, aveugles qu'ils ont été, tandis que les spectateurs, eux, voient bien la menace qu'ils auraient pu éviter.

Ainsi la sexualité prend part à l'intrigue, elle fait partie des rebondissements divers dont se pare le scénario. Les actes sexuels peuvent également jouer un rôle primordial dans les péripéties des protagonistes imprudents. La sexualité reste dans ces cas-là à la merci de la dualité public/privé, notamment au travers du jeu de regards qui s'instaure. Le tueur voit les jeunes qui ne le voient pas, tandis que tous sont vus par le spectateur.

1.2.3. Premier rôle

Parfois la part scénaristique du sexe est plus étendue et recouvre tout le film, en devenant un élément central ; si ce n'est dans certains cas, le sujet même du film. L'acte sexuel prend une telle importance dans ces films qu'il convient tout à fait d'affirmer qu'il en est un personnage à part entière, si ce n'est l'un des protagonistes – ou des antagonistes.

Parmi les films pris pour exemple dans les précédents paragraphes, certains peuvent être invoqués ici, comme *Jennifer's Body*, *Teeth*, *Knock Knock* et *Scream*. Le cas de *Scream* sera abordé un peu plus en détails. L'acte sexuel est toujours un élément essentiel de l'intrigue. Les agents de la sexualité dont il a été question dans la partie sur l'atmosphère se retrouvent en grand nombre. Dans *Jennifer's Body* et *Teeth*, les histoires se déroulent dans des lycées et des adolescents endossent les premiers rôles. Jennifer est unanimement reconnue par ses camarades comme sexuellement très attirante, mais aussi sexuellement très active. Quant à Dawn, elle est un membre de premier plan d'une association d'abstinence de son lycée, elle y prend souvent la parole face à un parterre de jeunes gens qui cherchent du réconfort dans ses mots. Toutes deux vont faire face à un élément traumatique relatif à leur sexualité respective. Jennifer, que le groupe de rock pense à tort vierge, sera enlevée puis sacrifiée en gloire à Satan pour satisfaire les rêves de grandeur des musiciens. Ils l'attachent à un rocher près de la chute d'eau réputée comme une entrée de l'Enfer, et la poignent. Tous les membres du groupe sont des hommes, et face à la jeune Jennifer, ce



Domestication progressive du vagin denté de Dawn à travers l'acceptation graduelle des castrations infligées (*Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2007)

sacrifice a des allures de viol. L'erreur des garçons à propos de la vie sexuelle de la jeune femme créera un monstre démoniaque assoiffé de sexe autant que de sang.

Dawn quant à elle, rencontre un garçon dans sa communauté, et tentés par les pulsions de la jeunesse ils vont se baigner dans un lac seuls tous les deux. Alors qu'ils s'appêtent à avoir une relation sexuelle, Dawn change d'avis et repousse le garçon. Ce dernier n'est pas d'accord et viole Dawn, ce qui provoquera l'éveil de son *vagina dentata*, l'entité somme toute autonome, qui cohabite avec la jeune fille et qui pour se/la défendre castrera le jeune Tobey. Après cette première expérience traumatique, Dawn en aura une seconde avec le gynécologue peu précautionneux qui y perdra ses doigts. Puis, arrive une troisième expérience sexuelle qui lui semble d'abord positive. Le garçon est attentionné et la rassure, lui faisant découvrir une sexualité agréable et consentie. Mais ce dernier couchait avec elle à cause d'un pari, et sitôt qu'elle l'apprend, le traumatisme se réveille et le vagin denté castré l'amant intéressé. Le film est rythmé par les relations sexuelles de Dawn, chacune est une évolution et une agression nouvelle. Elles résultent toutes d'une interaction dans laquelle elle est contrainte, soit par la force, soit par la manipulation. Les relations sexuelles dans ces deux films semblent toujours clore un acte ou un chapitre. Dans *Teeth* elles sont le témoignage de son appropriation progressive de cette altérité intérieure, quand dans *Jennifer's Body*, elles cadencent les investigations de Needy et donc la reconnaissance du démon intérieur à Jennifer.

La conclusion des deux films reste dans cette veine, puisqu'alors que Dawn a totalement acquis la maîtrise de son altérité et sait désormais se défendre face aux expériences sexuelles traumatiques (qui semblent les seules qui existent, le film ne suggère jamais une autre forme de sexualité), Needy se réapproprie sa propre sexualité en tuant son alter ego – encore à l'arme blanche, et dans son lit.

Dans *Knock Knock*, le rapport sexuel endosse ce même rôle de compartimentation. Le premier acte ambigu provoque l'intérêt des deux jeunes filles, puis le second figure le commencement du jeu auquel elles vont s'adonner pendant le weekend. Enfin le troisième est bien plus suggéré : l'inhumation d'Evan. Tandis que la vidéo est partagée sur les réseaux sociaux, les amis d'Evan ne voient pas le viol dans ces images, mais uniquement l'adultère et l'obscénité. Alors que lui est enterré, dans une retranscription imagée de castration, son intimité par deux fois violée par les deux femmes, est violée une troisième fois par son exposition au regard d'un vaste auditoire. Le regard est constitutif de l'agression, comme le développait Susan Sontag dans son ouvrage sur la photographie.

Toute la trame narrative tourne autour de la sexualité, elle est un élément essentiel et récurrent. C'est par la sexualité que les péripéties adviennent et c'est également à travers elle, qu'elles prennent fin. Ce traitement à la fois comme cause et conséquence des événements traumatiques qui surviennent dans la vie des personnages tient énormément des lectures freudiennes et psychanalytiques de la sexualité. Elle est un élément durablement intriqué dans tous les aspects de la vie et tout a à voir avec elle. Elle devient ici un antagoniste à part entière, elle impose sa volonté aux protagonistes à travers des agents pervers : les deux femmes de *Knock Knock*, les différents agresseurs de Dawn de *Teeth*, et les musiciens de *Jennifer's Body*. Dans ce dernier cas, Jennifer n'est pas plus antagoniste que ne l'est le vagin denté de Dawn, elle n'est qu'une réaction de défense face au traumatisme subi. Ce sont véritablement les musiciens et leur rêve de gloire et de reconnaissance, qui commettent le premier assaut sexuel.

Dans *Scream*, cette caractéristique est plus enfouie dans le scénario est moins évidente. Pourtant, c'est la sexualité débridée de la mère de Sidney qui causa sa mort et qui est à l'origine de tous les meurtres. C'est sa liaison avec le père de Billy et le divorce qui s'en suivit qui provoqua chez le garçon ses pulsions meurtrières. Il se fera lui-même un agent de la sexualité, pour punir et réprimer – selon la lecture freudienne – ceux qui auront péché par elle. La résolution finale advient d'ailleurs tout juste après qu'il ait obtenu de Sidney les faveurs qu'il lui réclamait depuis le début du film. Quand dans les *slashers* traditionnels, l'acte de chair est une raison de mort violente, ici c'est plus que cela. Pendant tout le film, Sidney se fait poursuivre par le tueur en série, qui n'est autre que son petit-ami frustré sexuellement. Et lorsqu'elle accède à ses requêtes sexuelles, elle se trouve à nouveau poursuivie. Rien ne change, les pulsions sexuelles sont aussi traumatiques lorsqu'elles ne sont pas assouvies que lorsqu'elles le sont.

Cette analyse tient également de ce que Foucault appelle « l'étiologie sexuelle », ce qu'il désigne par là est la propension au XIX^e siècle à tout expliquer par le sexe, y compris bien sûr, le sexe lui-même. Ainsi il écrit : « l'événement le plus discret, dans la conduite sexuelle – accident ou déviation, déficit ou excès – est supposé capable d'entraîner les conséquences les plus variées tout au long de l'existence ; il n'est guère de maladie ou de trouble physique auquel le XIX^e siècle n'ait imaginé une part au moins d'étiologie sexuelle.⁴³ » Carol J. Clover utilise également ce terme dans son introduction, elle y parle de l'étiologie du sadomasochisme. Il semble que le sous-texte et même les ramifications plus voyantes du scénario du cinéma d'horreur, se plaisent à réutiliser cette vision du sexuel. La sexualité est tout à la fois la cause des traumatismes et ses conséquences. L'agression semble en effet être intégrée par l'individu, qui va la reproduire

⁴³ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Op. cit., p. 88

ensuite sur d'autres. François Krauss démontrait dans son article, en accord avec la discipline de la psychanalyse, que les violences sexuelles induisaient une dépersonnalisation et une destruction psychique de l'individu et que s'en suivait une reproduction de l'agression, « par sa violence l'abuseur a transformé l'abusé en une sorte de double »⁴⁴. Ce motif est particulièrement évident dans les scénarios de *rape-and-revenge*, mais également dans d'autres films comme *Jennifer's Body*, *Teeth*, ou comme *Sex Addict*, dans lequel, après avoir été rejetée par son petit-ami, Jennifer se réfugie dans une sexualité sans lendemain – puisqu'elle tue la plupart du temps son partenaire.

L'instrumentalisation de la sexualité dans le genre révèle des ressorts très freudiens et psychanalytiques dans la représentation des rapports charnels. Le sous-texte comme le scénario et les personnages se trouvent empreints de sexuel. Le traitement de la sexualité par la psychanalyse est bien souvent négatif, car il démontre des répressions imposées par la société et une volonté d'étouffer son expression.

⁴⁴ François KRAUSS, « La question du même et du double dans la violence sexuelle », In : *Imaginaire & Inconscient*, N°14, février 2004, pp. 83-102, p. 99

CHAPITRE 2

SEXUALITÉ MENACÉE OU MENAÇANTE ?



L'agression sexuelle que propose Junior lui apparaît comme un bon moyen de passer le temps sans tuer les deux filles, pourtant cela constitue tout autant un viol que les violences précédentes (*La dernière maison sur la gauche*, Wes Craven, 1972)

2.1. Effraction répressive

La sexualité associée au cinéma d'horreur inspire par instinct une représentation négative. Les films d'horreur ne sont pas un genre favorable aux intrigues romantiques, ni à l'appréciation érotique, et pour cause : si les scènes de sexe ne sont pas intégrées à la diégèse comme des éléments positifs c'est qu'elles y sont plutôt porteuses de violence, d'agression et de mort. Robin Wood l'exprime dans les termes suivants : « la libération de la sexualité dans le cinéma d'horreur est toujours présentée comme perversie, monstrueuse et excessive.⁴⁵ » Il reste alors à déterminer si c'est la sexualité qui est en elle-même une source de danger, ou si pèse sur elle une menace extérieure.

2.1.1. Confusion entre fornication et agression

Si dans le *slasher* la sexualité a comme répercussion la mort ou la souffrance, dans le reste du genre il arrive plus généralement que l'acte lui-même constitue une violence et une agression. Ces films opèrent alors une confusion systématique entre les actes sexuels et la violence, une contamination due notamment à l'aura de l'horreur, mais qui développe des propos tiers.

Dans les *rape-and-revenge* il ne fait aucun doute que la sexualité est une violence en soi, c'est par elle qu'advient l'agression, avec laquelle elle est totalement confondue puisqu'elle s'exprime par un viol. Ainsi qu'il y a rarement ambiguïté. Pourtant dans *La dernière maison sur la gauche* de Wes Craven, il y a une scène de sexe qui montre cette confusion ambiguë. Il s'agit de la séquence où le groupe de voyous force Mari et son amie à coucher ensemble. C'est une proposition du fils de Krug, qui trouve cela amusant, ou du moins plus amusant que de les faire se frapper mutuellement. Il présente à ses compagnons un spectacle divertissant, dans le but *a priori* d'empêcher leur meurtre. Pourtant, l'acte n'est pas moins violent que les humiliations qu'ils infligeaient aux deux filles. En plus de la contrainte qui pèse sur l'acte, le regard constitue en lui-même une agression d'une grande force. Le rapport sexuel a déjà été retiré de son environnement privé habituel, puisqu'il est réalisé à l'air libre, dans une forêt et à même le sol. Mais il est également épié par les quatre antagonistes, dont les intentions sont d'emblée présentées comme mauvaises et malsaines. Ainsi leur regard ajoute à l'agression, puisque sans qu'ils n'agissent aucunement physiquement ils exercent sur les deux filles un pouvoir et une domination. Ils sont tout près des deux filles et leur regard est surplombant ; le gros plan du visage de Mari au sol est en plongée et ce sont eux qui aident les filles à se déshabiller. Le fils, lui, observe de loin, il

⁴⁵ Robin WOOD, « An Introduction to the American Horror Film », *Op. cit.*, p.213

« The release of sexuality in the horror film is always presented as perverted, monstrous, and excessive »



Le viol et sa représentation filmique découpent le corps de Rosemary, elle est faite objet par le découpage (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968)



Alors que son mari est entré sans permission dans son intimité durant la nuit, Rosemary lui refuse ici l'accès au cadre (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968)

surplombe à la fois les filles et les trois agresseurs. Mais ils ne sont bien sûr pas les seuls à regarder cette agression à distance, le spectateur est lui aussi mis dans cette position de voyeur, il est littéralement dans le même dispositif scopique que le groupe de Krug. Il regarde des jeunes filles qui sont contraintes d'avoir un rapport sexuel par sa simple présence dans la salle de cinéma. Tandis qu'une musique douce s'élève pendant que Phyllis essaie de rassurer Mari, les voyeurs se rapprochent et gloussent. Se retrouvent alors mélangés la douceur d'une relation à deux, et la brutalité d'un rapport contraint.

Rosemary's Baby présente le même genre d'entrelacement. Lors d'une soirée avec son époux, qui devait être consacrée à la conception de leur enfant, elle se sent mal, très fatiguée et s'écroule dans son lit. La nuit elle fait d'horribles cauchemars, elle rêve d'une assemblée et d'un monstre qui l'aurait abusée. Au matin, elle se réveille avec des marques de griffures qui coïncident avec l'agression rêvée. Son mari lui explique alors qu'il a couché avec elle cette nuit-là, malgré le fait qu'elle ait été inconsciente, afin de ne pas rater son ovulation. Ici le mari, *a priori* la personne qui aime le plus Rosemary et qui souhaite fonder une famille avec elle, reconnaît avoir eu un rapport sexuel avec elle sans qu'elle n'ait été ni consciente ni consentante. L'acte d'amour présumé, celui de la création à deux d'un nouvel être, est ici contaminé par ce qui a tout l'air d'un viol conjugal. Néanmoins, une autre lecture aggrave cette confusion. Les rêves de la jeune femme semblent se révéler plus réels qu'ils n'y paraissent tout au long du film. Elle aurait en effet été violée, non par son mari, mais par le Diable, alors que son mari aurait troqué son enfant contre sa réussite professionnelle. Alors qu'elle était inconsciente, il a offert sa propre femme à la congrégation satanique qui habite l'immeuble pour donner au démon une progéniture. Le viol représente alors non seulement l'utilisation du corps de Rosemary comme un simple réceptacle, un objet utile au démon et à la réussite du mari, mais il représente également la trahison de l'être (supposément) aimant. Dans ses visions cauchemardesques, Rosemary voit d'ailleurs une main lui retirer son alliance. C'est ici plus métaphoriquement et moins concrètement que la confusion s'opère, il est en effet indéniable d'après la monstration de l'acte sexuel, qu'il s'agit d'un viol. Pendant sa figuration en rêve, la caméra montre deux sortes de plans distincts : ceux du corps sans que la tête ne soit dans le cadre et ceux qui ne figurent que son visage conscient et oscillant au gré des va-et-vient du démon. Elle est séparée de son corps abusé, comme s'il n'était plus à elle désormais. De plus, une fois éveillée, Rosemary désigne clairement cette expérience comme un viol, et dès qu'elle apprend que son mari a abusé d'elle, elle le repousse. Un plan la montre de dos sur le côté gauche, la main de son mari entre dans le champ pour lui caresser le dos, mais elle a un mouvement de recul et la main ressort immédiatement du cadre la laissant seule. Rosemary lui refuse l'accès au cadre, il n'y a plus sa place.



La mutation de Jesse prend l'apparence d'une mue, Freddy sort de lui comme il sortirait d'un cocon (*La Revanche de Freddy*, Jack Sholder, 1985)



L'aliénation du personnage se manifeste par son intimité, puisque l'extraterrestre investit son pénis, mais aussi parce qu'il effracte celle des autres protagonistes (*One Eyed Monster*, Adam Fields, 2008)



La confusion peut également être induite par le protagoniste lui-même. Il est à la fois à l'origine de la confusion et d'une agression. C'est par exemple le cas de Jessie dans *La Revanche de Freddy* (Jack Sholder, 1986). Freddy s'approprie le corps de Jesse en le possédant pendant ses rêves, ce qui permet au croquemitaine d'agir sur la réalité. Là où la confusion s'opère, c'est dans la signification des meurtres qu'il commet. La possession de ce garçon semble être la métaphore de son orientation sexuelle refoulée. Le premier meurtre qu'il commet est celui de son professeur de sport qui se rendait dans ce qui apparaît comme un bar gay – en témoignent les tenues stéréotypées de cuir. Son second meurtre est celui de son ami, chez qui il est allé dormir pour se réfugier après qu'il ait été incapable d'avoir un rapport sexuel avec sa petite-amie, notamment. Le rapport montré comme très chaste, sans que n'apparaisse trop de chair, ni les seins de la jeune fille malgré son chemisier ouvert, est interrompu avant qu'il ne se passe quoi que ce soit, par l'intrusion de Freddy. Les manifestations de Freddy sont toujours représentées par une métamorphose qui viendrait de l'intérieur de Jesse, comme si tout venait de lui et qu'il ne faisait que muer. Ce refus de reconnaître sa nature entraîne alors une agression envers les personnes qui représentent ce qu'il ne peut atteindre, comme le professeur de sport, ou son ami pour lequel il a une attirance. Au lieu d'accepter cette part sexuelle de lui, il en agresse les représentants. Pour Jennifer de *Jennifer's Body*, la confusion est évidente puisqu'elle est concrète. La jeune fille entame des rapports sexuels avec des jeunes hommes pour finir par les dévorer. Le sexuel induit l'agression, comme si le traumatisme sacrificiel avait introduit cette confusion dans l'esprit de la jeune fille, qui ne pouvait plus que reproduire ce seul schéma par la suite.

Un dernier cas, moins fréquent est celui d'une confusion qui réside dans les répercussions de l'acte sexuel. *One Eyed Monster* (Adam Fields, 2008) et *La Mutante* en sont représentatifs. Dans les deux cas, la relation sexuelle a pour but une invasion extraterrestre vouée à exterminer l'espèce humaine. La relation sexuelle est donc recouverte d'un voile noir qui en occulte l'aspect plaisant, pour qui est au courant de la menace. Dans *One Eyed Monster* un acteur de films pornographiques se voit possédé par une entité extraterrestre qui se débarrasse de son corps et se contente de son pénis. Ce dernier va ainsi tenter d'inséminer les femmes aux alentours pour se reproduire. L'opposition formelle entre cette recherche de procréation et l'univers pornographique, qui a propension à diffuser du plaisir sans reproduction, est efficace. Et le fait que le personnage possédé soit interprété par un réel acteur pornographique (Ron Jeremy) ajoute à cette confusion, ou plutôt cette transmutation ici. Sil (*La Mutante*) quant à elle, a déjà une part alien en elle, et c'est cette part qui va la pousser à rechercher un mâle pour se reproduire. Elle va donc séduire des hommes pour avoir des relations sexuelles avec eux, des relations exclusivement associées au plaisir pour ces hommes, mais pour Sil et ceux qui la traquent, elles sont porteuses d'une menace



Toutes les armes auxquelles ont recours les bourreaux sont longilignes et perforantes, de quoi alimenter les connotations sexuelles (*Hostel*, Eli Roth, 2005)

Si le premier bourreau tente de contenir ses frémissements d'excitation, le second laisse libre cours à son enthousiasme. Tous deux expriment la forte impression que leur procure cette expérience (*Hostel*, Eli Roth, 2005)



immense. Cette altérité, innée ou acquise, sera porteuse de l'agression et introduira ce brouillage entre agression et acte sexuel.

Dans les situations décrites ici, il n'a été question que d'actes sexuels contaminés par le caractère violent de l'agression avec laquelle il se confond. Pour autant, le cas inverse existe également, lorsque la violence se teinte de sexuel. Dans le chapitre précédent, le cas de *Hostel* avait été abordé, avec les soupirs de quasi extase de certains bourreaux. Mais nombreux sont les films qui en usent. L'utilisation d'armes phalliques suffit à esquisser un début de violence contaminée et les films de vampires illustrent assez bien la confusion totale que cela induit. La contamination d'une victime, ou sa simple morsure, a quasi systématiquement une monstration très sensuelle. L'échange des fluides, le contact charnel, participent de cette sémantique. Le cas du monstre à connotation sexuelle ne se cantonne pas au vampire. En effet, David J. Hogan écrit à propos du *Loup-garou de Londres* (John Landis, 1981) : « Tuer, est alors établi comme un déclencheur sexuel, un aphrodisiaque de la plus primitive espèce. [...] D'après Landis, la lycanthropie est une malédiction, non pas parce qu'elle est intrinsèquement maléfique, mais parce que le plaisir physique qu'elle procure est de courte durée et s'assouvit aux dépens des autres. »⁴⁶

Quel que soit le cas de figure, le cinéma d'horreur opère un amalgame entre l'agression et l'acte sexuel supposément source au moins de plaisir, et au mieux d'amour. Que ce soit le sous-texte qui l'introduise, ou la réalisation, la confusion est constitutive de la sexualité propre au cinéma d'horreur américain.

2.1.2. Dépossession

La représentation de la sexualité dans l'horreur, cela a été démontré dans le chapitre précédent, ne se cantonne pas à la pénétration ; pourtant c'est par ce biais essentiellement que s'effectue la contamination par la violence. Forte de son bagage sémantique et métaphorique, cette dernière est un procédé récurrent et par maintes fois réinterprété, du cinéma d'horreur américain pour mettre à l'écran une sexualité néfaste.

⁴⁶ David J. HOGAN, *Dark Romance : Sexuality in the Horror Film*, Jefferson, McFarland & Compagny Inc. Publishers, 2016, p. 58

« Killing, then, is established as a sexual turn-on, an aphrodisiac of the most primal sort. [...] According to Landis, werewolfism is a curse not because it is intrinsically evil, but because the physical pleasure it provides are short-lived and come at the expense of other people. »



Compartimenté par le découpage et le montage, le corps de la jeune fille est à la merci de la puissance démoniaque, elle subit l'effraction sans pouvoir se débattre (*Evil Dead*, Sam Raimi, 1991)

Robin Wood, dans *Sexual Politics & Narrative Film*⁴⁷, débute son développement en affirmant que le cinéma américain a conservé une marque « fasciste » héritée du western. S'il est un grand classique du cinéma américain, c'est bien le western et notamment sa propension à légitimer la lutte pour ses terres. La figure de l'indien envahisseur, qui n'a pas perduré jusqu'à l'époque moderne, était fréquente et témoigne de la prégnance de cette problématique dans l'esprit des Américains. L'envahisseur ne se contente pas de voler la terre, il vole également le corps, et cela s'est illustré, dans le western comme dans les faits, par des viols. L'invasion du corps, sa souillure est un procédé par lequel l'individu pose sa marque sur un autre, il se l'approprie et le fait sien. La contamination du corps s'est vue réappropriée par le cinéma d'horreur dans une volonté tout aussi explicite de représenter la dépossession d'un corps au profit d'un Autre maléfisant par l'expression de son pouvoir sur lui.

La pénétration du corps, le *slasher* le prouve par la redondance de ce procédé, n'est pas toujours explicite. Dans les films de ce sous-genre, elle est effectuée par des instruments phalliques, mais ne sont synonymes d'aucune dépossession. Ce n'est pas le cas des films occultes, qui usent exclusivement de ce procédé pour afficher à l'écran la perte progressive du contrôle qu'a le Même sur son corps, au profit d'une entité démoniaque. La victime de ce vol est le plus fréquemment une femme, une femme « ouverte » comme le décrit Carol J. Clover dans son ouvrage. Par là, elle entend une femme menstruée et, le plus fréquemment, sexuellement active. Le cas de Carrie est révélateur de cette caractéristique puisque c'est suite à ses premières règles qu'elle commence à développer ses capacités télékinésiques, héritées, selon sa mère, du Diable lui-même. La pénétration d'un esprit malin dans le corps de la protagoniste s'effectue à l'écran de façon très triviale et éloquente. Le cas bien connu de la jeune fille du film *Evil Dead* est très parlant, car il utilise la métaphore du viol. La jeune fille, effrayée dans les bois est faite captive par un buisson dont les branches s'enroulent autour de ses poignets et de sa gorge, puis elles déchirent sa robe et la maintiennent au sol. Alors, les branches qui ensèrent ses chevilles écartent ses jambes. Au spectateur est imposé un plan face à son entre-jambe, quand une branche épaisse jaillit de derrière la caméra pour pénétrer violemment sous la jupe de la femme et donc, cela s' imagine sans peine, directement dans son vagin. La scène est ponctuée des cris de la jeune femme, qui, après la pénétration, sont difficiles à discerner de gémissements de douleur ou de plaisir. Une fois l'acte accompli, la jeune femme se libère et retourne auprès de ses amis, mais elle est déjà changée, transformée, possédée par ce qui hante le bois et va, un à un, contaminer ses compagnons.

⁴⁷ Robin WOOD, *Sexual Politics & Narrative Film*, WOOD, Robin, *Sexual Politics and Narrative Film : Hollywood and Beyond*, New York, Columbia University Press, 1998



Les corps utilisés comme réceptacles par leur hôte (de haut en bas : *Alien, le retour*, James Cameron, 1986 ; *Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968 ; *Possédée*, Ole Bornedal, 2012 ; *Prince des ténèbres*, John Carpenter, 1987)

Le procédé est moins flagrant dans *Jennifer's Body*, mais par l'impératif de virginité, le sacrifice ne peut qu'être associé à une pénétration sexuelle. La possession qui suit le meurtre à l'arme phallique n'a été rendue possible que par l'activité sexuelle qu'avait déjà la jeune femme, ce qui en fait selon la définition de Clover, une femme « ouverte ». En ayant déjà été souillée par les rapports charnels, elle a permis au démon d'entrer en elle et de la posséder. Elle n'est plus alors la seule à habiter son corps, elle doit nourrir le démon qui est en elle. En effet, lorsqu'elle n'a pas mangé depuis trop longtemps son apparence se détériore, son teint se ternit, elle est fatiguée et perd de sa beauté ; mais lorsque le démon est nourri elle est d'une beauté éclatante, d'une grande vitalité et peut utiliser les dons offerts par son hôte. Ces deux premiers cas révèlent que la pénétration d'un corps n'a pas comme unique but sa possession, mais également son exploitation.

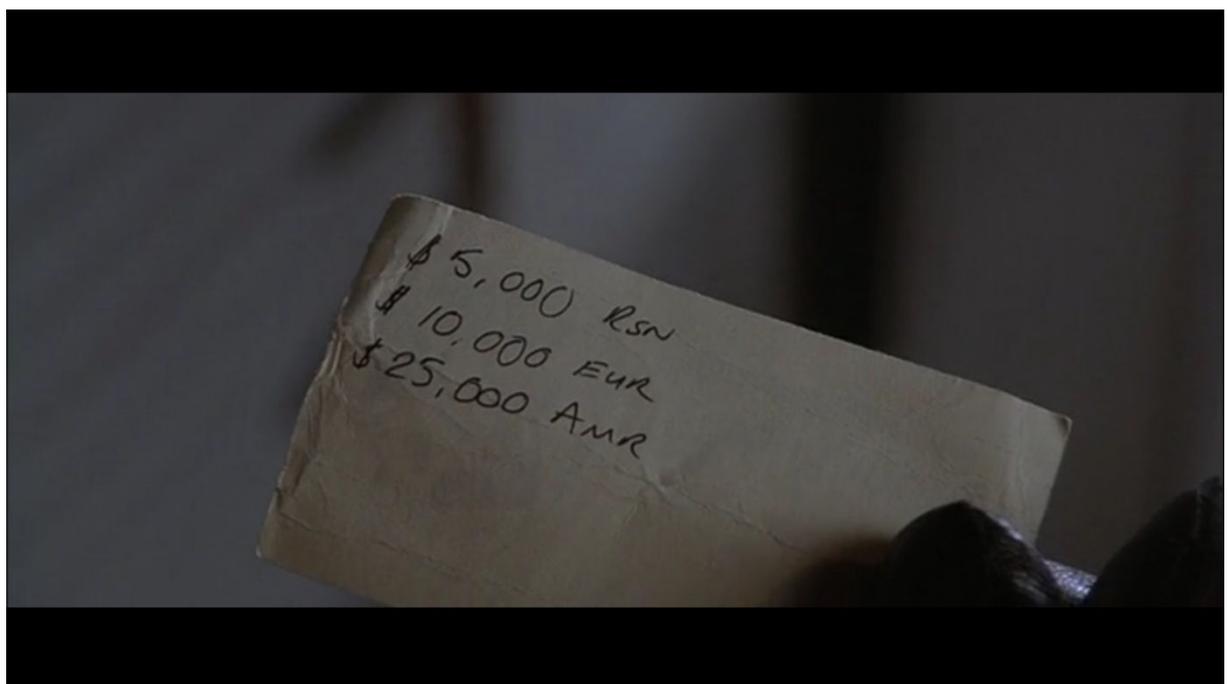
L'appropriation du corps, qui débute par sa pénétration et se poursuit par la modification physique et psychique de son propriétaire initial, a vocation à utiliser le corps dans un but secondaire, celui de la procréation. Dans des films comme *Evil Dead*, la procréation s'illustre par la contamination et la possession d'autres individus jusqu'à la mort de chacun d'entre eux, mais dans d'autres films il s'agit de la création concrète d'un autre être à part entière. Si *Alien, le huitième passager* (Ridley Scott, 1979) passe l'étape de la possession invasive – au sens où elle ne provoque aucun changement physique ou psychique – le film s'attarde bien plus sur l'aspect procréatif de la pénétration. Le corps de Kane est utilisé comme matrice en vue de la création d'un Autre, d'un « alien ». La pénétration se fait par la bouche comme dans *Prince des ténèbres* ou *Hérédité* (Ari Aster, 2018), la naissance quant à elle est plus traumatique et induit la mort de la matrice. Cette dernière n'est qu'un lieu de passage pour le nouvel être, il s'agit d'ailleurs là d'une façon très traditionnelle de représenter le corps reproducteur. Françoise Héritier écrivait à ce propos que « le corps féminin a longtemps été envisagé comme un simple réceptacle destiné à accueillir la semence masculine, et les femmes comme des objets mis à la disposition des hommes pour faire des fils.⁴⁸ » Ici, cette tradition est respectée, le corps de Kane, à l'instar du corps féminin, créera non pas le même, ni le différent, mais le dissemblable – comme l'explique Marika Moisseeff dans son article « Alien ou l'horreur de la procréation dans la mythologie occidentale contemporaine »⁴⁹. Un autre cas de grossesse, démoniaque cette fois-ci, est celui de Rosemary. La pénétration se fait de manière bien plus traditionnelle que dans *Alien* et la gestation est également plus longue, mais témoigne tout autant d'une dépossession du corps. Après avoir été violée par son mari, ou le Diable (selon la lecture), le corps de la jeune femme qui lui avait déjà été volé le temps d'une nuit,

⁴⁸ François HÉRITER, « Enfanter le même ou le différent : Un pouvoir exorbitant source d'asservissement ? », In : Pierre-Henri GOUYON (Ed.), *Aux Origines de la sexualité*, Paris, Fayard, 2009, pp. 430-445, p. 440

⁴⁹ Marika MOISSEEFF, « Alien ou l'horreur de la procréation dans la mythologie occidentale contemporaine », In : Pierre-Henri GOUYON (Ed.), *Aux Origines de la sexualité*, Paris, Fayard, 2009, pp. 446-465



Krug grave son nom dans la chair de Mari, par là il lui signifie que son corps lui appartient. Il s'empresse de le démontrer en la violant (*La dernière maison sur la gauche*, Wes Craven, 1972)



Les individus deviennent des biens de luxes, ici les tarifs pour un habitant local, un européen, et un américain (*Hostel*, Eli Roth, 2005)

ne cesse de subir les assauts de ses voisins et des médecins. Tous imposent leur volonté au corps de la jeune femme, dont elle ne semble plus être la détentrice. Elle doit se plier aux injonctions de son entourage, non pas pour son bien mais pour celui de l'enfant qui lui sera retiré, sitôt qu'elle l'aura mis au monde. Et là encore, son corps lui sera volé, car de la même manière que la nuit de son viol. Elle sera en effet à nouveau droguée, et par là tout contrôle dont elle aurait pu user lui sera retiré.

Dans ces divers cas de figure, le pouvoir exercé sur l'individu résulte d'une pénétration littérale du corps. L'Autre s'introduit violemment dans le corps du Même afin d'apposer sur lui son ascendant et de l'exploiter de la manière qui lui sied. Si cette appropriation du corps est particulièrement éloquente dans les cas de films de possession, elle ne l'est pas moins dans des films plus réalistes comme *La dernière maison sur la gauche*. La jeune Mari subit les multiples sévices sexuels de ses quatre agresseurs. Après qu'ils l'aient forcée à coucher avec son amie devant eux, la jeune fille est violée par Krug tandis que les trois autres la maintiennent au sol. Avant de la violer cependant, le jeune homme prend bien soin de la mutiler en gravant, avec son couteau, son propre nom sur la poitrine de Mari. Par là, le personnage appuie bien la symbolique du viol comme celle de l'appropriation du corps ; en posant son nom dessus il s'en proclame propriétaire. Est-il bien nécessaire de revenir sur le cas de *Hostel*, et de rappeler que les corps des jeunes touristes sont vendus à de riches étrangers qui pourront exercer sur eux tout le pouvoir que le protagoniste exerçait précédemment sur les prostituées ? Ces deux cas permettent de mettre en avant une autre application de cette dépossession. Le retournement de la prise de pouvoir qui se trouve dans *Hostel* est le pilier du *rape-and-revenge*. Un corps préalablement agressé se met à son tour à agresser. La dépossession première se transforme en la création d'une entité similaire, à la manière des possessions surnaturelles, mais aux dépens de l'individu qui l'a provoquée.

L'utilisation de la métaphore du viol vient ainsi servir les intérêts de l'horreur en dépeignant la dépossession traumatique que le corps subit. La pénétration forcée, soit explicitement sexuelle, soit sexuellement suggestive par le concours du sous-texte, est vectrice de dépossession et d'accapuration d'un individu. Le corps est investi mais également modifié dans son apparence et sa psyché, puis il est exploité pour créer d'autres entités similaires à l'Autre envahisseur – que ce soit à son initiative ou malgré lui.

2.1.3. Punition en action

La prise de pouvoir sur le corps du Même est effectuée en toute illégitimité. Il s'agit toujours d'un antagoniste qui s'approprie un individu par la force ou la ruse, et lorsque le corps du Même devient un assaillant, il s'agit systématiquement de la résultante d'une agression préalable comme les *rape-and-revenge* le démontrent. Pourtant, si l'effracteur est traité par la diégèse comme un ennemi, sa motivation, ou plutôt l'implication de son agression, a toujours vocation à réprimer une conduite.

Dans les *slashers*, il est notoire que tout acte sexuel, ou même toute volonté sexuelle comme le souligne Kendall R. Phillips lorsqu'il écrit à propos d'*Halloween : la nuit des masques*⁵⁰, mène le personnage à la mort par arme phallique. Le *serial killer* devient le symbole d'une intolérance sexuelle, intolérance qui trouve une origine dans le passé de ce dernier. Par là il se fait l'agent d'une répression sexuelle à l'encontre de quiconque contreviendrait à l'ordre qu'il a érigé. Cette répression induit un rapport de pouvoir sur les protagonistes, qui, se trouvant associé au sexe, ne peut qu'être négatif comme l'écrit Foucault : « entre pouvoir et sexe il n'établit jamais de rapport que sur le mode négatif : rejet, exclusion, refus, barrage ou encore occultation ou masque.⁵¹ » Dans *Halloween : la nuit des masques*, Michael Myers avait, enfant, assassiné sa sœur après qu'elle ait couché avec son petit-ami la nuit d'Halloween. Dans *Vendredi 13*, la mère de Jason venge son fils mort noyé à cause de la négligence de deux moniteurs qui couchaient ensemble au lieu de surveiller les enfants. Dans *Scream*, Billy commet une série de meurtres après que ses parents aient divorcé suite à l'infidélité de son père avec la mère de Sidney. La liste est longue et *Psychose* est le précurseur de ces tueurs psychopathes aux motivations sexuelles. Dans *Halloween : la nuit des masques*, le motif de la punition est moins voyant, néanmoins *Vendredi 13* illustre bien ce leitmotiv. Tout comme dans *Scream*, les motivations du tueur ne sont révélées qu'au dénouement du film. C'est uniquement à ce moment-là que le spectateur et les personnages découvrent leur agresseur. La mère de Jason dévoile qu'elle souhaite punir les jeunes gens frivoles qui s'adonnent aux plaisirs de la chair, mettant ainsi en danger les autres comme ils ont mis en danger son fils. Mais cette punition, cette croisade contre la sexualité n'appartient qu'à la mère, il n'y a qu'elle qui définisse ses actions comme une punition et une prévention. Par sa position d'antagoniste, par la solitude de sa situation et par le fait qu'elle soit démasquée, sa tentative est traitée par le film comme illégitime et le spectateur ne peut alors voir dans son action que la répression elle-même. Pour *Scream* il s'agit du même schéma, ce qui semble en premier lieu être la punition des jeunes qui

⁵⁰ Kendall R. PHILLIPS, *Projected Fears : Horror Films and American Culture*, Op. cit., p.138

⁵¹ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité I : La Volonté de savoir*, Op. cit., p. 108



Tout est complètement plongé dans l'obscurité, rien n'est discernable. Et lorsque le rapport sexuel est fini Wes s'empresse de repartir. La réalisation témoigne ici de la clandestinité des deux protagonistes (*Night of Bloody Horror*, Joy Houck Jr., 1969)

boivent et ont des relations sexuelles, s'avère être l'œuvre d'adolescents malades, accrocs aux films d'horreur et désireux de se venger et s'amuser.

Pour *Night of Bloody Horror*, là aussi, c'est le même schéma. Les meurtres des femmes surviennent systématiquement après qu'il y ait eu un rapport sexuel ou un simple rapprochement. La première victime est la fiancée de Wes et il s'agit là d'un acte contraire à la morale, puisqu'ils ne sont pas encore mariés. La scène est significative de cet aspect inapproprié puisque l'acte est montré comme quasi clandestin. Aucune lumière n'est allumée, c'est le bleu et le noir qui dominant la séquence. La caméra se promène sur les corps mais en si gros plan qu'il est impossible de distinguer quoi que ce soit, alors même que les corps sont sous la couverture – contrairement par exemple à la première scène de sexe de *Knock Knock*. Il n'y a pas de musique, mais la scène est presque silencieuse, les halètements des protagonistes ne se font entendre que très discrètement. Une fois l'acte terminé, Wes se sauve dans la nuit comme s'il avait commis un quelconque délit. Cet aspect clandestin trouve son apogée dans les agissements de la femme, qui dès le lendemain va se confesser à l'église, et sera alors assassinée.

Les accusations se portent d'abord sur Wes et les meurtres suivant ne feront que confirmer la théorie. Les policiers accusent Wes d'être un homosexuel qui ne s'accepterait pas. Ici se retrouve l'étiologie sexuelle, chère tant à l'horreur qu'à la psychanalyse. Andrew Tudor écrivait d'ailleurs que l'horreur tenait de la psychanalyse, notamment car il était empreint de la symbolique des rêves⁵². Il s'avère que la similarité est plus vaste que ce que Tudor suppose. Pourtant le dénouement, là encore désignera un coupable différent : la mère du jeune homme. Cette dernière cherchait à punir son fils qui avait, enfant, tué son frère par accident et provoqué par la suite le suicide de son père. La mère le tient pour responsable de ces malheurs et refuse qu'il puisse être heureux. Il y a ici un détournement du complexe d'Œdipe dans lequel le fils provoque la mort du père sans le tuer, et où il ne couche pas avec sa mère mais c'est elle qui le castre. En effet, en cherchant à le priver de ses relations sociales et notamment sexuelles, elle le prive de ce qui fait de lui un adulte à savoir une existence « publique », hors du cadre privé de sa maison familiale. Ce rôle oppressif du privé a été mis en évidence en dehors du cinéma d'horreur par les féministes des années 1970, en parallèle de la sortie du film. Jacqueline Heinen écrit dans l'ouvrage dirigé par Barbara Lucas et Thanh-Huyen Ballmer-Cao que ces mouvements ont dévoilé « la dimension politique du privé comme lieu de domination du corps des femmes.⁵³ » Cette mise en évidence

⁵² Andrew TUDOR, « Why Horror ? The peculiar pleasures of popular genre », In : *Cultural Studies*, Vol. 11, N°3, 1997, pp. 443-463

⁵³ Jacqueline HEINEN, « Le privé est politique : ambivalence et controverse », Introduction, In : Barbara LUCAS et Thanh-Huyen BALLMER-CAO, *Les nouvelles frontières du genre : La division public/privé en question*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 2010, pp. 175-180, p. 176



La lutte finale entre Jennifer et Needy se déroule dans le lit de la première. Alors que Needy arrache le cœur symbolique de son amie (un pendentif qu'elles ont en double), Jennifer chute parallèlement à ce dernier, permettant à Needy de la transpercer de son cutter (*Jennifer's Body*, Karyn Kusama, 2009)

s'illustre alors dans ce conflit entre les sphères privée et publique de Wes. La punition semble ici tout aussi illégitime que dans les films précédents, d'autant que la mère se révèle être particulièrement perturbée car à la manière de Norman Bates dans *Psychose*, elle conservait dans une pièce la dépouille de son fils. Autre aspect récurrent, il s'agit ici aussi d'une figure d'autorité puisque le tueur est un parent, tout comme dans *Vendredi 13*. Dans *Scream* les deux adolescents ne sont aucunement des figures d'autorité, pourtant ils s'érigent en tant que tel avec le meurtre de la mère de Sidney, qui est motivé par la vengeance, par une forme de justice qu'ils ont fait leur. Ces éléments resserrent l'étau autour d'un schéma de punition-répression.

Le cas de *Jennifer's Body* est peut-être le plus parlant ici. Lorsque Jennifer est sacrifiée en tant que vierge alors qu'elle ne l'est pas, elle est possédée par le démon. La pénétration qui provoque la possession est celle de l'arme blanche, qui est la seule à être imposée. Néanmoins, cette possession n'est pas rendue possible par cette unique pénétration, si Jennifer avait été vierge celle-ci n'aurait fait que la tuer. Cette pénétration n'est rendue possessive qu'à cause des pénétrations dont elle était précédemment à l'origine. Le démon ne peut s'immiscer en elle, qu'à cause de son comportement sexuel. Pareillement, lorsque la jeune femme d'*Evil Dead* se fait violer, il s'agit de la répercussion des actions de ses compagnons qui ont fait preuve d'imprudence en pénétrant dans la cave de la maison et fouillant dans les affaires de l'ancien propriétaire. Mais Jennifer, elle, est possédée non pas par un démon mais par ses propres vices. Elle devient une caricature d'elle-même : assoiffée de sang et de sexe, ne se sentant belle et puissante que lorsqu'elle a eu une relation sexuelle. Le sacrifice semble avoir révélé ses péchés plus que d'avoir créé un monstre. Jennifer représente tout ce qui doit être supprimé, un comportement sexuel outrancier, l'alcool, l'orgueil, l'envie ... Face à elle, Needy représente l'enfant sage, et c'est à elle qu'incombera le rôle de la répression. Elle ira la tuer, dans la tradition du *slasher*, avec une arme phallique afin de rétablir le calme. Le pouvoir hérité de la société répressive qu'elle incarne refuse à Jennifer son droit à exprimer sa sexualité. Il exerce, tout comme le décrit Foucault, une « loi de prohibition », afin « que le sexe renonce à lui-même »⁵⁴. Mais Needy ira également tuer les musiciens qui l'avaient sacrifiée. En tant qu'alter ego de Jennifer, Needy est représentée comme légitime pour tuer Jennifer, mais le film n'oublie pas que la nature de cette dernière a été révélée par le groupe de musique. Ainsi, le comportement de Jennifer n'est devenu gênant qu'au moment de l'intervention des garçons. Ce sont eux qui ont l'ont rendue mauvaise, en apposant un sceau démoniaque sur des comportements qui au départ ne dérangeaient personne. Pour le dire plus succinctement, le film montre en quoi un comportement sexuellement prolixe sera perverti par le groupe et prendra alors valeur de danger, et comment par la suite il devra être réprimé par un

⁵⁴ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité I : La Volonté de savoir*, Op. cit., p.111

« fruit sain » (en opposition au fruit pourri que représente Jennifer), allégorie de la bonne conduite et de l'individu convenablement intégré.

La société de ces films se fait ainsi à la fois juge et bourreau, elle se manifeste dans des groupes ou des personnes qui symbolisent une autorité (légitime ou non). Les victimes sont punies, non pas par des individus, mais par l'ordre social dont ils s'érigent en représentants. Ainsi, la punition qu'ils prônent transmue en répression, une répression directe, observable à l'écran. Robin Wood, dans son article pour le volume 2 de l'ouvrage *Movies and Methods : An Anthology*, décrit une distinction entre oppression et répression. Pour ce dernier « ce qui échappe à la répression doit être pris en charge par l'oppression »⁵⁵. Ainsi, toute répression visible sur l'écran du cinéma d'horreur serait selon lui non pas une répression, mais une oppression qui surviendrait après l'échec de la répression initiale.

⁵⁵ Robin WOOD, « An Introduction to the American Horror Film », *Op. cit.*, p. 198
« what escapes repression has to be dealt with oppression. »



L'habitant de la région que les jeunes prennent en stop donne la couleur, agressif et incohérent il recroisera leur route dans la maison de Leatherface (*Massacre à la tronçonneuse*, Tobe Hooper, 1973)



L'environnement dans lequel se retrouve le groupe de jeunes n'est pas plus accueillant que ses habitants, désert et macabre (*Massacre à la tronçonneuse*, Tobe Hooper, 1973)

2.2. Les affres d'une sexualité sans garde-fou

Si la sexualité constitue une agression d'un Autre sur le Même, il ne s'agit pas là de l'unique façon dont la violence investit le sexuel. La sexualité elle-même, sans qu'il soit question d'un agresseur est la source d'une violence, non parce qu'elle est intrinsèquement néfaste mais parce que le film d'horreur la représente dans un contexte qui ne lui permet pas de s'épanouir. « Eros sans garde-fou est tout aussi fatal que sa contrepartie mortelle, l'instinct de mort »⁵⁶ écrivait Herbert Marcuse dans *Eros et civilisation*.

2.2.1. Initiation solitaire

Une constante du cinéma d'horreur est le groupe, le plus souvent d'adolescent ou de jeunes adultes, perdu loin de la civilisation. *La Colline à des yeux*, *Massacre à la tronçonneuse*, *Evil Dead*, *Alien*, *Hostel*, *Pervers !*, la liste est longue, et encore, il ne s'agit dans ces exemples que de solitude géographique. Le ou les protagonistes se trouvent ainsi abandonnés à eux-mêmes, à cause d'une localisation isolée, ou d'autorités inaccessibles. Dans un tel contexte, ils doivent faire face à l'agression et parvenir seuls à en réchapper, un exploit que peu d'entre eux parviendront à atteindre.

Le motif des jeunes isolés est un poncif, les exemples qui précèdent le démontrent. Bien souvent ce sont de jeunes citadins qui partent à la campagne et vont se retrouver soit dans une maison sans âme qui vive à des kilomètres à la ronde, soit dans un village avec peu d'habitants et de préférence des habitants un peu étranges, voire même idiots ou inquiétants. Carol J. Clover décrit assez bien la figure du campagnard dans son chapitre sur les *rape-and-revenge*. La campagne est toujours un lieu de danger, où le citadin n'est pas en sécurité et cette atmosphère s'installe dès le début des films. Dans *Massacre à la tronçonneuse* par exemple, les jeunes adolescents prennent en stop un habitant de la région. Celui-ci une fois dans leur van agresse l'un d'entre eux après qu'il ait refusé d'acheter la photo que l'auto-stoppeur avait prise de lui. D'emblée le lieu, représenté comme quasi désert, est catégorisé par cette rencontre comme dangereux. Mais l'isolement se resserre alors que la jeune Sally réussit bien plus tard dans le film à s'échapper de la maison où réside Leatherface et l'auto-stoppeur. Elle se réfugie dans la station-service, où le gérant est lui promet de l'aide. Malheureusement, le gérant est un membre de la famille et la fait prisonnière pour la ramener chez eux. Ainsi, la seule personne qui aurait pu lui apporter de l'aide est tout aussi malveillante que ses premiers assaillants.

⁵⁶ Herbert MARCUSE, *Eros et civilisation : contribution à Freud*, Op. cit., p.23

Pour autant, la ville est également un endroit où les jeunes se trouvent abandonnés. Le cas de figure est d'autant plus brutal qu'ils sont toujours entourés de leur famille mais qu'aucun adulte ne pourra ou ne voudra leur venir en aide. *Halloween : la nuit des masques* est un *slasher* parmi d'autres qui met en scène la punition-répression de la jeunesse pour ses dépravations. Pourtant, les jeunes qui meurent sous les coups de Michael Myers ne sont pas les principaux responsables de leurs agissements. Toutes les victimes du tueur sont assorties de parents négligents qui abandonnent leurs enfants sans les accompagner dans leur adolescence. La seule adolescente qui réchappera du tueur, est celle qui fera office, comme le décrit Kendall R. Phillips⁵⁷, de modèle maternel parfait, alors qu'elle prend soin des enfants (la baby-sitter de l'un d'entre eux ayant été tuée) et parvient à les sauver du danger. De façon très similaire, les jeunes adolescents des *Griffes de la Nuit* (Wes Craven, 1984) représentent chacun à leur manière un enfant abandonné. Chaque parent est montré comme incapable d'assumer convenablement son rôle. Ainsi, la mère de Tina est absente et son père est parti, Nancy a une mère alcoolique qui fera poser des barreaux aux fenêtres plutôt que d'écouter sa fille et un père shérif qui n'est presque jamais à la maison et délèguera son rôle protecteur à un collègue, Rod n'a *a priori* pas de parents, même ses amis ne savent pas où ils sont, quant à Glen, ses parents sont tout simplement benêts. Pour les personnages qui représentent des autorités, ce n'est pas mieux. Les médecins sont tout aussi incapables de venir en aide aux enfants et tendent même à les mettre en danger en les endormant. Les forces de l'ordre sont incompetentes : le médecin légiste vomit sur la scène de crime, l'adjoint perd ses clefs, le collègue du shérif est incapable d'assurer la protection de la jeune fille, il est filmé totalement immobile en contre-plongée, dominé par la maison tandis que de la fumée en sort avec Nancy à l'intérieur. Cependant, leur incompetente n'égale pas leur responsabilité dans les agressions que subissent leurs enfants. En effet, au cours du film Nancy apprend que Kruger, le tueur d'enfant, avait été arrêté par la police mais que suite à l'incompétence de la justice il avait été relâché. C'est alors que les parents ont décidé de se faire justice eux-mêmes, en capturant Kruger et en le brûlant vif. Mais Kruger est revenu, et se venge sur leurs enfants. Ainsi, la menace qu'il constitue a été permise par la justice et entretenue par les parents. Toutes les figures d'autorité, normalement synonymes d'assistance rassurante, sont responsables des dangers qu'encourent les enfants sans même y avoir été préparés.

Ce motif est réutilisé dans le troisième volet de la saga : *Les Griffes du cauchemar* (Chuck Russell, 1987), dans lequel des adolescents sont internés dans un asile après ce que les médecins pensent être des tentatives de suicide. Ainsi enfermés, ils ne sont pas aidés par les médecins mais mis en danger, puisqu'ici encore le corps médical les enjoint à dormir et leur donne des somnifères. La

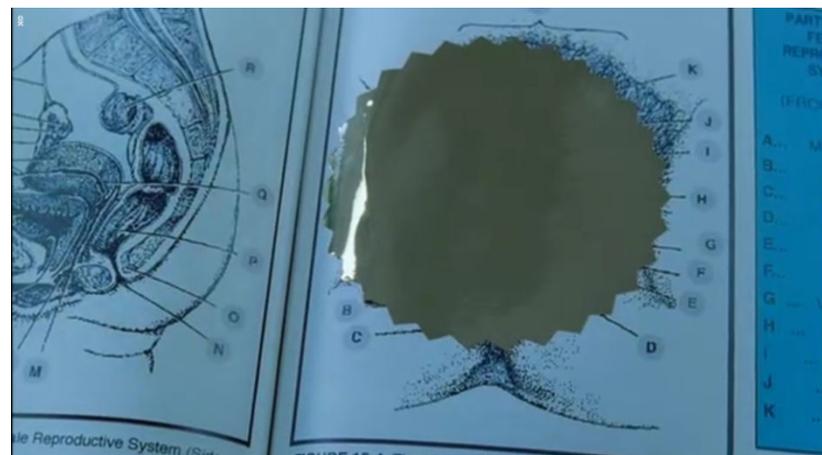
⁵⁷ Kendall R. PHILLIPS, *Projected Fears : Horror Films and American Culture*, Op. cit., pp. 123-143



Dans l'incompréhension complète de ce qui lui arrive, Carrie est terrorisée par cette blessure qui fait couler son sang. Elle se réfugie dans l'intimité de la douche, malgré la meurtrissure qu'elle lui a infligée (*Carrie au bal du Diable*, Brian de Palma, 1976)



Entre sa congrégation qui prône l'abstinence et les schémas génitaux féminins censurés dans les livres d'écoles, Dawn est maintenue dans une ignorance de son propre corps et de ses pulsions (*Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2007)



scène du meurtre de Philippe met très bien en image le préjudice terrible que portent les médecins. Alors que le jeune garçon devient marionnette entre les mains de Freddy, il monte dans une tour de l'hôpital et Freddy le fait tanguer jusqu'à ce qu'il tombe dans le vide. Les autres adolescents se réveillent les uns les autres en criant et essaient d'appeler Philippe pour qu'il se défasse de l'emprise. Mais ils sont trop loin. Tandis que Philippe est en haut de la tour, ils sont tous dans une chambre au rez-de-chaussée à l'observer depuis une fenêtre devant laquelle ont été mis des barreaux. Ils sont totalement impuissants et leur impuissance est accentuée par ces grilles qui sont celles de l'hôpital qui prétend les aider.

Un autre aspect de cette solitude imposée par les autorités est celui de l'ignorance inévitable. L'adolescent qui évolue à l'écran est bien souvent un personnage en cours d'apprentissage, il s'initie à une vie adulte et se découvre lui-même ainsi que son corps. La sexualité est une des principales découvertes adolescentes, même dans un film d'horreur. Néanmoins la découverte subit la confusion agressive, et cela advient car elle est effectuée sans référent, ni conseil et dans un environnement hostile à une exploration de soi positive. Dans *Carrie au bal du diable* la jeune adolescente découvre sa féminité dans la douleur car personne ne lui a jamais parlé de ce phénomène. La réaction de sa mère est d'ailleurs d'une violence inouïe puisqu'elle la punit pour être menstruée et l'enferme dans un placard pour qu'elle prie pour son salut. La mère, très pieuse semblait en effet avoir l'espoir que sa fille n'ait pas de règles, les règles étant le signe de la souillure et du péché. Dans le même esprit, le personnage de Dawn dans *Teeth* n'est pas beaucoup mieux loti. Cette dernière fait partie d'une communauté religieuse qui prône l'abstinence avant le mariage. Son beau-père et sa mère (alitée) bénissent cet investissement religieux et même à l'école la sexualité est occultée puisque le schéma de l'organe sexuel féminin est caché dans les livres par une gommette, elle ne sait rien de la sexualité. Alors lorsqu'elle découvre sa sexualité, elle la voit comme une attaque et la vit comme telle : lorsque Tobey la viole, lorsque le gynécologue l'ausculte, lorsqu'elle couche avec le garçon qui a parié avec son ami qu'il réussirait à avoir une relation sexuelle avec elle ... Toutes ses confrontations à sa sexualité sont montrées comme des agressions auxquelles elle n'a pas été préparée. La première agression résulte d'un membre de son groupe, une personne supposée partager les mêmes convictions qu'elle, et la seconde est celle du gynécologue censé aider, soigner et conseiller, et non pas attaquer. Ainsi, en plus d'avoir été délaissée par les institutions, qui lui ont refusé toute connaissance de son propre corps, elle est trahie par elles, qui l'agressent via cette sexualité dont ils lui ont barré l'accès.

La sexualité semble être un apprentissage que les personnages de cinéma d'horreur américain font seuls. Si les institutions et les autorités délaissent leurs jeunes têtes blondes lorsqu'il s'agit de

l'initiation sexuelle, elles vont également participer au caractère traumatique de ce passage. Non seulement par leur inaction les enfants sont laissés en proie au danger, mais les actions qu'ils commettent enveniment l'agression à laquelle ils doivent déjà faire face. C'est la société toute entière qui condamne l'intimité des adolescents à sa transmutation en agression. La sphère publique appose sur la sphère privée le sceau de l'ignorance et de la proscription, et donc par conséquent, celui de la violence.

2.2.2. Intimité farouche

La sexualité, et par extension l'intimité, se mue en menace. Cette menace venant de l'intérieur de la personne, constitue non seulement une agression supplémentaire à celle de l'Autre, mais ne s'abattra pas nécessairement sur le protagoniste qui l'incarne. Ainsi la sexualité, parce qu'elle n'a pas été apprivoisée, parce qu'elle résulte de cette initiation solitaire, se retrouve investie d'une aura primitive, non pas au sens primal et animal, mais au sens d'intimité intimidée.

Une sexualité non maîtrisée est source de désordre, car l'agression est dirigée vers l'extérieur, elle n'est pas répressive comme l'agression qui viendrait de l'Autre. Parce qu'elle vient du corps du Même, elle symbolise le retour de ce qui a été réprimé. Par l'ignorance et l'incompétence des institutions, par les persécutions sociales, les instincts sexuels sont réprimés et canalisés, en accord avec les théories freudiennes. Mais, comme Freud l'écrit, et Robin Wood après lui, ces instincts réprimés reviennent à la surface de l'individu : « dans une société basée sur la monogamie et la famille il y aura un énorme surplus d'énergie sexuel qui devra être réprimé ; et ce qui a été réprimé doit toujours s'efforcer de revenir.⁵⁸ » Ce retour tout en violence se fait au détriment du Même, mais ne le vise pas lui. La sexualité non-apprivoisée provoque chez l'individu du film d'horreur un sentiment d'agression face à toute stimulation sexuelle qui surviendrait. Ainsi Dawn (*Teeth*) subit-elle ses premières rencontres avec sa sexualité comme traumatiques, elle est victime des changements qui lui sont internes puisqu'elle n'en est pas l'initiatrice. Pour autant, si sa sexualité est vécue comme menaçante, ce n'est pas elle qu'elle menace, mais les hommes qu'elle rencontre. C'est Tobey qui se retrouve castré alors qu'il forçait Dawn à avoir un rapport sexuel, et c'est le gynécologue qui se trouve amputé de quatre doigts suite à sa consultation invasive. Le corps de Dawn réagit aux agressions extérieures en agressant à son tour, dans un réflexe certainement protecteur mais qui ne cesse d'être une menace pour Dawn jusqu'à

⁵⁸ Robin WOOD, « An Introduction to the American Horror Film », In : *Movies and Methods : An Anthology*, Volume 2, pp. 195-220, p. 205

« in a society built on monogamy and family there will be an enormous surplus of sexual energy that will have to be repressed ; and that what is repressed must always strive to return. »



Par ce regard complice en direction du spectateur, Dawn témoigne de sa complète appropriation du *vagina dentata* (*Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2007)



Les deux figures opposées de féminité (au-dessus) n'auront pas laissé de place à la féminité propre de Carrie, l'apprentissage sera donc un échec (en-dessous) (*Carrie au bal du Diable*, Brian de Palma, 1973)

l'aboutissement de son apprentissage. La réaction à l'agression de l'Autre est primitive car instinctive et non pas réfléchie. Au terme de son apprentissage Dawn deviendra maîtresse de sa sexualité, et sera à même de ne plus la subir, mais de la contrôler. Ce passage de la sexualité subie à la sexualité maîtrisée s'illustre dans la séquence finale, alors que Dawn est prise en stop par un homme âgé. Ce dernier verrouille la portière et suggère très clairement, par des regards et son mouvement de langue, qu'il est intéressé par un rapport sexuel avec elle. Mais plutôt que de subir cette agression, Dawn désormais maîtresse de son *vagina dentata* sourit face à la caméra avec un regard complice, puis se retourne face à l'homme et lui sourit. Par le moment privilégié qu'a eu le spectateur avec Dawn lors du plan précédent, il sait que cette dernière n'est plus dans la position de l'agressée.

Néanmoins, ce cas n'est pas généralisé, et si la sexualité doit être apprivoisée, peu y parviennent aussi brillamment que Dawn. Carrie, par exemple, ne sera jamais capable d'accepter cette part réprimée revenue à la surface. Après une acceptation difficile, elle déchaînera ses pouvoirs lors du bal de fin d'année. C'était l'éducation de sa mère qui avait condamnée Carrie à réprimer sa sexualité mais sa professeure de sport l'encouragera à entretenir sa féminité. Lors du bal de fin d'année, Carrie a déjà franchi quelques étapes vers une sexualité plus moderne et moins traditionnelle. Alors qu'elle est élue reine, elle se rapproche du statut symbolique de femme accomplie, sa féminité est en éveil, elle l'a acceptée a appris à s'en servir. Mais le sang de porc versé sur sa tête en guise de couronnement et les moqueries de l'assemblée semblent autant de symboles répressifs de sa sexualité tout récemment acquise. Ainsi, ce que sa mère, ses camarades tentent de réprimer refait surface. La professeure de sport, elle aussi, est à l'origine d'une répression. Loin d'encourager Carrie à développer sa propre féminité, elle l'avait enjointe à développer une féminité, certes moderne, mais « convenable » qui correspondait à ce que la société attendait d'une jeune fille (porter les cheveux en arrière et mettre du rouge à lèvres). Ainsi, ses pouvoirs télékinésiques, qui sont la manifestation de sa féminité puisqu'ils apparaissent conjointement à ses règles, se déchaînent. L'intimité en construction de Carrie se révolte et refuse l'injonction répressive qui lui est adressée. Le lycée flambe et tous y périssent, élèves comme professeurs. Une fois revenue chez elle, Carrie tue sa mère, la dernière représentante de cette répression. Elle meurt comme l'effigie christique du placard dans lequel elle enfermait sa fille. Puis, Carrie fait s'écrouler la maison et meurt avec sa mère, vaincue elle aussi par le retour de ce qui avait été réprimé.

De la même manière, Jennifer (*Jennifer's Body*) constitue à son tour un exemple de cette sexualité réprimée qui revient pour s'exprimer par le sang et la mort. La punition que reçoit



La forêt entière semble se rassembler autour de Jennifer pour assister à son repas, la connotation animale est évidente, mais celle du conte se révèle également (*Jennifer's Body*, Karyn Kusama, 2009)

Jennifer pour n'avoir pas réprimé ses instincts sexuels, se traduit par un décuplement de ces derniers. Cette sexualité, déparée de la répression préservatrice de l'ordre social, va démontrer tout son pouvoir destructeur dans la petite ville de Devil's Kettle (littéralement la « bouilloire du Diable »). Transformée en succube, Jennifer va devenir totalement esclave de ses instincts. Alors que Dawn ne parvenait pas à se faire maîtresse de son intimité, ici c'est l'intimité de Jennifer qui devient souveraine, comme dans le cas d'une addiction. Le manque impacte son état et son aspect physique : elle est fatiguée, moins belle, elle a la peau terne, les cheveux secs, la tête ailleurs, mais lorsqu'elle assouvit ses instincts – au détriment de l'ordre social – elle retrouve tous ses charmes et ses pouvoirs (régénération, force surhumaine, lévitation). L'expression de sa sexualité résulte ainsi d'une sorte d'instinct de conservation, auquel elle est complètement soumise. « La sexualité obéirait ainsi en dernière analyse au même principe que l'instinct de mort »⁵⁹, écrit Herbert Marcuse : par leur caractéristique commune à rechercher un retour à un état antérieur et par leur attachement à la nature originelle des instincts. Par cette soumission à ces divers instincts, Jennifer semble tenter de se détacher de l'humain pour s'apparenter alors à l'animal. Elle a tourné le dos à la civilisation pour retourner vers un mode de vie primitif fait de recherche de nourriture et de partenaires sexuels – deux éléments qui désignent la même chose puisque rattachés à cet instinct de mort. La première fois que Jennifer est montrée dévorant une victime, la scène se déroule dans la forêt qui environne le lycée ; alors que Jennifer embrasse le garçon qu'elle va dévorer, une multitude d'animaux sauvages se regroupe peu à peu autour du couple. Jennifer ne semble pas gênée par leur présence et les animaux ne semblent pas effrayés par Jennifer alors que sa bouche se déforme pour laisser apparaître des dents immenses et pointues. À ce moment-là, son appartenance à l'animal est clairement établie.

Par la suite Jennifer s'attaquera à Colin qui est ami avec Needy, puis à Chip son petit-ami. Le choix des victimes de Jennifer semble se porter toujours sur des personnes qui sont chères à Needy. Toutes les deux sont amies depuis l'enfance et fonctionnent comme un duo d'alter ego. L'une est réservée, blonde et vierge, l'autre est extravertie, brune et assoiffée de sexe. Ainsi alors que Jennifer revêt les habits des instincts primitifs et non-réprimés, Needy se pare de ceux de la sexualité réprimée et intégrée à la société. Alors, lorsque Jennifer s'attaque sciemment aux amis de Needy, il s'agit implicitement de la sexualité non réprimée qui s'évertue à perturber l'ordre établi, l'animalité qui s'attaque à la civilisation.

Une sexualité non-réprimée est ainsi systématiquement représentée comme dangereuse, tant pour la sauvegarde de la paix sociale et de l'intégrité de ses membres, que pour l'individu porteur de cette sexualité. L'intimité du protagoniste, non assimilée par la société et non apprivoisée,

⁵⁹ Herbert MARCUSE, *Eros et civilisation : contribution à Freud, Op. cit.*, p. 35

conserve les caractéristiques d'un animal sauvage qui attaque toute personne qui s'approcherait de trop près. Esclave de ses instincts, il n'a d'autre choix que de se les réapproprier s'il ne veut pas subir à nouveau la répression par ses pairs.

2.2.3. Intériorité répressive

L'agression ainsi intériorisée est porteuse des valeurs rejetées par la société. La menace ainsi induite l'est en réponse aux répressions extérieures, c'est-à-dire celles de la société. Elle va reproduire les agressions dont elle était jusqu'alors victime et tenter de se retourner contre l'ordre social, avec plus ou moins de succès. Mais l'intériorité de l'individu ne reflète pas toujours cet instinct réfugé de la répression.

Lorsque le corps semblable reproduit des agressions, il peut le faire au nom d'une assimilation au « retour de ce qui a été réprimé », comme les exemples précédents le démontrent. Mais il peut également se faire l'agent de la répression elle-même. Le tueur en série du *slasher* est ainsi un représentant de cette répression en action, supprimant tout individu qui ne se conformerait pas aux règles érigées par la société répressive. Il refuse la sexualité et l'interdit aux autres en prenant les apparences même de celle-ci, par le biais de son arme phallique. Cette répression s'effectue à l'encontre de victimes qui n'ont pas su s'adapter à la société à cause de son incapacité à les instruire et à les préparer à affronter leur intimité. Pourtant cette répression se manifeste également dans les corps de ceux qui ont pareillement été abandonnés et mis à l'écart par cette société.

C'est le cas de James dans *Pervers !* dont le pénis semble mû de sa propre volonté. L'histoire du jeune garçon est édifiante et vient s'inscrire elle aussi dans une application presque à la lettre des théories freudiennes. La mère du garçon, alors qu'il était enfant, a survécu à un crash aérien et doit sa survie à son adaptation et à la pratique du cannibalisme. Une fois revenue dans sa famille, la femme ne réussit pas à se réacclimater. Selon les mots du père de James, elle était sous l'emprise d'une frénésie tant meurtrière que sexuelle et a fini par se tuer. Par là, elle symboliserait un équivalent à la castration imposée tant à son époux qu'à son fils. Les conséquences ne se feront pas attendre pour ce dernier, dont le comportement sexuel en pâtira durablement. Dans son enfance, cela s'exprimait par de la masturbation compulsive et une fois adulte par son incapacité à avoir des relations sexuelles. Il fait alors appel à un sorcier vaudou qui jettera un sort à son pénis afin qu'il devienne irrésistible. Le film commence alors que James rend visite à son père au fin fond du désert. Ce dernier habite dans une modeste maison avec sa petite-amie. Dans un équivalent au complexe d'Œdipe, James couchera avec la petite-amie de son père, puis avec



Le pénis de James se détache de son corps, il a une existence et des objectifs propres, et il est même capable de trébucher sur un clou, à la façon d'un humain ordinaire. Il est un être à part entière (*Pervers !*, Jonathan Yudis, 2005)



Lorsque la sexualité de Sil se manifeste, elle fait porter au corps de la mutante les stigmates de sa singularité violente et destructrice (*La Mutante*, Roger Donaldson, 1995)



L'enfant de Sil, à l'image de son corps maternel, ne se conforme pas à la biologie humaine et naît en transperçant le ventre de sa mère. Sitôt est il sorti qu'il a déjà atteint la taille d'un humain de 5 ans (*La Mutante*, Roger Donaldson, 1995)

toutes les suivantes – qui s'avèrent être des prostituées engagées par le père qui ne peut oublier sa femme. Les petites amies disparaissent les unes après les autres, victime du pénis de James sans que celui-ci n'en ait conscience. C'est cette altérité intérieure qui se fera l'agent de la répression en punissant par la mort les petites-amies infidèles/prostituées. Le jeune garçon semble ainsi avoir intériorisé les brimades de ses camarades et la castration imposée par sa mère, et restitue ces marques répressives. Comble de l'ironie, et pour pousser l'image de la castration encore plus loin, son pénis s'avère être une femelle. Le jeune homme castré, puisque toujours impuissant étant donné que c'est son pénis qui détient tout le pouvoir, ne se défera pas de cette association et ne pourra qu'apprendre à « vivre avec », comme le dénouement du film en témoigne. Il sera donc à la fois victime et exécutant de la répression. Agent parfait de la société répressive, il en a totalement intégré les codes et s'y soumet même après l'avoir découvert.

La répression semble ainsi être à double tranchant, et l'exécuter ne peut qu'aller de pair avec une totale soumission à ses valeurs. Dans *La Mutante*, le schéma est assez similaire. Sil, qui a elle aussi une part autre en elle puisque moitié humaine et moitié extraterrestre, s'évertuera à être l'agent d'une répression par laquelle elle est pourchassée – en la présence du groupe qui la traque. Ici pourtant, si la répression infligée par Sil l'est par le biais sexuel, elle a également une composante reproductrice qui est pourtant traditionnellement l'unique motivation noble allouée à l'acte sexuel. Cependant, cette motivation est pervertie, puisque cette reproduction signera la fin de l'humanité au profit de la progéniture de Sil. Ainsi, aucune sexualité ne saurait perdurer sous son règne, aucune sexualité ne peut être acceptable. La répression semble alors poussée à son paroxysme. Tandis que l'humanité sera punie pour et par ses instincts sexuels déraisonnés, elle le sera aussi par la seule sexualité qu'elle considérerait acceptable, la « génitalité » – au sens où Herbert Marcuse l'entend c'est-à-dire la sexualité procréatrice. Par ailleurs, avant de parvenir à son objectif, Sil laissera sur sa route de nombreux hommes victimes de sa sexualité. Ainsi, le spectateur assistera au meurtre de l'un d'eux par la perforation de son crâne causée par la langue de la mutante alors qu'elle l'embrassait. En incarnant ainsi cette répression, elle incarne une sexualité pervertie et chaque acte sexuel devient une métamorphose corporelle. Outre l'exemple de la langue, son dernier rapport sexuel (qui sera fructueux) la montre au-dessus de l'homme, son dos vouté laissant apparaître des excroissances vertébrales, plus tard son visage rappelle celui d'une araignée, en référence peut-être à la fameuse veuve noire qui tue ses « amants ».

Les individus qui la traquent cherchent à réprimer cette sexualité avilie, mortifère et violente, et ainsi Sil est également la victime de la répression qu'elle applique. Elle est d'ailleurs tout autant victime de sa propre sexualité ; qu'elle ne comprend pas et à laquelle elle se soumet. Le film dépeint son errance après sa fuite du laboratoire où elle n'était alors qu'une enfant. Les autorités



Montage parallèle lors de la première expérience sexuelle de Needy, cet évènement est parasité par la sexualité violente et mortifère de Jennifer qui dévore Colin au même moment. Needy, perturbée par ses visions, ne pourra mener à bien ce rapport sexuel (*Jennifer's Body*, Karyn, Kusama, 2009)



auxquelles elle était confrontée ne voyaient en elle qu'une expérience, et elle a ainsi fait son apprentissage seule et malgré des figures d'autorités néfastes, tout comme James.

Dans *Jennifer's Body*, la répression semble pareillement assimilée et appliquée, mais la figure porteuse de cette sexualité duelle est divisée. En effet, c'est Needy qui est ici agent de la répression. Elle l'a totalement intériorisée et voit en Jennifer une entité incontrôlable qui ne peut s'insérer à la société. Needy est, tout au long du film, hantée par cette sexualité. Alors qu'elle couche pour la première fois avec son petit-ami, Jennifer lui apparaît tandis que cette dernière est en train de dévorer Colin. L'ombre de cette sexualité mauvaise empêche Needy de conclure son rapport avec Chip, et elle y met un terme avant sa conclusion. Toute sa quête a pour objectif final d'arrêter les agissements de Jennifer et, non pas de réprimer ses instincts, mais de la réprimer toute entière. Chacune des deux amies représente une vision de la sexualité. Needy n'est pas ici victime et exécutante de la répression, elle est la répression.

Pour autant, le motif de l'abandon par les autorités se retrouve. Needy est élevée par une mère célibataire, son petit-copain ne la croit pas quand elle lui parle des agissements inquiétants de Jennifer. Les professeurs ne semblent pas non plus très préoccupés par la protection des lycéens, allant jusqu'à inviter le groupe de rock au bal de fin d'année, alors que ses membres ont provoqué l'incendie, n'ont aidé personne et ont sacrifié Jennifer pour leur propre gloire. Après avoir tué Jennifer et accompli sa tâche, Needy est enfermée en prison où des fanatiques lui envoient des lettres l'encourageant à laisser entrer Dieu dans son cœur. Même après sa croisade, elle reste seule, dans une société dont la foi s'est égarée. Cette dernière vénère de fausses idoles (le groupe de rock) et ne reconnaît pas sa sauveuse.

La répression dans ce film-ci est montrée comme positive, comme garante de l'ordre social, mais aussi comme une figure salvatrice en laquelle personne ne croit plus. Pour autant elle possède les mêmes attributs que dans les deux films précédents. Si Needy n'est pas victime à proprement parler de la répression qu'elle incarne, elle s'y conforme pour l'appliquer.

La sexualité est ainsi représentée comme un élément presque extérieur au protagoniste. Elle est quasiment être un antagoniste à part entière. Source de violence, d'agression intériorisée mais également faite sienne par le personnage, elle témoigne de la société répressive de laquelle elle naît, mais aussi par laquelle elle meurt.



Alors que Dawn est encore enfant, son tout jeune demi-frère tente d'initier un jeu de découverte sexuelle, l'expression "il s'en mordra les doigts" est alors de circonstance. C'est lors de cette première rencontre avec la sexualité, que le vagin denté de Dawn se manifesta (*Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2007)

2.3. Aliénation subie

« Il y a justement une autre figure dans l'horreur, celle dans laquelle l'altérité est une puissance qui se loge au cœur du même.⁶⁰ » L'exemple de *Jennifer's Body* présente à de nombreux niveaux le motif d'une aliénation. Le corps du Même est investi par une force ou une entité extérieure, soit au début du film soit avant le commencement de l'intrigue. Cette contamination s'illustre, à la façon de la possession, par des modifications corporelles et un conflit psychique interne. L'individu va devoir négocier avec cette part autre et pourtant sienne, afin de retrouver la stabilité d'un corps monosémique.

2.3.1. Hybridation traumatique

L'intrusion d'une part autre dans un corps semble par définition un événement traumatique. Il s'agit ici non pas d'une possession, mais d'une hybridation. Le corps du Même n'est pas assujéti à une entité distincte, mais altéré. Le traumatisme induit peut alors laisser à penser qu'il n'est pas aussi violent que l'agression d'un Autre concret, pourtant une aliénation imposée est tout autant ébranlante pour un corps en formation – comme c'est bien souvent le cas dans le cinéma d'horreur américain moderne.

L'hybridation du corps, comme l'ont laissé entendre certains des films abordés précédemment, est la résultante d'une agression première. Pour reprendre le dernier exemple, Jennifer de *Jennifer's Body* se mue en démon et voit ses instincts décuplés après le sacrifice satanique dont elle est l'offrande. Le démon symbolise alors cette force altérante, mais il n'est pas le déclencheur de l'hybridation, ce sont les musiciens qui en sont à l'origine. De même dans *Teeth*, s'il est probable que les dents aient toujours été dans le vagin de Dawn, le réveil de cette entité intérieure à elle résulte d'une agression. C'est lorsque son jeune demi-frère tente de toucher son sexe alors qu'ils sont enfants que pour la première fois le *vagina dentata* se manifeste. L'événement coïncide avec le remariage de la mère de Dawn et du père de Brad. C'est un événement traumatisant pour un enfant, mais c'est également un événement qui s'apparente au sexuel. La mère a trouvé dans le père un nouveau partenaire sexuel et cette rencontre affecte les deux enfants. La Jennifer de *Sex Addict*, elle aussi, fait une rencontre traumatique en lien avec son intimité. Alors qu'elle est chez son petit-ami, ce dernier la repousse cruellement après qu'il ait entrevu sa difformité sexuelle, et donc son intimité la plus profonde. Si une part autre était déjà en Jennifer, c'est ce petit-ami qui réveille réellement cette altérité et la marque par son dégoût. Suite à ce traumatisme, comme

⁶⁰ Eric DUFOUR, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Op. cit., p. 139



La première fois que Jennifer se confie sur sa singularité sexuelle et la dévoile, elle sera rejetée par l'homme qu'elle aime, ce qui modifiera durablement ses comportements sexuels (*Sex Addict*, Franck Henenlotter, 2009)

l'explique la protagoniste dans un *flashback*, sa personnalité change et elle s'engage dans une recherche assidue du partenaire idéal, n'hésitant pas à « user » jusqu'à la mort « de » certains des hommes qui croisent sa route. *Pervers !* présente tout autant le même schéma. Penser que l'altération du jeune homme est de son fait, suite à sa consultation chez le sorcier vaudou, serait une erreur. En effet, le sorcier vaudou symbolise le réveil d'une altérité préalablement présente dans le corps de James. Cette altérité est tout autant induite par un traumatisme que dans les exemples précédents. C'est la mère du garçon, qui, par sa force castratrice, a soutiré à son fils sa virilité. Ici, il s'agit typiquement d'un cas où le traumatisme est hors-champ, il n'est pas montré, ni dans la trame du récit, ni par un *flashback*. Il n'est que suggéré par les personnages alors qu'ils parlent de leur passé.

La rencontre traumatique avec une figure distincte d'altérité induit dans le corps du Même une altérité intégrée, assimilée. Par cette incorporation d'une part de l'Autre, le Même semble adopter ses pratiques agressives. François Krauss était cité dans le chapitre précédent au sujet de ce Même agressé qui se faisait double de son agresseur. Le procédé se vérifie en effet. Dawn, James, et les deux Jennifer vont tous reproduire les agressions sexualisées dont ils ont été les victimes, à la façon d'une répression apprise. Ce processus semble d'autant plus associé à la répression qu'il résulte, en plus de l'agression originelle, d'un phénomène systémique. Les environnements dans lesquels évoluent les protagonistes sont eux-mêmes agressants et altérant. Les autorités absentes ou incompetentes des *Griffes de la Nuit*, de *Teeth* ou de *Jennifer's Body*, mais aussi l'assimilation continue de la sexualité à quelque chose de néfaste dans *Teeth*, *Pervers !*, ou *Sex Addict*.

Au regard de cette agression première et du contexte dans lequel l'hybridation s'opère, il y a fort à penser qu'il ne s'agisse pas uniquement d'une reproduction. Certes, le corps reproduit le seul comportement que la société lui apprend à avoir par son contexte et ses agressions répressives, mais le corps réagit également en se protégeant. Lorsque Tobey tente de violer Dawn malgré les cris de cette dernière, le vagin denté endosse un rôle protecteur vis-à-vis de cette dernière et sectionne le pénis de l'assaillant. Par la suite le vagin agira de même face au gynécologue, dont la consultation est vécue comme une agression par Dawn. Jennifer (*Sex Addict*) développe elle aussi un mécanisme de défense après la déception que lui a provoqué son dernier petit-ami. En ne s'engageant que dans des relations d'un soir – souvent parce que le partenaire n'y survit pas – elle se prémunit d'une nouvelle déception amoureuse et d'un nouveau rejet de sa singularité sexuelle. Jennifer se soumet ainsi à cette dernière, n'accomplissant plus que des actes sexuels afin de la contenter. L'Autre semble prendre le relais du Même lorsque celui-ci est



Les deux sœurs se regardent dans les yeux pour essayer de rompre les liens qui les unissent (sœurs de sang, Brian de Palma, 1973)



La cicatrice résiduelle sur le corps d'Annabelle prouve que l'entité était autrefois scindée en deux (Sœurs de sang, Douglas Buck, 2015)

attaqué. Gérard Bonnet détaille ce mécanisme dans son article⁶¹, reprenant un terme d'Alain Gibault qui qualifie le double de « *support de réparation* ». Le double se manifesterait face à un événement traumatique et permettrait au « moi » d'en tirer sa force, le double représentant ce qui a survécu à l'agression (voire aussi altéré).

Ce mécanisme de défense trouve une relecture très signifiante dans *Sœurs de sang* qui raconte l'histoire de Danielle, une jeune femme dont la sœur siamoise, Dominique, est morte lors de l'opération de séparation. Lors de la mort de Dominique, Danielle va prendre en charge sa sœur défunte et l'incorporer à sa psyché, ainsi Dominique va continuer de vivre en Danielle. Ici le processus semble de prime abord inversé, puisque l'agression n'induit ni un réveil ni un ajout, mais au contraire la suppression d'une part du protagoniste. Pourtant c'est tout le contraire qui s'opère. Dominique et Danielle, qui étaient au départ deux entités distinctes, vont se confondre dans le corps de Danielle. L'hybridation est ici plus parfaite qu'elle ne l'a jamais été dans d'autres films puisque le corps est identique. Ainsi les deux sœurs vont se protéger mutuellement. Danielle protège Dominique de la mort en la conservant avec elle, et Dominique protégera Danielle en tuant Philipp, le garçon avec qui Danielle avait eu une aventure. Ce qui se trouve alors sauvegardé, ce n'est pas l'une ou l'autre des deux sœurs, mais leur cohabitation elle-même. Pour pallier à la séparation, Danielle conserve Dominique en elle, et pour pallier à un changement de l'ordre des choses ainsi établies, Dominique tue Philipp.

L'hybridation avec l'altérité trouve ainsi sa vocation dans la reproduction de l'agression qui est à son origine, mais dans un but, cette fois, protecteur. La part étrangère intégrée au Même fera tout pour sauvegarder son hôte et la cohabitation elle-même. C'est ainsi que James ne renie pas son pénis assassin, que Dawn adopte le mode de survie que lui propose ses dents vaginales et que Jennifer (*Sex Addict*) se pliera jusqu'à la mort aux exigences de ses sept clitoris pour créer avec le concours de Batz – ou plutôt de son pénis – un être purement sexuel. Needy dans *Jennifer's Body*, finit elle aussi par accepter son hybridation. Cette acceptation, contrairement à tous les cas de figure précédents, advient à la fin du film, pendant son combat contre Jennifer. Cette dernière la mord, lui conférant ainsi une partie de ses pouvoirs démoniaques. Needy et Jennifer se retrouvent symboliquement dans un unique corps, après avoir fait office d'alter ego durant tout le film. Needy ira alors venger la damnation dont Jennifer a été victime, en tuant les membres du groupe de musique grâce aux pouvoirs qu'elle possède désormais.

L'hybridation au cœur du corps, prend sa source dans une intrusion traumatique dans l'intimité du protagoniste. Il s'agit d'une rencontre violente avec une sexualité autre, qui

⁶¹ Gérard BONNET, « Le Moi et ses doubles », In : *Imaginaire & Inconscient*, N°14, février 2004, pp.23-34

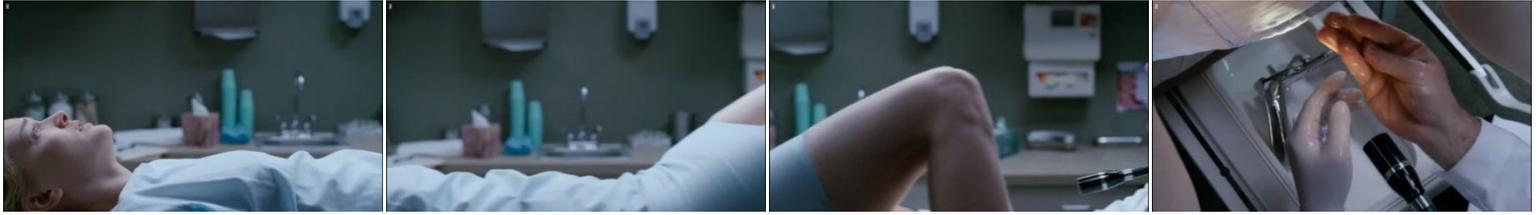
contaminera le corps de son altérité. L'hybridation s'illustrera par une assimilation psychique mais également, très souvent, par une modification physique du corps. L'hybridation avec cette part étrangère héritée d'un traumatisme originel, n'aura de cesse de se protéger elle-même, ainsi que l'intégrité physique du corps qui lui permet d'exister.

2.3.2. Apprivoiser son altérité

Ainsi hybridé avec cette part étrangère, le protagoniste opère un processus d'adaptation. Alors que le traumatisme fait surgir cette altérité intégrée, le Même horrifique va réapprendre à connaître et à user d'un corps qui ne semble plus être le sien. C'est un apprentissage tout autant porteur de violence que la découverte de ce métissage, et dont l'issue n'est ni certaine ni une garantie d'apaisement.

Le motif de l'apprentissage est présent dans tout le cinéma d'horreur américain. Les groupes d'adolescents incarnent le passage de l'enfance à l'âge adulte, un passage traumatique – tant dans le sens physique que mental. L'hybridation de ce personnage, déjà dans une situation de transition, vient ajouter un bagage métaphorique au processus qui s'illustre à l'écran. Si cette hybridation se trouve porteuse de sexuel, c'est ainsi également au niveau de cette valeur métaphorique. La sexualité est, dans la société moderne, un des éléments essentiels qui différencient l'enfant de l'adulte, la sexualité infantile étant, comme le constate Foucault, l'un des grands tabous modernes⁶². L'hybridation est ainsi le symbole d'une première fois hypothétique et diffuse, qui met le personnage face à sa nature primitive intérieure. Le vagin denté de Dawn est associé à une entité mythologique ancienne, en laquelle aucune croyance ne semble avoir perduré. Elle ne trouvera de trace que dans des civilisations millénaires, chez les Babyloniens, les Grecs, les Égyptiens, etc., la liste que Dawn donne à Ryan continue encore longtemps. La légende stipule qu'un héros doit la conquérir, un acte très connoté sexuellement, mais également teinté de violence – une conquête n'aboutissant qu'au prix d'une grande violence. La suite du film démontrera qu'aucun héros ne sera capable de conquérir ni Dawn, ni son *vagina dentata*. *A contrario*, elle s'en fera néanmoins la régente en apprenant progressivement à vivre avec lui et non pas à ses dépens. Chaque rencontre sexuelle marque un nouveau tournant dans son passage à l'âge adulte. Ainsi, cette série de rencontres est initiée par le viol de Tobey. Dawn subit intégralement ce viol, tant l'agression violente et non consentie, que l'agression perpétrée par son vagin. La rencontre suivante est celle du gynécologue, chez qui elle va sciemment dans un besoin de réponse, le processus d'apprivoisement est enclenché. La troisième rencontre, avec Ryan, tient

⁶² Michel FOUVAULT, *Histoire de la sexualité I : La Volonté de savoir*, Op. cit., pp. 25-49



Le travelling (à lire de droite à gauche) remonte depuis le vagin agressé jusqu'au visage visiblement affecté par la douleur. Les deux extrémités du corps de Dawn ainsi éloignées par ce long mouvement de caméra, semblent presque indépendantes l'une de l'autre (*Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2007)



C'est ici par le champ/contre-champ que Dawn semble séparée de son vagin, elle subit ses manifestations autant que celui qui est l'objet de son courroux (*Teeth*, Mitchell Lichtestein, 2007)



Dawn et le gynécologue utilisent chacun une moitié du cadre, quand le vagin est positionné en son centre. Les deux protagonistes sont ainsi miroirs l'un de l'autre, puisque tous deux victimes de l'entité au centre de l'image (*Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2007)

alors bien plus de la rencontre amoureuse, mais s'avère être illusoire car cet amour est fourbe, non seulement car il s'agit d'un pari pour le jeune homme, mais aussi parce qu'elle est sous l'influence d'un médicament que ce dernier lui a donné. Là encore, c'est malgré elle que les dents se resserrent sur le pénis de son partenaire, bien qu'elle le vive ici non plus comme une attaque mais comme un désagrément. La quatrième rencontre sera la bonne, celle qui scellera son intimité adulte. Elle va à la rencontre de son demi-frère dans le but, cette fois conscient, de le mutiler. Son corps est à nouveau sien, ce n'est plus elle qui y est soumise. Lors de la séquence chez le gynécologue, la monstration de cette soumission est très flagrante. Le corps de Dawn est découpé cinématographiquement en deux : d'un côté son buste et sa tête, de l'autre ses jambes et son vagin, ausculté par le médecin. Le champ/contre-champ du dialogue entre la jeune fille et le gynécologue devient un champ/contre-champ entre Dawn et son vagin denté. Sitôt que le médecin enfonce ses quatre doigts dans le vagin de Dawn (sans porter de gant), la caméra opère un travelling latéral, depuis les jambes entrouvertes de Dawn jusqu'à son visage tordu de douleur. C'est alors que l'entité interne se réveille, et referme ses dents sur les doigts du médecin, qui restera « coincé » un moment avant que ses doigts ne soient sectionnés. Dans ce laps de temps, alors que la main du médecin est piégée, Dawn et ce dernier semblent à la merci du vagin, Dawn à une extrémité, le médecin à l'autre et au centre la créature sexuelle. Les deux terminaisons crient de douleur, tandis que le vagin maintient son emprise. Le champ/contre-champ établit alors un parallèle entre les deux personnages, ils sont l'un et l'autre soumis à cette altérité intérieure. À ce stade du film, Dawn est autant à la merci de son corps que ses agresseurs, ce n'est que progressivement qu'elle se le réappropriera.

Dans *Les Griffes de la Nuit* la réappropriation du corps est plus abstraite puisque ce n'est pas exactement sur leur corps que les adolescents n'ont plus de pouvoir, mais sur leurs rêves, une intériorité encore plus imagée. Au cours des différents volets de la saga, les protagonistes vont devoir recouvrer un pouvoir onirique, ou apprendre à maîtriser un pouvoir qu'ils ont déjà. C'est le cas dans *Les Griffes du cauchemar*, le personnage de Christine est capable d'attirer des personnes dans ses rêves. Cela permettra au groupe de se rassembler en un seul rêve pour affronter Freddy. Ainsi, dans *Teeth* comme dans *Les Griffes de la Nuit* ou *Pervers !*, le protagoniste redevient maître de son corps par un processus d'apprentissage et de coexistence avec son altérité. Il accepte sa part hybride et ne la musèle pas, allant ainsi contre la répression qui voudrait qu'il fasse taire cette part de lui. Jennifer (*Jennifer's Body*) représente *a contrario* cette altérité réduite au silence par la répression (Neddy).

L'acceptation de l'altérité ou sa suppression (suivie de la destruction du Même) ne sont pour autant pas les deux cas de figures qui concluent l'apprentissage. Dans des films comme *Sex*



Le bébé hybride, mi-sexuel mi-humain, est l'aboutissement ultime des altérités respectives de Batz et Jennifer (*Sex Addict*, Frank Henenlotter, 2009)



Alors que Jennifer laisse ses pulsions sexuelles et voraces s'exprimer, elle tend à s'apparenter bien plus à l'animal qu'à l'humain (*Jennifer's Body*, Karyn Kusama, 2009)

Addict, l'individu se soumet entièrement à son altérité sexuelle et se trouve consumé par cette dernière. Après le traumatisme initial provoqué par son petit-ami, Jennifer ne vit plus que pour satisfaire son colocataire intérieur. Elle multiplie les rapports sexuels et les partenaires, en tuant plusieurs au passage. Batz, quant à lui, est soumis à son pénis que l'usage de drogue a rendu gigantesque, mais également conscient. Pour pallier à son incapacité à avoir une érection, Batz injecte directement dans son pénis une multitude de substances qui finissent par créer cette entité hybride et consciente rattachée à lui. Il lui crée alors une machine complexe afin de pouvoir assouvir ses pulsions sexuelles. Ces pulsions sont celles du pénis, et non pas celles de Batz. Il en est, en conséquence, totalement esclave. Pour satisfaire cette altérité il ira même jusqu'à engager une prostituée, qui vivra plus ou moins bien l'expérience puisqu'elle sera victime d'une sorte de transe orgasmique infinie, dont Batz ne pourra pas la défaire. Les deux protagonistes vont se rencontrer, et Jennifer verra dans le pénis de Batz, son partenaire sexuel choisi par Dieu, celui pour lequel son altérité était faite. Se soumettant totalement à ce qu'elle suppose être son destin elle retournera dans la maison de Batz pour s'accoupler avec son pénis, qui, insatisfait de son propriétaire, s'en est séparé entre-temps. Les deux êtres couchent ensemble et, tandis que le pénis, Jennifer et Batz semblent tous trois décédés, un bébé naît de Jennifer. L'enfant est la concrétisation de leur hybridation. Mi-humain, mi-sexe, et monstrueusement difforme, il s'éloigne en pleurant de ses trois géniteurs. Les deux personnages se sont entièrement soumis à la part Autre qui les composait. Ils sont dissous par elle et permettent ainsi l'avènement d'un troisième hybride, incarnant leur aliénation totale. Dans *Jennifer's body*, si la suppression de l'hybride que représente Jennifer est accomplie par la répression, en la personne de Needy, le succube avait déjà été consumé bien avant par son altérité. Elle s'était laissée submerger par ses instincts sexuels, les nourrissant régulièrement. Jennifer représentait à la fois l'individu, soumis corps et âme à son altérité, et la destruction de cette dernière induisant la destruction du corps tout entier. L'affirmation de Robin Wood à propos d'un *slasher* se vérifie donc ici : « le monstre devient [...] simplement l'instrument de la vengeance et de la répression puritaine plutôt que l'incarnation de ce que le puritanisme réprime⁶³ ». Cette constatation s'illustre tant par l'hybridation intérieure du monstre (Jennifer) que par les agissements de Needy à son encontre.

Il semble donc que l'altérité ne puisse pas toujours être apprivoisée. Le cinéma d'horreur présente alors deux aboutissements différents à la quête de réappropriation de son corps. L'altérité sexuelle peut être acceptée, et ainsi les deux composantes d'un même corps cohabiteront au sein du même

⁶³ Robin WOOD, « An Introduction tot the American Horror Film », *Op. cit.*, p. 218

« the monster becomes [...] simply the instrument of Puritan vengeance and repression rather than the embodiement of what Puritanism repressed. »



L'altérité sexuelle de Batz et James prend son autonomie en se séparant concrètement du corps du protagoniste, comme s'il se dédoublait. D'une part l'individu et d'autre part son intimité (de haut en bas : *Sex Addict*, Frank Henenlotter, 2009 ; *Pervers !*, Jonathan Yudis, 2005)



Alors que Jesse est chez son ami, son corps semble muer. Son altérité quitte la peau du jeune Jesse pour devenir Freddy tout entier, il laisse la mue tomber sur le sol alors qu'il se redresse pour tuer l'ami de Jesse (*La Revanche de Freddy*, Jack Sholde

corps. Mais l'altérité peut également consumer son hôte, qui se soumettra totalement à elle, n'étant non pas une hybridation sexuelle mais un esclave des pulsions non-réprimées qui l'habitent. Cette soumission se conclue par la destruction du corps, soit via la répression, soit dans la transcendance de l'individu par ses instincts sexuels.

2.3.3. Dédoublement

L'altérité intériorisée au corps provoque une hybridation dont les caractéristiques ont été décrites dans les paragraphes précédents. Cet alliage du Même et d'un Autre interne se concrétise dans un unique et même corps, il symbolise une unicité découlant d'une dualité. Cette dualité se trouve aussi représentée, dans les films d'horreur, par une dualité concrète, un dédoublement du protagoniste visible à l'écran.

Dans son article pour *Imaginaire & Inconscient*, Gérard Bonnet étudie le phénomène de l'autoscopie – littéralement « se voir soi-même »⁶⁴. Le double apparaît au sujet dans une hallucination positive (au sens où l'hallucination est productrice) soit comme identique, soit comme idéal, soit comme inquiétant. La figure du double dans le cinéma d'horreur semble par bien des aspects respecter les mêmes caractéristiques de ces apparitions. Le double horrifique se distingue dans deux incarnations différentes : une incarnation interne au corps du protagoniste et une incarnation distincte qui a son propre corps. Pour autant, dans ces deux cas, les spécificités sont les mêmes. La figure d'altérité représente alternativement une figure idéalisée du soi ou inquiétante et dangereuse, comme elle peut représenter ces deux aspects à la fois.

Les films *Pervers !* ou *Sex Addict* sont de bons exemples de cas de dédoublements internes au corps. Ils illustrent la façon dont les interactions entre le double et son hôte déterminent à la fois une relation d'admiration et une relation de crainte. Le pénis de James représente toute la force virile dont il est dépourvu, il est alors un substitut idéalisé de lui-même. Un Autre intérieur qui n'a pas peur de coucher avec des femmes et est maître de sa sexualité. Mais il est aussi une incarnation violente qui use du corps de James pour tuer ces femmes avec lesquelles le garçon est incapable de coucher. La possession du jeune Jesse dans *La Revanche de Freddy*, est tout aussi symptomatique de la démonstration d'une violence intérieure. Alors que le conflit interne de l'adolescent se manifeste en son sein, Freddy se fait le double du garçon et impose sa violence aux figures qui représentent l'idéal de Jesse. Le professeur de sport est un homosexuel pleinement assumé, qui sort la nuit dans les bars gays, en tant que double idéalisé. Le double malfaisant intérieur à Jesse n'aura alors d'autre choix que de le supprimer pour conserver sa relation

⁶⁴ Gérard BONNET, « Le Moi et ses doubles », In : *Imaginaire & Inconscient*, N°14, février 2004, pp.23-34



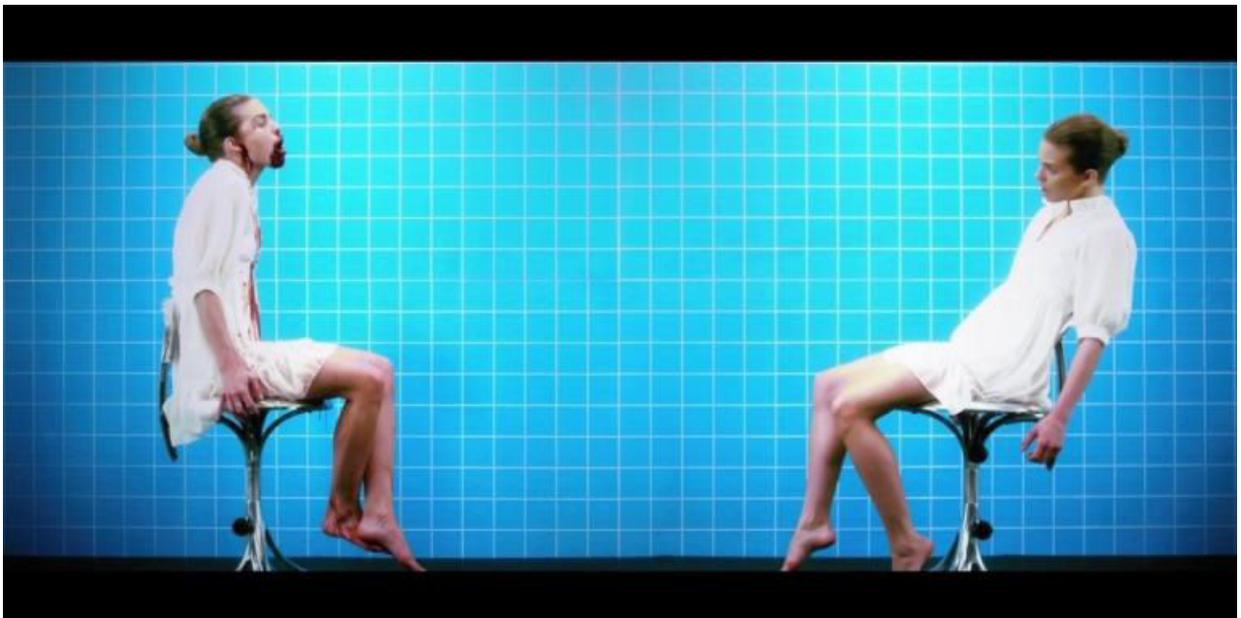
Jennifer et Needy dans une partie du cadre, leur interlocuteur dans l'autre, la bête à deux têtes a toujours une unique voix porte-parole : celle de Jennifer (*Jennifer's Body*, Karyn Kusama, 2009)



Le *splitscreen* prend en charge beaucoup de la métaphore du double, ici la dualité s'illustre entre Danielle et Grace (la journaliste) (*Sœurs de sang*, Brian de Palma, 1973)

privilegiée avec lui. Dans *Sex Addict*, les deux personnages comportent également une dualité interne. Pour Jennifer il s'agit donc d'un sexe assorti de non pas un mais sept clitoris, une difformité qui détermine toute sa psyché et son attraction très forte pour les relations sexuelles. Batz quant à lui, trouve l'incarnation de son double dans son pénis, qui, suite à des injections répétées de drogue, est devenu une entité quasiment autonome, pensant et interagissant avec son propriétaire. Pour ce jeune homme, ce double n'est source que de tracas, il prend soin de lui mais est soumis à ses volontés, et lorsque le pénis se détache, Batz se retrouve seul car il ne vivait que pour ce double. Quant à Jennifer, sa particularité sexuelle n'est pas néfaste, c'est une bénédiction, un double idéal pour lequel elle recherche un partenaire idéal. Elle est convaincue qu'elle est une créature conçue pour copuler avec Dieu, et voit ainsi dans le pénis de Batz un aboutissement à sa quête du partenaire rêvé.

La figure du double externe n'est pas bien différente de celle du double intériorisé. Le dédoublement est ici pris en charge non pas par le personnage et le travail de l'acteur, mais par la réalisation et le montage. C'est l'écriture cinématographique qui permet de relier deux corps distincts sous une même bannière. Jennifer et Needy (*Jennifer's Body*) en tant qu'alter ego évidentes font figure de doubles à l'écran. Les deux personnages sont quasiment systématiquement ensemble. Jennifer n'est seule que lorsqu'elle agresse ses partenaires sexuels. Plus curieux : alors que Jennifer dévore Colin, Needy, elle, est en train de coucher avec Chip. Les interactions qu'ont les deux filles avec les autres personnages sont très significatives du dédoublement qu'elles incarnent. Lorsqu'un personnage leur parle il ne s'adresse en général qu'à l'une des deux, comme lorsque Jennifer et Needy rencontrent les musiciens au début du film. Le dialogue est essentiellement pris en charge par Jennifer et le musicien. La séquence entière montre ce dernier dans la moitié gauche du cadre tandis que la moitié droite est occupée par Jennifer au premier plan et Needy au second plan, avec une profondeur de champ assez faible pour qu'elle soit légèrement floue. En classe, alors que Needy marmonne, Jennifer lui intime l'ordre de cesser car cela les fait « toutes les deux passer pour des débiles ». Plus tard, alors que Jennifer bavarde, elles sont toutes les deux réprimandées par le professeur. Elles partagent le même collier en référence à l'enfance qu'elles ont eue en commun. Ainsi la bataille qui confronte les deux personnages est autant une bataille intérieure que dans les films précédemment abordés. Le double incarné par Jennifer symbolise le double diabolique de Needy, quand Needy est le double idéal de Jennifer. D'autres procédés permettent la représentation cinématographique du dédoublement : dans *Soeurs de sang* de Brian de Palma, il est largement pris en charge par l'utilisation du *split screen*. Ce procédé vient révéler à l'écran la présence d'une deuxième sœur ; une sœur siamoise. Le personnage de Danielle fait écho au personnage de Grace – la journaliste qui tente d'éclaircir l'affaire de meurtre.



La dualité interne à Pauline, introduite dès la première séquence du film, se poursuit au long de la narration à travers les deux types de plan ci-dessus (*Excision*, Richard Bates Jr., 2012)



Jennifer et Needy sont à la fois une entité unique et duelle, elles sont les deux facettes d'un même individu, l'une au centre de l'attention et l'autre l'éternelle spectatrice de sa vie (*Jennifer's Body*, Karyn Kusama, 2009)

Le parallèle entre les deux personnages est d'autant plus flagrant dans le remake de Douglas Buck, qui fait de la journaliste la sœur siamoise perdue. Le motif de la sœur est aussi présent dans *Kiss of the Damned*, la première sœur douce qui tente de contrôler ses pulsions et la seconde fougueuse qui s'y abandonne.

Excision comporte également une représentation de ce double incarné, cependant ici l'incarnation du double n'est pas réelle mais imaginée. Le film est entrecoupé de deux sortes de séquences qui n'influent pas sur la diégèse. Les premières sont des plans en plongée, qui montrent le personnage dans une semi-pénombre, priant un Dieu, auquel elle dit ne pas croire, et lui demandant de l'aide dans son entreprise – qui n'est révélée explicitement qu'à l'issue du film. Les autres sortes de séquences qui parsèment le film sont très esthétisées. Elles se déroulent dans des pièces carrelées de blanc et de cyan. Pauline, maquillée et vêtue de manière extrêmement sensuelle, s'y adonne à des actes divers mêlant mort, sexe, chirurgie, violence et avortement. Le personnage suit une quête tout le long du film qui semble avoir pour but de se confondre avec cet Autre fantasmé. Le film débute dans cet univers carrelé par un plan large présentant face à face deux corps identiques : celui de Pauline. Les deux doubles sont assis sur des chaises, et tandis que l'une semble s'étouffer dans son sang, l'autre la regarde impassible. Le film s'achève sur une fusion, alors qu'elle pratique une opération chirurgicale sur sa petite sœur, dans l'espoir de la sauver.

Le dédoublement témoigne d'un mécanisme de défense, de ce fait ce motif tient d'une existence psychanalytique qui rejoint les motivations de l'hybridation traumatique décrite précédemment. Le corps se construit une barrière, un garde du corps au sens littéral. Ainsi, le vagin denté de Dawn fait à la fois office d'obstacle qui empêche l'acte sexuel, mais également d'un protecteur qui agressera tout représentant d'une menace pour ce corps dont il fait partie. Dans son article, Gérard Bonnet cite Ranke, selon lequel le double provient d'une volonté de se prémunir de la mort⁶⁵. C'est cette entité qui permet au corps de survivre à l'agression originelle et c'est en lui qu'il puisera sa force. Dans *Jennifer's Body*, cette entité autre, une fois nourrie, prodigue en effet un grand nombre de bénéfices à son hôte. Outre sa beauté, Jennifer puise en cet Autre sa force et ses pouvoirs. Néanmoins, comme le détaille Gérard Bonnet, la figure censée prémunir de la mort dans un premier temps, en revêtira ensuite le manteau et deviendra son messenger. Citant Ranke, Gérard Bonnet écrit ainsi que le double devient un présage de mort faisant « figure de spectre ». C'est ainsi que la dualité entre Jennifer et Needy ne se pourra se solder que par leur affrontement et par la mort de l'une d'elle. Dans *Excision*, les deux existences de Pauline se rejoignent dans la réalité et seront synonymes cette fois non pas de sa propre mort, mais de celle

⁶⁵ Gérard BONNET, « Le Moi et ses doubles », In : *Imaginaire & Inconscient*, N°14, février 2004, pp.23-34



Pauline se confond avec ses dualités diégétiques, entre ces deux corps d'enfants que rien ne vient distinguer l'un de l'autre si ce n'est la disposition ici. La chirurgienne navigue entre les deux puis s'immobilise le sourire aux lèvres lorsque sa mère entre dans le garage pour assister à la consécration de son identité (*Excision*, Richard Bates Jr., 2012)

de deux fillettes, dont sa sœur. Ces deux enfants étendues, anonymes sous les draps chirurgicaux, ne sont-elles pas l'incarnation de la dualité de Pauline ? L'une malade ayant besoin d'une greffe, et l'autre saine qui lui fournira des poumons. Dans un plan large, chacun des corps est disposé parallèlement dans une moitié du plan. Et Pauline, au centre, debout, ne s'associe ni à l'une ni à l'autre. Les deux filles sont filmées tour à tour dans un même dispositif : un plan resserré épaulé en plongée. Rien dans le cadre en dehors du visage au regard vide et des tables chirurgicales. Rien ne les différencie. Pauline fait des va-et-vient entre les deux corps mais jamais ne s'identifie, piégée dans cette dualité mortifère. Le spectateur ne devine à qui appartient chaque corps que lorsque Pauline se rapproche de l'un d'eux pour y greffer les poumons sains.

Jennifer et Batz (*Sex Addict*) quant à eux, sont autant une figure du double l'un pour l'autre, qu'ils incarnent dans leur intériorité une dualité sexuelle. L'organe sexuel est pour chacun des deux protagonistes un double d'eux-mêmes, investit des instincts les plus primaires, représentent néanmoins respectivement pour l'autre, l'être complémentaire. La rencontre des deux doubles et leur union aboutira ainsi, comme dans les écrits de Ranke, à la mort des deux êtres, consumés tant par leur double interne que par leur double externe.

Le corps du Même se trouve ainsi menacé à l'écran, autant par un agresseur extérieur que par une agression interne qu'il aura assimilée dans un but de défense ou dans un mimétisme traumatique. L'acte sexuel est porteur d'agression tant pour le protagoniste que l'antagoniste et il relève autant de la répression elle-même que du retour de ce qui a été précédemment refoulé. Contaminé par l'horreur, il ne semble s'apparenter qu'à la mort ou la mutilation. Herbert Marcuse écrit pourtant qu'il existe des sexualités dégagées de la répression sociale ambiante. Des sexualités qui, à la manière de l'imaginaire, ne sont pas soumises à l'ordre répressif. Elles sont ainsi « agréables », en opposition à la réalité qui est « désagréable ». Ces formes d'existence libérées qui « maintiennent la sexualité comme fin en soi »⁶⁶, sont appelées par Marcuse des « perversions ».

⁶⁶ Herbert MARCUSE, *Eros et civilisation : contribution à Freud*, Op. cit., p. 54

CHAPITRE 3
LES PERVERSIONS PERMISSIVES



Mimi, la sœur impulsive de Djuna s'adonne à des relations charnelles qui tiennent plus de la lutte que de la relation avec d'autres individus (*Kiss of the Damned*, Alexandra Cassavetes, 2013)

3.1. Lutter pour exister

Le motif de la sexualité associé à la violence, comme pratique tant menacée, que menaçante, est la représentation d'une lutte. L'intimité dont la sexualité est l'expression, est un terrain qui a vocation à être exclusivement personnel, mais elle est systématiquement mise en danger par l'ensemble du genre horrifique américain. Pourtant l'individu se bat pour y survivre. Le motif de l'apprentissage figure ainsi une lutte pour acquérir son autonomie et affirmer son individualité : « le sexe est accès à la fois à la vie du corps et à la vie de l'espèce. On se sert de lui comme matrice des disciplines et comme principe des régulations.⁶⁷ »

3.1.1. Lutte corporelle

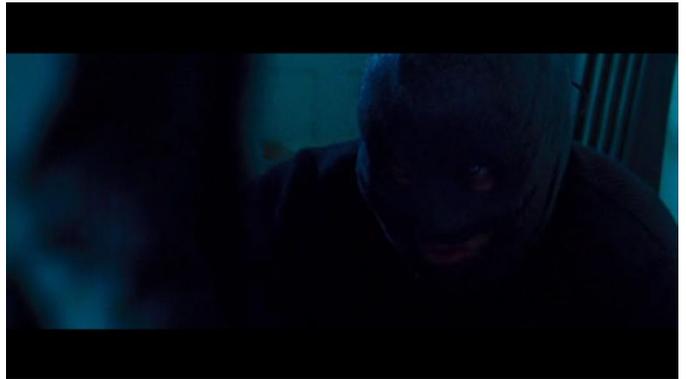
En tant qu'élément constitutif de l'intimité, la sexualité est une chose particulièrement personnelle. Acquérir son autonomie est donc une lutte intérieure et éminemment corporelle. Le corps du protagoniste est le milieu préférentiel de la symbolisation de la violence et des agressions, il est donc à juste titre le lieu idéal pour incarner la lutte de son détenteur.

Le cinéma d'horreur se définit par bien des aspects, dont les principaux ont été énumérés en introduction. L'un d'eux est l'utilisation du corps cinématographique comme d'un matériau auquel les antagonistes et la narration font subir moult sévices. Cette tendance de ce cinéma s'est faite la spécialité d'un sous-genre qui porte bien des noms : le *torture porn* (appellation apparue après une critique de David Edelstein en 2006), le cinéma gore, le *splatter*, le *body horror* ou encore le gorno. Les films qui appartiennent à ces catégories – sans qu'ils en soient prisonniers puisqu'il existe des *rape-and-revenge* gores ou des *torture porn* occultes – représentent le corps supplicié comme le lieu d'une survivance, d'une lutte pour la vie. Mais ils ne s'en contentent pas, puisque la violence crue et la mutilation acharnée des corps s'accompagnent d'une sexualisation de la violence. C'est une caractéristique déjà propre au cinéma de vampire, étant donné sa figure aux bagages lourds de connotations sensuelles et sexuelles, cependant sa démonstration dans le reste de l'horreur est moins glamourisée. D'après Pascal Français⁶⁸, c'est *Hostel* qui ajoute cette donnée sexualisante au *torture porn*, selon lui le réalisateur « n'hésite pas à souligner le lien [...] entre sadisme et sexualité, allant jusqu'à inclure l'homosexualité dans l'équation en livrant de fiers apollons aux mains de bourreaux masculins »⁶⁹. Les scènes de torture ont déjà été décrites plus haut, elles montrent des bourreaux qui opèrent dans des pièces disposées le long d'un grand

⁶⁷ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité I : La Volonté de savoir*, Op. cit., p. 192

⁶⁸ Pascal FRANÇAIS, « Le Torture Porn bande-t-il encore ? », In : *Mad Movies*, N° 312, novembre 2017, pp. 24-32

⁶⁹ *Ibid*, p. 27



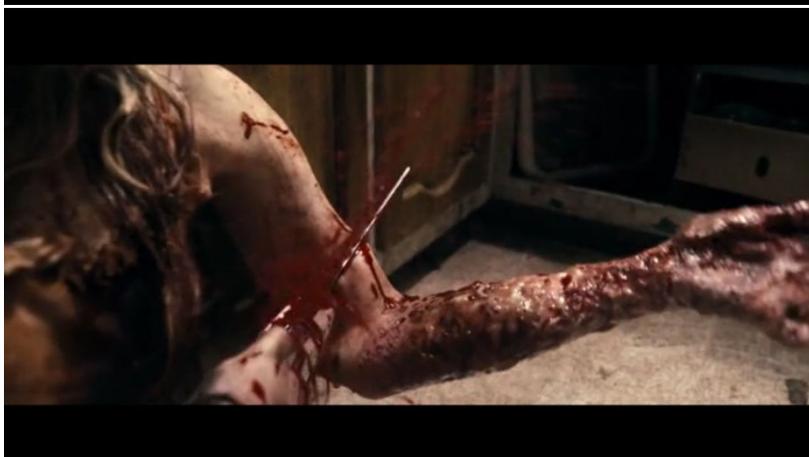
Le rapport charnel est ici le spectacle du tueur en série, le personnage de la jeune fille meurt en se confondant entièrement avec cette caractéristique, placardée sur l'écran de projection (*The Collector*, Marcus Dunstan, 2009)

couloir, similaire à celui de la maison close dans laquelle le protagoniste exploitait lui-même le corps de femmes prostituées. Les comportements des deux bourreaux montrés en action sont teintés de leur appréciation sexuelle du moment. Entre les attouchements du chirurgien raté, les soupirs jubilatoires de l'Allemand fébrile pour qui ce doit être sa « première fois », le *gag ball* imposé au jeune Paxton, et les gros plans sur le foret pénétrant la chair, le couteau caressant la joue ou la tronçonneuse qui touche presque le visage : il y a de quoi faire. Dans *The Collector* (Marcus Dunstan, 2009), dès son entrée dans la maison déjà colonisée par le tueur en série, le couple d'adolescents fait l'objet du regard voyeur de ce dernier, qui guette patiemment qu'ils leur chute dans l'un de ses multiples pièges. Les deux jeunes commencent leurs ébats sans se douter de rien. L'intrus, par son regard et son mode opératoire vicieux, torture non pas les personnages mais le spectateur qui associe le plaisir scopique qu'il prend à observer le couple batifoler sensuellement et sa crainte de les voir mourir violemment. À l'issue de cette scène, la jeune femme meurt après avoir été projetée contre une grande planche parsemée de clous placée face à un rétroprojecteur. Le tueur s'attarde alors devant le spectacle de lumière sur le corps sans vie, illustration morbide du regard violent et sexuel imposé au spectateur. Dans *Excision*, la violence est également érotisée, Pauline, ou plutôt son double sexuel, déambule dans des couloirs carrelés de bleu et de blanc, dans des tenues sensuelles, suivie d'une foule d'adorateurs qui la caressent et l'embrassent tandis qu'elle mutile, tue et charcute des corps sans identité.

Ce corps, que le cinéma d'horreur a plaisir à détériorer, reste néanmoins le témoin de la survie du Même. Ce dernier lutte et triomphe de son adversaire sadique. Dans *Hostel*, Paxton a été amputé de deux doigts, s'est réfugié sous des cadavres et réussit à s'évader, sauvant avec lui la jeune Kana dont l'œil droit a subi le feu d'un chalumeau – mais qui finira par se suicider. La lutte corporelle, est tout autant mise en lumière dans les films de possession, la lutte n'étant pas simplement illustrée sur le corps mais résidant en lui. De cette manière, dans *La Revanche de Freddy*, alors qu'à chaque apparition de Freddy le corps de Jesse se pare des stigmates de sa possession, l'adolescent reste conscient et présent. Il se rend compte que son corps est utilisé par le croquemitaine pour tuer des innocents. Son corps et son intimité deviennent alors le champ de bataille de la lutte entre Jesse et Freddy – symbole de son homosexualité réprimée. Lors de la séquence finale, sa petite-amie, alors à la merci de Freddy, s'adresse à lui. Elle sait que Jesse est « toujours à l'intérieur ». Alors, son corps prend feu, dans un incendie dont l'origine semble être l'action surnaturelle de Jesse tentant de sauver la jeune fille. Lorsque le feu est éteint, le corps carbonisé gît au sol, puis il se redresse et un masque de charbon tombe, laissant apparaître le visage de Jesse. Il a vaincu Freddy et son corps mue à nouveau, cette fois pour redevenir le sien.



Mia, dans un simulacre de fellation, se tranche la langue avec un cutter avant d'embrasser Natalie et de consacrer la possession de cette dernière (*Evil Dead*, Fede Álvarez, 2013)



Suite à la morsure de Mia, le bras de Natalie se pare des attributs du mal, pour y remédier elle fait appel à un instrument phallique, qui ne suffira pas à enrayer la contamination (*Evil Dead*, Fede Álvarez, 2013)

Dans les autres films de la saga des *Griffes de la Nuit*, les personnages luttent tous de cette même manière – quoique dans une lutte moins directement signifiée – contre Freddy. Le tueur d'enfants investit leurs rêves et leurs intimités et c'est dans ces rêves que les adolescents tentent de survivre et de s'extraire de son contrôle. Dans *Evil Dead*, c'est à nouveau le corps qui est directement le lieu de cette lutte. Alors que le mal s'est introduit dans la jeune fille par le viol, la possession s'étend aux autres personnages par des morsures et des corps à corps violents. Le motif trouve une manifestation très visuelle dans le remake de Fede Alvarez sorti en 2013. L'une des amies du personnage principal, Natalie, a été mordue puis embrassée par Mia – qui avait préalablement fendue sa propre langue à l'aide d'un cutter. La main de Natalie, puis son bras, se mettent alors à nécroser. Face à la colonisation de son corps par le mal, la jeune femme se sectionne l'avant-bras à l'aide d'un couteau électrique. Sa tentative sera vaine et son corps perdu au profit de l'entité démoniaque, qui se saisira d'elle et attaquera ses amis à travers elle. Les personnages d'*Alien*, eux aussi à leur manière, démontrent une lutte – systématiquement perdue – de leurs corps, qui se voient exploités jusqu'à la mort pour la reproduction non-sexuée de l'espèce extraterrestre.

Plus que le terrain de la lutte, parfois le corps est lui-même celui qui lutte. Le corps se fait défenseur de son propriétaire. L'agression intégrée provoque dans l'intimité un réflexe de protection, qui poussera le corps à répondre à la menace. Ainsi, le vagin de Dawn (*Teeth*) prend lui-même l'initiative d'attaquer ses agresseurs sans attendre que sa maîtresse agisse. La jeune adolescente devra affiner ses réflexes pour « rattraper son retard » et devenir aussi réactive et maîtresse d'elle que l'est son *vagina dentata*. À sa manière également, le pénis de James dans *Pervers !* prend les devants sur son propriétaire. Il réagit face à la castration mentale dont il est victime et s'attaque seul aux femmes, symboles de la répression de sa sexualité, et de sa frustration. La lutte du corps incarne alors à la fois une violence très dure : le meurtre, et une sexualité au départ attaquée, mais aussi attaquante.

Le corps du personnage de cinéma d'horreur représente ainsi un corps en lutte. Tantôt le porteur de ses symptômes, tantôt porte-étendard, tantôt son représentant ; le corps entretient une relation plurielle et intime avec la lutte de l'individu. Les films occultes et gores sont ainsi des milieux de prédilection pour la représentation de ce motif. La lutte intérieure se manifeste – selon différentes modalités – dans la matérialité de la chair, sur la surface tangible de ce qui constitue l'individu et sa sphère privée.

3.1.2. Lutte sociale

Lorsque Jean Cournut écrit dans *Psychanalyse et sexualité* que « la sexualité est organisatrice non seulement du psychisme individuel mais des rapports sociaux »⁷⁰, il touche du doigt une autre spécificité de la lutte du Même dans le cinéma d'horreur américain. Et lorsque Maurice Godelier affirme que le corps est une machine ventriloque du social⁷¹ il pose des mots constituant à la fois de la réalité des sociétés contemporaines, et de celle du cinéma d'horreur américain moderne et des protagonistes qui y évoluent.

Pour peu que le spectateur porte son intérêt sur le sous-texte du cinéma horrifique, la lutte du protagoniste face à une société répressive incarnée dans une ribambelle d'agents, est un élément remarquable dans un grand nombre de films et avec une grande diversité. L'individu du film d'horreur s'efface derrière le symbole d'une population acculée par la société qui lui inculque ses dogmes. *Jennifer's Body* et ses deux figures duelles en est l'une des illustrations. Les corps des protagonistes ne sont pas des corps individuels et isolés mais des corps sociaux, qui incarnent chacun une idéologie sociale, dans une application de l'affirmation d'Herbert Marcuse :

En déchirant le voile idéologique et en traçant la construction de la personnalité, la psychologie est amenée à dissoudre l'individualité : sa personnalité autonome apparaît comme la manifestation pétrifiée de la répression générale de l'humanité.⁷²

L'affrontement qui a lieu dans le film prend une valeur générale, et s'assimile presque à un débat cinématographique sur les oppressions qui composent la société du spectateur. Le film donne à voir une interprétation de la façon dont la société traite les corps réfractaires, et quels individus sont assez vertueux pour s'intégrer. La réalisation du film se teinte d'une esthétique héritée du conte. Le rôle prépondérant de la forêt et de la végétation, le bal et la jeune fille chaste dans sa grande robe de mousseline, les figures de la Némésis et du prince charmant revisités ; *Jennifer's Body* est un conte social qui dicte astucieusement la façon dont le citoyen doit se comporter s'il veut conserver son statut. Jennifer subit l'oppression (pour reprendre le terme de Robin Wood) d'une société à laquelle elle n'a pas su se conformer. Néanmoins, le conte donne à voir une subtilité à cette interprétation : les musiciens. Le groupe de rock constitue une note sombre au mécanisme bien huilé de la société représentée. Ces personnages montrent en quoi la société tend

⁷⁰ Jean Cournut, Paul Denis, Gilbert Diatkine, et al., *Psychanalyse et sexualité*, Paris, Dunot, Coll. Inconscient et culture, 1996, p. 5

⁷¹ *Ibid.*, pp. 29-30

⁷² Herbert Marcuse, *Eros et civilisation : contribution à Freud*, Op. cit., p. 59

à créer elle-même des individus à opprimer. Juge et bourreau, elle s'avère aussi coupable et accusatrice.

Dans *Les Griffes de la Nuit* – dans la saga en général mais dans le premier opus particulièrement – la société représentée est également constitutive d'une dualité problématique. Les enfants sont les seules cibles du croquemitaine – si l'on excepte le professeur de sport du deuxième volet, condamné par Wes Craven pour son non-respect des règles établies dans le premier. Les adultes sont ainsi prémunis de l'assassin, mais forts de leur immunité, ils s'avèrent tous responsables des agressions oniriques de leurs enfants. Les autorités officielles ne sont certes pas responsables des agressions, mais leurs actions ont toutes des impacts négatifs sur les protagonistes. Tandis que les personnages de Needy et Jennifer sont des allégories, ici ce sont les groupes qui constituent des sortes de synecdoques particularisantes. Les adolescents, personnages en construction et en cours d'acquisition des valeurs sociétales, sont menacés et tués – directement et dans leur intimité – par un monstre qui ne perdure que par l'incompétence des instances supposées les assister. L'homosexualité, qui est le sujet dans le deuxième film de la série, se rapporte elle aussi à une lutte sociétale, bien qu'elle y soit présentée comme très personnelle. Le personnage de Jesse, possédé par son homosexualité refoulée, commet plusieurs crimes et agresse à de nombreuses reprises ses camarades. Bien que Jesse reprenne le contrôle à l'issue du film, il semble que le personnage ait accepté son homosexualité. En cessant de la refouler il retrouve le plein contrôle de son corps et de son intimité. En effet, ce qui lui permet de refaire surface est la conviction de sa petite-amie que Jesse est toujours à l'intérieur, sous la surface de Freddy. Elle est convaincue que derrière cette homosexualité qu'il n'accepte pas, il est toujours lui-même, un argument que le spectateur pourrait entendre comme pro-gay. *La Revanche de Freddy* sort en salle en 1985, soit quelques années à peine après le début de la crise du SIDA, dans une époque où l'homosexualité était énormément discutée dans la société. Le scénariste du film a reconnu après de nombreuses années avoir ajouté le sous-texte homosexuel en écho aux événements contemporains. Ainsi, de nombreux films d'horreur viennent à leur tour porter à l'écran, par le sous-texte, les luttes sociales qui leurs sont concomitantes. Les films de vampires des années 1990 abordent eux aussi l'homosexualité et son statut dans la société, quand les films de zombies se trouvent souvent avoir comme sujet le capitalisme et la société de consommation, les *slashers* abordent l'oppression sexuelle qui pèse sur la jeunesse et les *rape-and-revenge* la prégnance machiste dans la société.

Le cinéma d'horreur présente également des conflits entre deux modèles sociaux à travers la représentation de deux groupes distincts par leur organisation interne et sexuelle. Dans *La Colline à des yeux* de Wes Craven, les deux modèles familiaux qui s'affrontent sont à la fois dissemblables



Le couple premier de la famille moderne, avec le patriarche, sa femme et leur petit-fils (*La Colline a des yeux*, Wes Craven, 1977)



Fils aîné de la famille aliénée, il est juste en-dessous de Papa Jupiter dans la hiérarchie du clan (*La Colline a des yeux*, Wes Craven, 1977)



Les deux filles du modèle moderne, avec l'enfant, dans une vision très traditionnelle de la famille (*La Colline a des yeux*, Wes Craven, 1977)



Le fils cadet du modèle primitif, il est inférieur à son grand frère car il n'est pas encore "un homme" raison pour laquelle l'accès à la sexualité lui est refusé (*La Colline a des yeux*, Wes Craven, 1977)



La famille moderne, réunie autour de la mère qui prie pour leur devenir (*La Colline a des yeux*, Wes Craven, 1977)



La famille primitive, regroupée autour du repas et de la lutte pour son territoire (*La Colline a des yeux*, Wes Craven, 1977)

et ressemblants. Tous deux présentent une union interne très forte et un acharnement à protéger – et venger – ses membres. La famille moderne vient de la ville, elle est citadine et sa hiérarchie se compose de plusieurs paliers. Elle est constituée d'un couple premier et de ses enfants. Parmi eux, un second couple, marié, qui a un enfant ; et deux autres enfants du couple premier, une fille et un fils. L'autre modèle familial, issu de la campagne, se compose d'un patriarche qui détient l'autorité, de manière similaire au père du premier modèle mais dans une dérivation plus violente et brutale. Ses enfants sont tous soumis à lui et recherchent ses grâces. Les deux modèles familiaux luttent l'un contre l'autre pour le territoire. La famille moderne se retrouve malgré elle, et à cause d'une obsession du patriarche pour une mine abandonnée, immobilisée en plein désert. Le modèle mutant et primitif voit dans l'établissement de ce campement, une tentative de colonisation et va ainsi initier le conflit. Le développement du film, opposant ces deux familles dans une lutte de plus en plus violente et sauvage, démontrera que les deux modèles ne sont peut-être pas si éloignés. Le modèle dépeint comme arriéré, tyrannique et sanguinaire – ils sont même cannibales – ne s'avère pas bien différent de l'autre modèle. Tous les deux défendent leurs membres, et tous les deux le font avec une violence extrême. Dans le remake de 2006 d'Alexandre Aja, le modèle « arriéré » est légèrement différent. Les traits ont été forcés, il n'y existe plus aucune hiérarchie et les mutations physiques sont bien plus voyantes et diverses. De l'autre côté, la famille moderne est un modèle de famille américaine classique, et notamment dans son discours sur les armes. Là encore, les deux modèles s'avèreront moins différents qu'il n'y paraît devant l'adversité et la lutte pour la survie. La famille moderne protège les valeurs américaines mais devient aussi sauvage que son double aliéné. Ce dernier semble représenter les dérives d'une société américaine s'enfonçant à l'extrême dans ses valeurs.

Dans *Alien, le huitième passager* (Ridley Scott, 1979), le motif des deux modèles se retrouve également. L'équipage symbolise un modèle épuré de toute sexualité, ses membres évoluent dans un environnement clos et aseptisé dénué de toute discrimination de sexe ou de race, un substitut utérin vierge, incarné dans le vaisseau dont l'ordinateur de bord porte le nom de « Mère » (« Mother » en sversion originale). L'alien, lui, est seul contrairement à ses adversaires, mais il est également représentatif d'une sexualité à la fois traumatique & exclusivement génitale – selon la définition de Herbert Marcuse. Cet équipage presque asexué va alors devoir lutter contre une sexualité agressive et agressive. Ripley, personnage principal du film et du groupe, affronte par cette métaphore, sa féminité et notamment le rôle reproducteur que la société lui impose. Dans *Alien, le retour* (James Cameron, 1986), la dualité ne réside plus dans un modèle de société mais dans un modèle de maternité. La mère sexualisée et esclave de sa condition, contre la mère

asexuée de substitution. Ici encore, Ripley lutte contre le rôle de pondeuse assigné à la reine extraterrestre, dont elle refuse d'être elle-même esclave.

La lutte sociale s'incarne dans l'horreur à travers un travail de la dualité. Les protagonistes deviennent une allégorie d'un modèle social dont la lutte pour son existence s'illustre à l'écran. Ce modèle fait face aux déviations d'une société répressive, ou s'avère y ressembler plus qu'elle ne le croit. La représentation de ces luttes amène à des considérations qui dépassent le cadre de l'horreur et proposent une réflexion plus large qu'il ne pourrait y paraître. Dans leur mode de représentation ces luttes enjoignent le spectateur à opérer une introspection, mais il définit également une sorte de cérémonial vers le passage adulte et l'acquisition de son indépendance.

3.1.3. Rite de passage

Par la représentation des protagonistes comme des personnages adolescents, à mi-chemin entre l'enfance et l'âge adulte, le cinéma d'horreur américain s'appuie sur la métaphore de la transition. Dans le troisième chapitre d'*Eros et civilisation* Marcuse décrit la mythologie de la civilisation répressive⁷³. Il parle du clan des frères qui donna, après le meurtre du père, la horde primitive, prémices de cette société oppressive. Le meurtre du père symbolise un passage, un rite essentiel pour le passage à l'autonomie. En accord avec le genre horrifique, ce rite primitif y trouve une existence cinématographique.

Les personnages qui effectuent le passage à l'âge adulte sont systématiquement représentés dans une situation de solitude. Dans chacun des films de la saga *Les Griffes de la Nuit*, les jeunes adolescents sont abandonnés des personnes représentant l'autorité. Ils se retrouvent isolés et livrés à eux-mêmes tandis que leurs référents adultes ont instigué leurs épreuves. Le croquemitaine, qui attaque les enfants dans les rêves, est une représentation des peurs primaires et enfantines qu'ils doivent abandonner pour entrer dans l'âge adulte. Le motif du conte dans *Jennifer's Body* participe de la même manière à cette métaphore rituelle. Needy, quasiment à la manière d'un chevalier, doit pourfendre la représentation allégorique de la sexualité aliénée et marginale. En restaurant l'ordre qui a été perturbé, elle acquiert son statut d'adulte. En tuant Jennifer, elle s'accapare sa force – à travers la morsure – tout comme dans de nombreuses croyances primitives dans lesquelles manger l'ennemi pourra conférer sa force, ou ingérer une partie d'un animal confèrera certaines habilités. Ce pouvoir acquis, Needy peut s'échapper de sa condition inférieure et s'élever dans la hiérarchie sociale. Cela s'illustre par son évasion de la

⁷³ Herbert MARCUSE, *Eros et civilisation : contribution à Freud*, Op. cit., pp. 58-75



Carrie meurt par sa féminité et à cause d'elle, parce qu'elle n'a pas su la maîtriser, elle sera l'instigatrice de sa fin (*Carrie au bal du Diable*, Brian de Palma, 1976)

prison, et par une littérale élévation, due au pouvoir de lévitation qu'elle a hérité de Jennifer. Dawn dans *Teeth* est également représentée également cette jeunesse qui doit assumer seule son passage à l'âge adulte et à la maturité sexuelle. Elle doit apprivoiser seule son intimité. C'est elle qui effectue les recherches sur sa singularité, le gynécologue dans ses cris de terreur – « *Vagina dentata ! Vagina dentata !* » – ne faisant que confirmer ses découvertes. Par ailleurs, les mythes dans lesquels elle a trouvé les explications de son altérité mentionnent un « héros » qui doit « la conquérir ». Dawn acquiert son statut d'adulte en devenant ce héros, cette héroïne, et en conquérant elle-même sa sexualité et son altérité. Elle part ensuite à la conquête du monde, sans craindre les menaces qui s'y trouvent car elle sait désormais comment y faire face. *Carrie au bal du diable* symbolise *a contrario* un échec de ce rituel de passage. Carrie semble de prime abord correspondre aux impératifs de ce motif : elle découvre sa sexualité dans la brutalité, et dans une grande solitude. Ses modèles et les instances d'autorité ne l'ont pas préparée à cet événement et elle doit donc apprivoiser cette altérité/altération seule. Pourtant, elle sera suivie par deux modèles, qui sans l'accompagner, l'enjoignent à adopter deux modes de féminité contradictoires. Devant ce choix impossible et ces injonctions sévères, Carrie ne parvient pas à établir un équilibre dans sa féminité et cette dernière se retourne contre elle mais aussi les instigateurs de son malheur. La solitude nécessaire au passage rituel est ainsi très souvent mortelle, s'il y a des rescapés ils seront très peu nombreux, voire il n'y en aura pas comme dans *Carrie au bal du diable*. Dans la saga des *Griffes de la Nuit*, seul le troisième volet montre plus d'un survivant – d'ailleurs ils mourront tous dans le premier quart d'heure de l'opus suivant.

Gagnée au prix d'une lutte primitive, la permissivité sexuelle et individuelle ressemble à un trophée de chasse. La figure de la proie et du chasseur est souvent reprise dans le cadre de cette représentation. Ainsi, la prépondérance du rôle de la forêt dans *Jennifer's Body* associe Jennifer à un animal, et Needy à un chasseur méticuleux préparant sa battue. Dans *Alien, le huitième passager*, la métaphore est encore plus visible. Ripley et ses compagnons sont traqués à travers leur vaisseau par l'extraterrestre à la sexualité traumatique. Pour s'en sortir ils devront inverser cette répartition des rôles et devenir les chasseurs. Les opus suivants démontreront que Ripley conserve ce rôle de chasseuse, restant donc dans la même recherche métaphorique d'émancipation. Dans *Alien, le retour*, l'association de Ripley avec des mercenaires renforce cette métaphore. Elle y fait office de vétéran, ayant déjà survécu à la créature. La jeune adulte s'apparente ainsi au « vieux chasseur » qui enseigne aux « jeunes novices ».

Venant s'ajouter à cette symbolique proie/chasseur, la vue subjective est récurrente dans le cinéma d'horreur américain. Dans *Sex Addict* et *Pervers !*, les deux pénis ont droit à des plans subjectifs lors de leurs traques sexuelles respectives. Les plans sont déformés, ils sont filmés avec



Vue subjective du pénis de James, guettant sa proie (*Pervert !*, Jonathan Yudis, 2005)



Vue subjective du pénis de Batz, s'apprêtant à violer une jeune étudiante (*Sex Addict*, Frank Henenlotter, 2008)



Le père de famille modèle se fait le chasseur d'une jeune femme sauvage, il se donnera pour mission de la "civiliser", révélant par là sa propre barbarie (*The Woman*, Lucky McKee, 2011)

un grand angle et très près du sol, les premiers sont teintés de violet quand les seconds sont en noir et blanc. Ces modalités de monstrations les associent à des bêtes sauvages féroces, avec lesquelles il ne peut y avoir d'identification. Les deux prédateurs se font chasseurs à la place de leurs propriétaires. Ces derniers étant incapables de devenir « des hommes », de dépasser leur condition de petit garçon, c'est à leur pénis et donc le symbole de leur virilité, de réaliser le passage pour eux. Le pénis devient le « champion » de son détenteur. Si la lutte ne profite pas à Batz dans *Sex Addict*, elle permet à James de s'émanciper tant de son père que du souvenir traumatique et castrateur de sa mère, et d'accepter sa sexualité. Son pénis semble être le « héros conquérant » dont Dawn n'avait pas eu besoin. Si ces vues subjectives sont particulièrement éloquentes, des plans subjectifs plus classiques figurent également dans le cinéma d'horreur. Ainsi le spectateur pourra trouver des plans larges avec des amorces comme des feuillages, des coins de bâtiments, des éléments urbains, etc. Ce sont toujours le point de vue d'un antagoniste, souvent un personnage qui n'est pas encore connu et dont le spectateur ne peut alors que deviner partiellement l'identité et les motivations. Ces plans sont situés au début du film, ils participent à la mise en place la dynamique entre proie et prédateur qui par la suite s'inversera. C'est par exemple le cas dans les différentes versions de *La Colline à des yeux*. Dans *The Woman* (Lucky McKee, 2011), la vue subjective correspond au point de vue du père de famille. Initialement, le spectateur peut penser que ce dernier est protagoniste, mais la suite de la trame narrative viendra le déromper : il est l'antagoniste. C'est lors d'une séance de chasse que l'homme découvre une femme sauvage se baignant nue dans une rivière. Il l'observe à travers la lunette de son fusil. Le plan se pare ainsi de deux motifs à la fois : celui de la vue subjective du chasseur et celui du surcadrage emprisonnant. Le surcadrage induit également le caractère malsain de son voyeurisme, associé à la fois à la musique qui démarre lorsque le film voit par ses yeux, et à la sexualisation du corps nu de la femme. Dans la suite du film, seul le regard du père et du fils sexualiseront le corps de la sauvageonne, la caméra, elle, – lorsqu'elle n'est pas kidnappée par leur voyeurisme – ne portant aucun regard spécifique sur les corps.

Le corps en lutte est un motif essentiel du cinéma d'horreur américain. Le combat du protagoniste s'illustre dans son corps, mais ce dernier est aussi l'illustration d'un combat social qui détermine le devenir de l'individu dans la société. Cet affrontement devient le symbole d'un rite primitif de passage à l'âge adulte, le moyen d'atteindre une liberté et une permissivité sexuelle synonyme de son autonomie. Il gagne son statut de citoyen, voire dans de nombreux cas, son émancipation des normes oppressives qui constituent la société et s'incarneraient dans les différentes figures d'autorité qui l'encadreraient.

3.2. L'échappatoire est une voie sans issue

Dans leurs luttes, les personnages du cinéma d'horreur américain essaient de s'extraire d'un ordre social menaçant. Tout le genre représente leur combat continu pour échapper à un système oppressif et destructeur. Néanmoins il semblerait que, par la définition même du genre cinématographique, il leur soit impossible de parvenir à cette fin émancipatrice. Leur lutte est un éternel recommencement, duquel aucun artifice ne peut offrir de porte de sortie.

3.2.1. Condamnation systématique et systémique

Cela a été répété plusieurs fois au cours de ce développement, le cinéma d'horreur se définit par l'absence d'aboutissement. Si aboutissement il n'y a pas, alors la lutte des protagonistes n'a pas de fin et ils ne peuvent donc pas échapper à la société répressive, ni aux antagonistes qui mettent en danger leur intimité. Malgré la combattivité des personnages, la fin reste la mort de celui qui ne coïncide pas ou plus avec les idéaux sociétaux, et quand bien même l'un d'eux survit, la menace reste prégnante et tout aussi forte.

Le *slasher* le démontre sans peine : toute sexualité hors norme ou hors cadre est punie, continuellement pourchassée et détruite. Le représentant de cette sexualité sera tué dans une symbolique sexuelle ironique, par la mise en scène d'un meurtre phallique commis par un tueur lui-même relevant d'un traumatisme sexuel originel. Dans *Halloween : la nuit des masques*, le premier meurtre est celui de la sœur après un acte sexuel ; dans *Souviens toi ... l'été dernier*, la mort survient après un lourd chagrin dû au décès d'un être aimé ; dans *Jennifer's Body* ; la possession démoniaque survient après le sacrifice satanique d'une fausse vierge, dans *Pervers !* ; le pénis devient assassin à cause de la castration mentale que la mère de James fait subir à son fils ; dans *Alien, le huitième passager*, l'extraterrestre au crâne phallique résulte d'une naissance traumatique après une fécondation brutale ; la liste pourrait encore continuer longtemps. Ce traumatisme originel crée des vengeurs oppressifs, qui mettront en application les préceptes qu'ils ont appris bien souvent à leurs dépens. Herbert Marcuse décrit ce phénomène à travers la discipline de la psychanalyse :

L'individu réprimé introjette ses maîtres et leurs directives dans son propre appareil mental. La lutte contre la liberté se reproduit dans le psychisme de l'homme comme auto-répression de l'individu réprimé, et son auto-répression défend ses maîtres et leurs institutions.⁷⁴

⁷⁴ Herbert MARCUSE, *Eros et civilisation : contribution à Freud*, Op. cit., p. 27



Le personnage simplet d'*Œil pour œil*, malgré sa participation timide au martyr de Jennifer, sera puni car il a contribué à l'oppression (*Œil pour œil*, Meir Zarchi, 1978)



Junior observe le viol même s'il n'y prend pas part, par son regard il s'en fait pourtant complice. Il se suicidera à l'issue du film, hors champ, comme pour échapper au regard voyeur qui fut le sien plus tôt (*La dernière maison sur la gauche*, Wes Craven, 1972)

Les films du genre qui précèdent *Scream* ne laissent le personnage y réchapper uniquement lorsqu'il s'agit d'un protagoniste exemplaire, qui démontre un désintérêt marqué voire revendiqué pour la sexualité, qui désapprouve les comportements de ses camarades et ne tombe dans aucun des excès que ces derniers affectionnent. En parallèle, le tueur n'aura aucune pitié pour tous ces personnages secondaires non conformes aux normes sociales. Cela s'applique aussi dans le reflet que dépeignent les *rape-and-revenge*. Dans ces derniers, les viols sont parfois commis par des groupes de personnes, qui ne participent pas tous à un niveau égal mais qui sont tous considérés comme assez coupables pour être éliminés et punis par l'héroïne vengeresse. Ainsi dans *Œil pour œil*, Jennifer tuera chacun de ses quatre agresseurs, quand bien même le jeune handicapé mental ne serait pas allé « jusqu'au bout » - et son handicap constituant certainement un élément le rendant presque excusable – il est tué avec la même froideur que les autres. De la même manière dans *La dernière maison sur la gauche* le fils de Krug est dans une situation similaire, il est présenté comme différent de ses compagnons, il est plus jeune et ne cherche qu'à s'amuser sans tuer personne. Pourtant, il périra lui aussi dans cette fameuse maison. Sa mort est un suicide, mais c'est son père qui la provoque. Junior, au même titre que les autres criminels, est rattrapé par ses forfaits. Carol J. Clover écrit à ce propos (en parlant d'*Œil pour œil*) :

En un sens, chaque homme a raison de penser qu'il n'est pas individuellement responsable, le film continue d'insister sur le fait que la dynamique du groupe masculin est plus importante que la somme de ses parties. Mais cela ne signifie pas, dans un univers primitif obéissant à la loi du talion, que les individus ne sont pas responsables des actions du groupe.⁷⁵

Bien que ces personnages semblent « moins responsables » de leurs actes, le premier parce qu'il est handicapé mental et ne commet pas complètement une pénétration forcée, et le second parce qu'il est jeune et ne participe pas directement aux actes, ils sont tout de même punis par le film. Aucune sexualité non conforme ne saurait survivre et aucun personnage impliqué à un quelconque degré ne pourrait être gracié. Ainsi, dans *Halloween : la nuit des masques*, les personnages qui n'ont pas de relations sexuelles mais « se contentent » d'envisager la possibilité d'en avoir, sont également assassinés par le *serial killer*.

Par ailleurs, tous les cas de figures semblent se conformer à cette malédiction impartiale. Dans *Le Monstre est vivant* (Larry Cohen, 1974) et *La Malédiction* (Richard Donner et Tom Jung, 1976), bien

⁷⁵ Carol J. CLOVER, *Men, Women, and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film*, Op. cit., p.123

« In a sense, each of the men is right to feel that he is not individually responsible, for the film keeps insisting that the dynamic of male groups is larger than the sum of its parts. But that does not mean, in this primitive universe of the lex talionis, that this individuals are therefore not responsible for the actions of the group. »



Arnie, tué par la voiture qu'il chérissait et qui était la source de son aliénation (*Christine*, John Carpenter, 1983)



Mimi agonise, brûlée par le soleil et punie pour sa sexualité violente et sans borne. La gouvernante, maîtresse du domaine (et de l'intimité) l'observe sans broncher (*Kiss of the Damned*, Alexandra Cassavetes, 2013)

que les protagonistes ne meurent pas, leurs tourments résultent d'une sexualité contraire à la morale puritaine. Les deux couples se sont adonnés (avec ou sans le consentement des deux parties) à des pratiques incorrectes. Ainsi la femme du premier prenait la pilule pendant une partie de sa vie avant de tomber enceinte, et dans le second film le mari a remplacé l'enfant mort-né de sa femme par l'enfant d'une inconnue morte en couche – sans que cette dernière ne le sache. Les deux couples verront leurs enfants devenir des monstres – physiquement ou psychiquement – et leurs couples seront marqués du sceau de la conduite inacceptable.

La dualité interne aux protagonistes est elle aussi tout autant irrévocable. Le conflit matérialisé dans le corps des individus détruira avec soin les personnages ou les aliènera afin qu'ils deviennent à leur tour agent traumatique de la sexualité oppressive. Pour commencer doucement : l'exemple de *Christine*, dans lequel, malgré tout l'amour que porte Arnie à sa voiture, cette dernière le tue en lui faisant traverser son pare-brise. Après s'être donné corps et âme à cette automobile démoniaque, après avoir perdu son ami d'enfance et sa petite-amie, il meurt tandis que ceux-ci tentent de le sauver. Dans *Kiss of the Damned* (Alexandra Cassavates, 2012) la sœur irrévérencieuse et à la vie sexuelle outrancière mourra, brûlée par le soleil tandis que la gouvernante la regarde sans pitié aucune. Celle-ci prend valeur de gardienne de la bonne conduite, elle supprime le double mauvais pour permettre au double vertueux de persister. Pour *Jennifer's Body* le schéma est quasiment le même : le double maléfique et incontrôlable est supprimé par le double adapté à la société. La dualité ne semble laisser aucune chance de salut. C'est ainsi que Carrie, qui s'avèrera incapable de s'adapter à ni l'un ni l'autre des modèles qui lui sont proposés, sera détruite par son intimité vouée à une éternelle inadaptation. Dans *Teeth*, bien que Dawn acquière son autonomie, c'est non seulement le prix des meurtres d'adolescents qui semblaient tout aussi perdus qu'elle face à leur intériorité instinctive, mais c'est également l'annonce d'une poursuite vers une multitude d'autres agressions et castrations. La sexualité castratrice serait l'intimité que Dawn a choisie pour la suite de son existence et elle perpétuera ainsi à l'avenir une sexualité violente et traumatique, devenant le *serial killer* perturbé et oppressif des *slashers* ou la femme violée en quête de justice des *rape-and-revenge*.

Dans *La Mutante*, le système répressif est encore plus total. Le personnage de Sil arpente les rues pour trouver un bon reproducteur dans le but de générer une descendance nombreuse afin de remplacer l'espèce humaine. L'entière du genre humain est en danger, mais Sil n'attend pas l'avènement de sa progéniture pour tuer des humains qui auront l'imprudence d'avoir des relations sexuelles avec elle. Ainsi aucun de ses partenaires n'en réchappera et même celui par lequel le plan de Sil semble réussir à se concrétiser sera tué dès qu'il s'apercevra de sa méprise. À



Un premier rat emporte un tentacule alien pour la manger. Contaminé par l'entité autre, il attaquera par la suite un de ses congénères. (*La Mutante*, Roger Donaldson, 1995)

l'issue du film, ses enfants, promesses d'avenir en tant que nouvelle civilisation, sont tous tués par ses chasseurs. Cette reproduction pervertie ne trouvera pas d'existence dans ce film non plus. Sil, quant à elle, est aussi tuée, détruite par les gardiens de la reproduction normée et de la sexualité soumise aux règles sociales. Néanmoins l'humanité ne reste pas à l'abri longtemps, puisque l'ultime séquence du film montre un rat d'égout se nourrissant d'un tentacule de Sil, après quoi il semble subir une mutation spontanée et se met à dévorer l'un de ses congénères. Deux lectures ici : un parallèle avec les épidémies européennes de peste qui se sont étendues notamment grâce au concours des rats. Cette séquence présage ainsi d'un fléau immense, caché sous les pieds de la population et revêtant les habits d'un destin fatal. Seconde lecture : les deux rats symbolisent le genre humain et ainsi son devenir, une fois qu'il a goûté à la violence répressive il ne pourra que la reproduire dans son propre intérêt et pour sa propre survie, signant ainsi l'arrêt de mort de son espèce. Michel Foucault écrivait à propos de la science et de son rôle dans la définition de la sexualité moderne : « au bout des plaisirs insolites, elle n'a placé rien de moins que la mort : celle des individus, celle des générations, celle de l'espèce.⁷⁶ »

Tous les personnages du cinéma d'horreur finissent par mourir ou devenir les messagers de cette mort. Aucun d'eux ne sort indemne de ce système oppressif complexe et tentaculaire. L'acharnement sociétal dont ils font l'objet est généralisé à tous les sous-genres du cinéma horrifique américain moderne, et c'est à peine si les protagonistes entièrement vertueux en réchappent. Le cinéma d'horreur, à la manière de la société qu'il dépeint, est un appareil aux principes d'application à la fois systématique, par la punition méthodique de chaque contrevenant, et systémique, par la généralisation à tous les cas de figure même les plus subtils et « insignifiants ».

3.2.2. Emprisonnement

Le cinéma d'horreur, par son absence irrémédiable de fin, induit une sorte d'enfermement intérieur au film. Le personnage est condamné à rester à la merci de l'antagoniste et de la répression qu'il symbolise. Bloqué par la construction narrative et cinématographique, le personnage semble dans l'impossibilité de donner une issue victorieuse à sa lutte, quelques soient ses efforts corporels ou sociaux. Le route scénaristique qu'il empreinte, dans l'espoir de trouver une échappatoire au bout du chemin, s'avère une autoroute sans sortie ni péage.

⁷⁶ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité I : La Volonté de savoir*, Op. cit., p. 72



La possession de Regan la cloisonne à la fois dans l'intimité de son corps et l'intimité de sa chambre (*L'Exorciste*, William Friedkin, 1973)



Josh tente de s'échapper mais son corps le trahit, ses tendons tranchés par le bourreau l'adolescent ne peut plus compter sur son propre corps (*Hostel*, Eli Roth, 2005)



Alors que Sil se promène dans la rue, elle suit du regard une famille. Ses yeux s'attardent sur cette image qui est à la fois source de désir et de questionnement (*La Mutante*, Roger Donaldson, 1995)

Si le corps est un lieu par excellence de la lutte de l'individu, il devient par là même le geôlier de son détenteur. Les films de possession sont ainsi les meilleurs représentants de cet emprisonnement charnel. Les modifications du corps, les stigmates de l'appropriation du corps par une entité autre, symbolisant son changement de nature. Il passe de biais de déplacement à prison immobile, ou mue d'une volonté diabolique. Dans *L'Exorciste* (William Friedkin, 1973) la jeune Regan se retrouve rapidement piégée dans son lit où son corps continue de se dégrader, comme s'il pourrissait de l'intérieur. Dans *Hostel*, l'ami de Paxton est torturé par le sadique, vraisemblablement homosexuel, et, alors qu'il le supplie de le laisser partir, le bourreau semble y consentir. Alors que le garçon pense pouvoir s'évader, l'homme lui tranche les tendons des chevilles et lorsque l'adolescent tente de faire un pas, son corps le trahit et il s'effondre. Il essaie de ramper vers la sortie mais l'homme le rattrape et l'égorge. Plus tard, Paxton découvrira que son corps sans vie sert au même homme de poupée pour satisfaire ses ambitions chirurgicales déçues. La dernière fois que Paxton croise le cadavre de son ami, ce dernier a les lèvres cousues, comme si son corps enfermait quelque chose à l'intérieur.

Dans *Teeth*, *Sex Addict* et *Pervers !*, le dédoublement intérieur permet le même motif d'emprisonnement, à l'exception que ce dernier est pris en charge par une partie spécifique du corps. L'organe sexuel, et par là les pulsions libidineuses s'avèrent être celles qui gardent le personnage captif. L'emprisonnement physique dans le corps s'adjoint ainsi d'un motif plus abstrait. La sexualité de Dawn constitue un emprisonnement miroir dont l'image est intéressante à étudier. En effet, son vagin est autant le geôlier des pénis malchanceux qui s'y aventurent, que de la jeune fille elle-même, qui doit en subir les frasques. La résolution du film ne met en scène que son acceptation de ces dernières ; bien qu'elle les maîtrise, celles-ci restent constituantes de sa sexualité. Elles emprisonnent ainsi son intimité dans un modèle interchangeable et itératif. Pour *Pervers !* et *Sex Addict*, l'emprisonnement corporel, lui, reste plus imagé et sa représentation n'est pas aussi forte, étant bien plus axé sur l'aspect psychologique qu'il induit. Si de *La Mutante* se retrouve dans une situation similaire à celle de Dawn, bien qu'elle s'en trouve bien plus incommodée. Sa nature à la fois alien et humaine perturbe beaucoup la jeune femme, qui subit, à cause de cela, une enfance accélérée et se retrouve dans un corps adulte alors qu'elle n'est âgée que de quelques années. Son corps sexué et sa pulsion reproductrice semblent soulever chez elle beaucoup d'interrogations. Il semble habitée autant par son instinct génital que par la volonté de comprendre qui elle est. Cette dualité s'illustre notamment dans une séquence où elle observe de jeunes enfants lors d'une déambulation citadine. La question alors est de déterminer si ce qu'elle voit en ces enfants est la matérialisation de ses pulsions, ou l'image de l'enfance qu'elle n'a pas pu



Le rapport sexuel de Trent et Brie est enfermé, à la fois par les cadres qu'ils s'imposent (à travers la caméra) et par le regard oppressif du tueur en série qui est représenté dans la même position que le spectateur de cinéma, derrière un écran, dans la pénombre (*Vendredi 13*, Marcus Nispel, 2009)



La vie extérieure de Wes est opposée par ses connotations joyeuses à sa vie "intérieure" et familiale. Sa mère le surveille et l'empêche de s'émanciper, notamment en conservant les corps de son père et son frère dont il a provoqué la mort (*Night of Blood Horror*, Joy Houck Jr., 1969)

avoir. Son regard se porte également sur les parents qui accompagnent les enfants, il semble alors que cette dualité interne soit autant physique que psychique.

Le corps de l'individu symbolise la frontière entre l'intériorité privée et la sphère publique dans laquelle il existe socialement. Cette situation « sur le fil » entraîne un cantonnement alternatif, soit purement privé, soit purement public. Il se met malgré lui à incarner cette lutte entre ces deux sphères. Armelle Le Bras-Chopard écrit les réflexions suivantes dans son introduction au second chapitre de *Les Nouvelles frontières du genre : la division public/privée en question* :

Il y aurait peut-être là matière à repenser la pertinence de la classique dichotomie public/privé, à se demander si ce n'est pas la ligne de démarcation entre les deux espaces qui est primordiale plus que le contenu, d'ailleurs fluctuant de ces espaces.⁷⁷

C'est le moment où privé et public se confondent et se chamaillent que l'emprisonnement devient bien plus évident à l'écran. Cette lutte témoigne de la merci à laquelle est le corps et l'individu et comment ce dernier peut à la fois pâtir des attaques privées sur le public et des attaques publiques sur la sphère privée. Dans *Vendredi 13* l'intimité des personnages est attaquée par la prétention de la mère de Jason à incarner une justice souveraine. Pour l'inattention de deux jeunes gens isolés, elle s'évertue à punir systématiquement tous les adolescents pour et dans leur intimité. Dans le volet sorti en 2009, cette ligne de démarcation qui fait office de ligne de front s'illustre dans la scène de sexe entre Trent et Brie. L'intérieur figure l'intime et la sexualité, quand l'extérieur sombre figure la société publique et menaçante, qui observe, juge et condamne derrière la vitre. Pour *Night of Bloody Horror*, le cas de figure est inverse. C'est la sphère publique de Wes qui est assaillie par son existence intime. Elle se définit par ses interactions avec le monde extérieur, en opposition avec sa vie familiale, assimilée ainsi à sa vie privée, dans un cercle fermé. Sa sphère privée s'illustre dans la maison de sa mère, tandis que la sphère publique concerne tous les autres espaces du film, et notamment les espaces extérieurs comme la plage, la rue, et même le cimetière. Rattaché aussi étroitement à une intériorité et un lieu clôt, l'espace familial est à la fois son intimité et sa prison. Par la suite, alors qu'il tentera de construire une intimité dans un autre espace familial avec des femmes, celui-ci est systématiquement détruit. Ce n'est qu'à l'aboutissement du film que le spectateur et les protagonistes découvrent que l'attaque provient de l'intérieur, de l'intimité : de la mère. Cette dernière refuse à son fils le droit de construire une autre intériorité avec ces femmes, car elle le juge responsable de la destruction de sa propre intériorité – suite à l'accident qui provoqua la mort de son frère et au suicide de son père qui

⁷⁷ Barbara LUCAS et Thanh-Huyen BALLMER-CAO (Ed.), *Les Nouvelles frontières du genre : La division public/privé en question*, Op. cit., p. 34



Le couple, épié dans son intimité par la caméra qu'il a lui-même posée. Cette intrusion s'incarne dans la silhouette invisible et immobile révélée par la poussière en suspens (*Paranormal Activity 3*, Henry Joost et Ariel Schulman, 2011)



La femme sauvage est violée par le père de famille "civilisateur", sous le regard voyeur du jeune garçon (*The Woman*, Lucky McKee, 2011)

suivit. L'intimité, refusant à l'individu la construction d'une sphère familiale indépendante, s'attaque à toute l'existence « extérieure » du personnage et lui refuse également une sphère publique.

La pulsion scopique joue elle aussi un grand rôle dans l'emprisonnement des personnages dans la diégèse et la cinématographie. Les propos de Susan Sontag qui ont déjà été rapporté plus haut mettent en évidence le caractère agressif du regard. Il constitue une attaque ciblée tant du spectateur sur les personnages, que des personnages sur d'autres de leurs semblables. L'appréciation du regard cinématographique est propre à chaque théoricien, mais la dominance de caractéristiques négatives est significative. Ainsi Carol J. Clover note « le passage de la revendication de Sontag selon laquelle *faire* des films est une forme de violence sexuelle transitive, à celle de Stein [Eliott Stein - NdA] selon laquelle les *regarder* constitue un tel acte.⁷⁸ » Pour les *Paranormal Activity*, l'intrusion de la caméra intra-diégétique, et donc d'un surcadrage implicite, accentue l'emprisonnement des personnages dans leur propre foyer. Le regard enferme le personnage dans sa condition d'être fictionnel et donc d'être fini, intégré à une trame fixe et sans issue. Il est rendu captif par le regard spectatorial tout comme par les divers regards diégétiques. Ainsi la scène de sexe entre Trent et Brie dans *Vendredi 13* de 2009 est exemplaire au niveau de la mise en place du procédé scopique. L'accumulation des surcadrages et des regards voyeurs intriqués les uns dans les autres enferme les deux personnages dans une intimité dorénavant publique. Par cette sortie imposée, ils sont faits prisonniers de leur propre sexualité qui scellera alors leur destinée funèbre. Les vues subjectives observables dans *Sex Addict* et *The Woman* emprisonnent tout autant les individus qui sont objets de ce regard. L'œil transforme ce qui est observé en un objet, il a un pouvoir réificateur dont il use pour enfermer sa proie dans ses filets et l'empêcher de s'en extraire. Sitôt que le personnage est vu par les yeux de l'Autre, il est captif de son regard, car le regard est acteur dans le cinéma d'horreur.

L'impossibilité volontaire du cinéma d'horreur de proposer une conclusion clôturante à sa trame narrative développe un réseau rigide, emprisonnant les personnages autant que les spectateurs dans un huit-clos cinématographique. Tout un panel scopique est mis en place pour maintenir les personnages dans des schémas sans issue dont ils ne peuvent qu'être les prisonniers.

⁷⁸ Carol J. CLOVER, *Men, Women, and Chain Saws : Gender in Modern Horror Film*, Op. cit., p. 177

« Note the slice here from Sontag's claim that *making* movies is a form of transitive sexual violence to Stein's that *watching* the mis such an act. »



La *suburban culture* prend une grande place dans une majeure partie des films d'horreurs américains modernes (de haut en bas : *La Revanche de Freddy*, Jack Sholder, 1985 ; *Halloween : la nuit des masques*, John Carpenter, 1978 ; *Jennifer's Body*, Karyn Kusama, 2009 ; *Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2005)

3.3. Pour vivre heureux vivons cachés

Si la société répressive punie et oppresse l'expression excessive de sexualité, il semble exister, selon la lecture psychanalytique, une façon de contourner cet ordre établi. Aux yeux de Marcuse, dit Anthony Giddens, « les “perversions” constituent des îlots de résistance à l'assujettissement de l'activité sexuelle à la seule procréation »⁷⁹. Une sexualité autre serait alors en mesure de survivre à l'ordre répressif, car, par sa nature, elle s'extirperait des luttes mises en place par la société pour maintenir son hégémonie.

3.3.1. Inadéquation sociale

Selon la définition que donnent Freud, Marcuse et la psychanalyse, les « perversions » constituent un ensemble de comportements sexuels qui s'extraient à la société. Ils constitueraient des havres de libre expression. La sexualité excessive, la sexualité non-reproductrice n'est pourtant pas acceptée dans le cinéma d'horreur américain. Son existence dans la société est sans cesse négociée par les personnages, mais jamais le conflit ne se résout.

Le conflit social entre la sexualité indésirable et les valeurs de la société se déroule essentiellement dans le corps de l'individu comme cela a été décrit plus haut. Mais le terrain sur lequel a lieu la joute est bien souvent celui de la société elle-même. Il n'existe pas de terrain neutre dans le cinéma d'horreur américain moderne. La partie se trouve d'emblée biaisée et l'avantage revient la plupart du temps à la répression. Dans des *slashers* tels que *Les Griffes de la Nuit* ou *Halloween : la nuit des masques*, ou même dans des films occultes comme *Paranormal Activity*, *Rec*, *Jennifer's Body*, le conflit se déroule dans un quartier pavillonnaire de banlieue. Les maisons se répartissent à distance égale sur des petits lopins de verdure encadrés de clôtures boisées peintes en blanc. Lorsque le *serial killer* poursuit ses proies adolescentes, c'est au sein de cet écosystème uniformisé. Ce milieu renvoie tout naturellement à la « suburban culture » que Kendall R. Phillips décrit dans son ouvrage⁸⁰, et qui participa de l'aura de *Psychose*. C'est en effet un milieu à connotation familiale et rassurante. Les personnes aisées viennent s'y réfugier, c'est le rêve de tout citoyen américain. Depuis le film d'Hitchcock, cet espace est perverti, il devient un lieu de faux-semblants, qui accentue la paranoïa mais également le voyeurisme. La banlieue pavillonnaire se fond totalement dans l'horreur pour en devenir un agent. Elle œuvrera de concert avec le tueur, qui tous deux permettront d'illustrer l'écosystème social répressif dans lequel les

⁷⁹ Anthony GIDDENS, *La Transformation de l'intimité : Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, Traduit par Jean Mouchard, Rodez, Le Rouergue/Chambon, Les Incorrects, 2004

⁸⁰ Kendall R. PHILLIPS, *Projected Fears : Horror Films and American Culture*, *Op. cit.*, pp. 65-70



Michael Myers s'introduit dans la banlieue tranquille et se confond en elle (*Halloween : la nuit des masques*, John Carpenter, 1978)



Les maisons familiales deviennent des pièges et les tombeaux des jeunes adolescents délaissés des institutions (*Halloween : la nuit des masques*, John Carpenter, 1978)



Le tueur en série du slasher n'a pas de visage, il est une entité impersonnelle qui vient réduire au silence l'intimité non réprimée (de gauche à droite et de haut en bas : *Souviens toi ... l'été dernier*, Jim Gillespie, 1997 ; *Halloween : la nuit des masques*, John Carpenter, 1978 ; *Vendredi 13*, Marcus Niespel, 2009 ; *Scream*, Wes Craven, 1996)

protagonistes tenteront de survivre. Les victimes se trouvent ainsi dès le commencement du film dans une situation d'infériorité, malgré leur nombre qui est souvent plus important que celui de leur agresseur. En terrain ennemi, ils font les frais d'une inégalité des chances irrévocable. Le tueur illustre également cette lutte inégale. Quoi que puisse dire le synopsis du film, et quelque soit le *background* du *serial killer*, ce dernier n'est pas représenté comme un être humain. La plupart du temps il n'a pas de visage, soit parce qu'il est masqué, soit parce que son visage n'est pas filmé. Il apparaît comme une silhouette plus que comme un personnage, il est une figure. Il ne court jamais mais pourtant les protagonistes ne peuvent pas le semer. Il reçoit les coups de ses victimes, mais ne peut pas en mourir. La plupart du temps le tueur ne parle pas, et si jamais sa voix se faisait entendre, elle est détachée de son corps, acousmatique. Cela est dû, soit à son absence du champ, soit au masque qui recouvre son visage, empêchant par là d'associer la voix à celui qui en est le propriétaire supposé. Dans cet univers standardisé, avec ce tueur anonyme, insaisissable, une poupée sans visage animée par une force supérieure, ce qui est censé être familier devient menaçant et ce qui est censé être rassurant commet une trahison.

La sexualité fautive – aux yeux de la société – ne peut pas lutter à armes égales. Elle est amenée sur un terrain qu'elle croit connaître mais qui est perverti, aliéné et dont tous les éléments participent de son oppression. Dans ces conditions il semble que le tueur ne soit qu'un agent parmi un écosystème qui en est exclusivement rempli. Ces allégories ne semblent pas chercher à instaurer un dialogue ou un débat, il s'agit d'une lutte à mort. Pour sa victoire, elles usent de toute la mauvaise foi dont elles peuvent faire preuve. Dans *Halloween*, Michael Myers, sitôt revenu dans son quartier d'enfance, semble se fondre dans son paysage. Il espionne les jeunes adolescentes à leur insu – seule Laurie semble le voir – disparaissant derrière les haies, observant derrière les fenêtres et sous les perrons. Les maisons apparaissent également comme hostiles aux adolescents. Les portes s'ouvrent et se ferment, empêchant les protagonistes de fuir ou d'aller chercher de l'aide. Les résidences emprisonnent les jeunes gens et deviennent leur tombe, comme la découverte du cadavre d'Annie par Laurie, déposée sur un lit et avec en guise de tête de lit : la pierre tombale de Judith Myers, la sœur assassinée de Michael Myers. À l'issue du film, alors que chacun croit que Myers est mort, sa respiration haletante se fait à nouveau entendre. En plan fixe, la caméra filme les pièces de la maison, puis le quartier et les autres maisons. Sans que jamais Myers n'apparaisse dans le champ, sa respiration se fait entendre dans toute cette banlieue pavillonnaire. Peut-être est-ce là le quartier même qui respire, Myers et lui ne faisant qu'un et œuvrant pour la même cause.

A contrario, si le conflit a souvent lieu au sein du milieu répressif et malveillant qu'est la société, la vie citadine ou de banlieue ; il peut également se dérouler bien loin de tout ces paysages



Le modèle arriéré se confond avec le milieu (*La Colline a des yeux*, Wes Craven, 1977) (*La Colline a des yeux*, Alexandre Aja, 2006)



Le modèle moderne, lui, n'est pas du tout adapté à l'environnement. Le feu flamboyant jure avec le paysage bleuté et la technologie ne fonctionne pas (*La Colline a des yeux*, Wes Craven, 1977)



Le père moderne s'adonne à la violence barbare qu'il réprovait chez le modèle primitif. Il tue l'un de ses assaillants avec un drapeau américain (*La Colline a des yeux*, Alexandre Aja, 2006)

familiers : à la campagne (« country » en anglais). Ici les personnages viennent de la ville et s'égarer dans une contrée inconnue, qui leur apparaît hostile. Leur venue est considérée par les locaux comme une invasion, une tentative de colonisation dont ils se défendent avec violence dans des films comme *La Colline à des yeux* ou *Massacre à la tronçonneuse*. Dans ces cas de figure, le conflit se déroule également en terrain ennemi, mais pour une démonstration différente. Si le terrain ennemi n'est pas ici camouflé par le familier, il permet néanmoins de jouer sur cet aspect. Les agents porteurs de l'aura sociale rassurante sont ici les protagonistes, perdus au milieu d'un écosystème inconnu et inhospitalier. C'est là que les protagonistes seront confrontés aux habitants, tout aussi inhospitaliers, mais également agressifs, meurtriers, violeurs, et même de temps en temps ; cannibales. Si de prime abord tout semblera les dissocier, il a été démontré plus tôt que les deux groupes s'avèreront être très semblables lorsqu'ils font face à une situation dangereuse. L'univers et les antagonistes se confondent dans un même système aliéné, mais la référence de cette aliénation est bien le groupe des protagonistes citadins. La lutte qui se déroule entre les deux groupes apparaît alors comme interminable, insoluble. Dès qu'elle commence, elle met en évidence, que citadins et aliénés dépendent d'un même modèle original, ils n'en sont que des déclinaisons qui bien rapidement se confondront dans la violence. Le conflit qui les oppose, s'avère dès lors n'opposer qu'une seule position, qui se trouve face à un miroir déformant. Dans un tel état de fait, il est impossible qu'un débat puisse aboutir. Un conflit ne se résout pas lorsqu'il met face à face deux opinions identiques.

Ainsi, même lorsque le milieu dans lequel se déroule la lutte semble extérieur et impartial, la négociation reste biaisée et n'arrive pas à s'extraire de l'ascendant de la société oppressive. Certains *rape-and-revenge* se déroulent de la même manière dans un environnement extra-citadin. Le schéma est alors légèrement modifié puisque le conflit n'est pas constant mais qu'il se compose d'une phase d'agression imposée au protagoniste, puis d'une seconde phase de vengeance sur les antagonistes. Pour autant la violence parallèle reste un élément central, et empêche tout autant la résolution du conflit.

Quel que soit le mode de représentation du conflit, il semble que sa résolution en soit impossible à cause d'un terrain hostile et partial. Aucune sexualité ne peut dès lors survivre dans un tel écosystème, tout y est fait pour avorter n'importe quelle tentative de négociation. Si la sexualité « perverse », qui cherche à s'affranchir de son impératif reproducteur, ne peut survivre à l'écran à cause de cette négociation impossible, c'est que sa simple volonté de ne pas être reproductrice ne suffit pas. Dès lors, il faudra que les perversions trouvent un moyen de se frayer un chemin en dehors de cet environnement déjà conquis à la cause adverse.



L'acceptation par James de son altérité sexuelle violente est complète lorsqu'il offre à sa petite-amie un écrin qui renferme son pénis. Les deux entités font un (*Pervers !*, Jonathan Yudis, 2005)

3.3.2. Résolution confidentielle

Si les perversions ne peuvent pas exister au sein d'un schéma social classique, celles-ci cherchent une voie différente pour exister en parallèle de la société répressive représentée dans le cinéma d'horreur américain moderne. L'ethnologue Nathalie Ljuslin écrit dans *Les Nouvelles frontières du genre : La division public/privé en question* que « le macropouvoir aux mains des dominants se trouverait en grande partie au niveau des catégories et des frontières imposées, le micropouvoir, lui, s'infiltrerait dans les interstices, transgresserait, déplacerait les frontières.⁸¹ » Les conflits entre public et privé à l'écran prennent alors une plus grande importance.

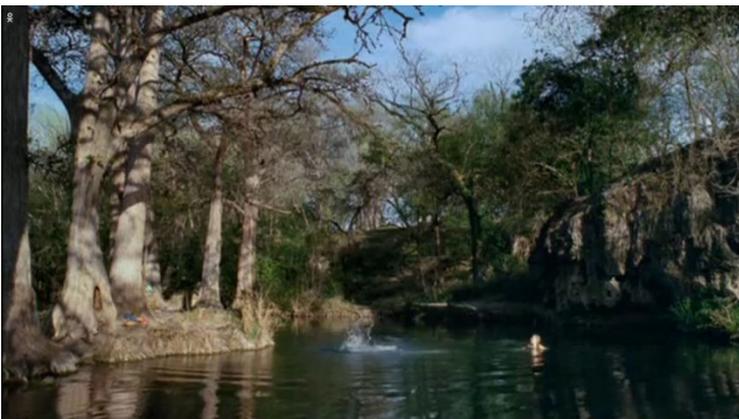
Le premier mode d'existence de ces perversions se penche vers une résolution intérieure au corps. Elle prend ainsi le parti de se cantonner à une intimité strictement privée, jamais revendiquée. Ces perversions vont ainsi s'illustrer sous les motifs abordés dans la partie précédente : l'hybridation et le double, mais il s'agira plus ici de symbiose. Dans *Pervers !* par exemple, James résoudra son problème de virilité et d'assurance en acceptant l'altérité sexuelle qui définit son intimité. Plutôt que de retourner voir le sorcier vaudou pour rompre l'enchantement, il accepte de vivre avec ce pénis en proie à de nombreuses pulsions sexuelles dévorantes. Si la résolution du film n'est pas la domestication du pénis et le retour « à la normale », c'est que la castration de James était effective avant l'intervention du vaudou. Le pénis envouté se détachant du corps de James n'en est qu'une illustration secondaire. Au fil du film, le cheminement du jeune homme est donc celui, non pas de l'appropriation de son altérité, mais plus spécifiquement l'apprentissage de la cohabitation. Cet apprentissage se déroule dans un milieu très isolé, la maison dans laquelle se déroule le film est perdue au milieu du désert, il n'y a presque aucune autre habitation alentour à part un garage familial. La situation se rapproche le plus d'un terrain neutre. Face à cela, l'établissement progressif d'une relation de cohabitation constitue un brouillage volontaire de la frontière entre public et privé, entre intérieur et extérieur. Ainsi, James va établir lui-même sa frontière, il va établir ses propres définitions de l'intimité, sans plus tenir compte de celles de la société répressive, celle qui avait mené à sa castration et son désordre sexuel.

Pour Danielle ou Angélique dans *Sœur de sang* et son remake, le cas est similaire. Cette fois-ci il s'agit d'une figure du double, puisque les deux personnages sont des jumelles siamoises – Dominique et Danielle chez de Palma et Angélique et Annabelle chez Buck. Dans ces deux films le dédoublement provient directement d'une modification de la frontière intime, puisqu'elle survient suite à la séparation des deux siamoises, puis à la mort de l'une d'elles. La jumelle

⁸¹ Barbara LUCAS et Thanh-Huyen BALLMER-CAO, *Les Nouvelles frontières du genre : La division public/privé en question*, Op. cit., p. 170



Alors que le jeune homme apporte un gâteau à Danielle, Dominique le tue. Le meurtre est ponctué de phases d'incompréhension de la jeune femme où elle reste sur place, tremblante. La confusion entre l'une et l'autre des deux jumelles se manifeste aussi à travers les *splitscreen* et ici le reflet brisé de la jeune fille dans le miroir (*Sœurs de sang*, Brian de Palma, 1973)



Les grands paysages vides laissent Dawn face à son isolement et son initiation solitaire (*Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2007)

survivante refuse alors cette renégociation frontalière et intègre la défunte dans sa psyché. C'est donc l'individu, ici encore, qui retrace sa propre frontière et établit l'intimité dont il veut dans sa sphère privée, en toute confidentialité. Cette renégociation-ci ne se révèle cependant qu'en fin de film, mais une autre expression de reconfiguration s'illustre dès le début du film. Alors que ni le spectateur, ni le jeune homme qui croise la route de la jumelle vivante, ne sont au courant de la situation du double, la relation sexuelle apparaît comme une menace de l'équilibre établi. Le garçon, s'introduisant dans l'intimité de Danielle/Angélique, ébranle les fondations du système intime de la jeune femme. À partir de ce moment, il représente une menace pour elle et pour la seconde jumelle. Celle-ci va donc le supprimer, afin de préserver cet écosystème confidentiel. L'existence de la perversion intériorisée des deux couples Danielle-Dominique et Angélique-Annabelle, ne peut ainsi perdurer que si elle reste strictement secrète. Sa survie ne saurait supporter une intrusion externe, laissant supposer que l'équilibre établi est excessivement instable.

C'est donc l'anonymat qui permet à la perversion d'exister. L'intimité sexuelle qui a la prétention d'aller à l'encontre de la société répressive ne peut naître que dans la confidentialité de l'intériorité corporelle. Mais c'est aussi ce même anonymat qui lui permet de garder ce statut. La relation entre l'individu et sa sexualité doit rester exclusive et confidentielle pour subsister et s'épanouir. Le cinéma d'horreur américain ne montre pourtant pas cette dernière étape. Il se concentre essentiellement sur la lutte qui permet à la perversion intime de s'établir, et à la symbiose de se développer. Pour *Sœur de sang* la lutte n'est pas celle de la mise en place de la symbiose, mais celle de son rétablissement. Par contre, il s'agit bien du développement de la cohabitation dans les deux films *Teeth* et *Pervers !*. Le motif de l'abandon par les autorités, abordé plusieurs fois précédemment, participe évidemment de cette représentation intime de la lutte des personnages. Ainsi isolés, ces derniers n'ont d'autre choix que de trouver du réconfort auprès d'eux-mêmes et de leur altérité. Ils s'y confrontent donc plus facilement que s'ils étaient accompagnés. Ce motif permet aussi, en un certain sens, de « neutraliser » le milieu dans lequel se déroule le film. Ainsi, lorsque Dawn est figurée comme un individu avec peu d'amis, une mère malade qu'elle voit peu, et se déplaçant souvent dans des espaces dépouillés, elle semble évoluer dans un milieu qui, certes ne lui veut pas du bien, mais qui surtout, lui est indifférent.

Dans *La Revanche de Freddy*, la lutte est tout autant le sujet du film et étonnamment tout autant effectuée par un protagoniste seul. En effet, il s'agit du seul film de la saga de Freddy qui n'a qu'un unique protagoniste persécuté par le croquemitaine. La solitude ne tient plus à l'abandon par les autorités, mais à la provocation de cette solitude via la possession subie. En effet, lorsque Freddy commence à s'emparer du corps de Jesse pour lui faire commettre des meurtres, le jeune



Après sa carbonisation, Jesse émerge de la cendre et découvre son visage (*La Revanche de Freddy*, Jack Sholder, 1985)

garçon se retrouve isolé des autres, à la fois parce qu'il vit un bouleversement interne, et parce qu'il se fait l'agresseur de tous les autres. La perversion illustrée ici est de plus assez singulière puisqu'il s'agit d'homosexualité – un sujet à part entière souvent distinct de la sexualité. Le terrain est ici singulier également. En effet, le récit se déroule dans un quartier pavillonnaire, une banlieue tranquille où tous les habitants se connaissent. Néanmoins le motif a une portée différente. Le quartier ne se confond pas avec le tueur : il est un lieu familier pris d'assaut, et non pas complice. Tueur et milieu sont parfaitement dissociés, car ici l'invasion vient de l'intérieur de Jesse et se répand ensuite sur le quartier et ses habitants innocents, comme dans la scène du barbecue par exemple. Cette séquence représente typiquement les activités nocturnes de la population de telles habitations de banlieue : des jeunes gens peu vêtus font la fête au bord d'une piscine en buvant de la bière et mangeant des saucisses grillées. C'est alors, dans cette atmosphère familière et rassurante, que Freddy fait irruption dans Jesse puis dans le jardin. Jesse est totalement soumis à celui qui le possède et dans un élan de lucidité il se réfugie chez son ami, dans un lieu familier et rassurant... Sans surprise, Freddy réapparaît et tue, par le biais de Jesse, le jeune ami. Ainsi, plus Jesse cherche de l'aide et plus il se retrouve seul, pourtant il parviendra à renégocier avec sa perversion sexuelle. La manifestation de l'issue de ce débat est une sorte d'éclosion, une sortie de la chrysalide. Le corps de Jesse est recouvert d'une épaisse couche de carbone, puis le corps se met à bouger doucement et sa main se porte à son visage, pour retirer une parcelle de carbone, comme un masque. Jesse émerge de l'intérieur, il a renoué avec son intériorité autrefois agressive et réprimée. La résolution est ici peut-être encore plus privée que pour les films évoqués précédemment, puisque l'altérité se manifeste uniformément dans son corps, comme une identité entière, et non une simple parcelle de son intimité.

La résolution sexuelle ne pouvant avoir lieu « publiquement » avec la société puisque cette dernière est hostile, elle doit avoir lieu au sein de l'individu, par la recherche de symbiose avec sa propre altérité et donc ainsi en dehors du cadre social. Toute perversion doit s'accompagner d'une renégociation de la frontière entre l'intimité de l'individu et la sphère publique dans laquelle il évolue. Pour autant, cette négociation induit de rester au sein de la société, elle est confidentielle également au sens où est n'est pas révélée.



Le rapport sexuel entre Bill (le mari de Karen) et Marsha représente leurs intimités se confondant avec leur animalité (*Hurlements*, Joe Dante, 1981)



Marsha et le docteur Wagner s'opposent, chacun ayant une vision différente de l'adaptation à leur intériorité animale (*Hurlements*, Joe Dante, 1981)

3.3.3. Désertion

Si l'un des modes d'existence des perversions est la résolution intérieure, et donc la dissimulation intra-charnelle de son intimité, il arrive également que les perversions soient permises par une forme d'autarcie. Face à l'incompatibilité entre l'expression des pulsions sexuelles et la sphère publique, l'individu choisit d'exprimer ses instincts en dehors du cadre de la civilisation.

La Colline à des yeux comporte ainsi un groupe d'individus déjà exilés du monde au commencement du film, qui vivent selon leur propre modèle familial, en inadéquation avec la société citadine. Si le modèle auquel elle appartient n'est qu'une version mutante du modèle citadin, et non un modèle parfaitement indépendant, il constitue un groupe qui ne peut vivre au sein d'une société dont il était au départ originaire. Rejeté par la civilisation, autant qu'il la rejette, le groupe a reconstruit un ordre et une hiérarchie selon ses affinités et en vient à défendre ses valeurs autant que la société oppressive. Dans le film de Joe Dante *Hurléments*, se retrouve le motif du groupe isolé de la civilisation. La métaphore est ici bien plus poussée et travaillée. Le groupe en question est composé de personnes, souffrant de troubles psychologiques en tous genres, venues s'installer dans les bois. Ils ont comme chef un psychiatre, qui dirige ce petit ensemble qu'ils appellent « la Colonie ». Dans un premier temps, le personnage de Karen voit dans cet écosystème retranché, des malades qui s'isolent afin de retrouver des valeurs perdues dans le but de pouvoir revenir dans la société. Mais elle s'apercevra bien vite qu'il n'est pas question pour tout le monde de se conformer aux valeurs de la société. Les membres de la Colonie s'avèrent être des loups-garous, évoluant en marge car leur mode de vie ne correspond pas à la civilisation. Le docteur tente de propager un discours d'adaptation et poursuit le but de permettre à ses protégés de réintégrer la civilisation en se conformant à ses règles. Néanmoins, il s'avèrera que les autres loups de la meute ne partagent pas cette aspiration, ils ne souhaitent pas être domestiqués et veulent rester des prédateurs. Leur cheffe illégitime s'incarne dans le personnage de Marsha, qui est, dès la première scène dans la Colonie, présentée à Karen et son mari comme une nymphomane. Elle porte beaucoup du bagage sémantique des connotations sexuelles qui s'associent aux loups-garous. S'incarne ainsi en Marsha toutes les pulsions inadéquates à la civilisation : la sexualité et la violence comme fins en soi. Si le docteur Waggner et Marsha ne sont pas d'accord sur la place que doivent prendre les loups dans la société, ils sont tous les deux d'accord pour devoir y retourner. Pour le premier, afin de vivre avec les hommes et pour la seconde, afin de vivre à leurs dépens. L'exil était un mal nécessaire aux vues de leur inadéquation avec la civilisation. Une inadéquation car eux sont prédateurs et les hommes des proies, mais également parce que les temps ont changé, comme l'explique le docteur Waggner. Malgré la



Le docteur Waggner s'oppose aux autres loups de la meute par son intégrité corporelle. Il mourra en homme, quand les autres mourront en bêtes (*Hurlements*, Joe Dante, 1981)



Tandis que Karen montre au monde la réalité de la lycanthropie, les producteurs de la chaîne diffusent une publicité pour nourriture canine. Marsha, elle, est à l'abri dans l'anonymat que lui confère son retour dans la civilisation (*Hurlements*, Joe Dante, 1981)



Dawn quitte la civilisation vers une localité indéterminée, tout lui est possible maintenant qu'elle n'a plus d'attache à la société oppressive (*Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2007)

bonne volonté de ce dernier, l'un des loups explique, alors que le groupe se rebelle contre Wagner : « On n'apprivoise pas ce qui est né sauvage docteur. » Le film illustre alors, contrairement à la majorité, un retour dans la civilisation et non pas un départ. La Colonie a vécu en autarcie dans les bois, elle s'est refusé à céder à ses instincts dans ce simulacre de société ermite, afin de mieux revenir au sein de la société originelle. Mais les loups ne veulent pas s'y conformer, ils veulent conserver leur organisation propre sans plus jamais trahir leur nature et leurs pulsions. Le groupe cherche à opérer un passage entre la résolution extérieure, par l'exil, et la résolution intérieure par symbiose, confidentielle. Néanmoins tous les loups mourront – à l'exception de trois loups dont Marsha comme le révèle la dernière scène du film – mais selon des modalités différentes. Ainsi, le docteur Wagner mourra comme il a toujours aspiré à vivre : en homme (et remerciera son sauveur); quand tous les autres mourront par les flammes sous leur forme animale. La même fin tragique semble attendre tous ces personnages dont le but est de sortir de leur exil. Le retour à la société semble impossible, pourtant Marsha (et deux autres loups), elle, y parvient, mais au prix du dévoilement. Le devenir de Karen coïncide avec ce prix à payer. Elle s'avèrera également avoir été changée en loup, ne pouvant réintégrer la société, elle mourra à l'antenne en divulguant sa nature aux téléspectateurs. Face à elle, Marsha réintègre la société quand cette dernière apprend qu'elle existe, elle restera donc dans la symbiose confidentielle, un autre mode d'existence des perversions étant inconciliable avec la civilisation répressive.

Dans des films comme *Teeth* ou *La Mutante* – notamment le troisième opus – seul le motif de l'exil est représenté, et non celui du retour vers la civilisation. Pour *Teeth*, le processus de renégociation opéré par Dawn semble être inverse à celui de Marsha dans *Hurléments*. Ainsi, elle apprendra dans un premier temps à cohabiter avec son altérité et à vivre en symbiose avec elle. Ce n'est qu'ensuite qu'elle associera cette symbiose à une sortie de la société. Après acquisition d'une intimité qui lui soit propre, par la castration de son demi-frère, elle fuit la maison familiale, puis la ville, et par là ; la civilisation. Elle est prise en stop sur le bord de la route et lorsqu'elle semble être arrivée à destination, le film ne dit rien de sa position géographique. L'automobiliste la dépose devant une station-service ordinaire. Non seulement cette station-service prend valeur d'un repère indéterminable car il n'est pas singularisé, mais il est également le symbole de la campagne et de l'éloignement vis-à-vis de l'ordre social et de l'écosystème citadin ou institutionnel. À cette absence de localisation distincte, s'ajoute l'altérité intérieure de Dawn, avec laquelle elle peut désormais vivre sans inquiétude. La dernière fois qu'elle a usé de son *vagina dentata*, elle était totalement consciente de son acte mais elle était néanmoins effrayée par son altérité. Après avoir castré son demi-frère, elle avait fui la chambre, à reculons, les yeux



Sara quitte la civilisation instigatrice de son malheur (par la maladie qui touche les hybrides) et pour laquelle sa singularité est une menace. Cet exil n'est possible qu'au prix de l'abandon de son pouvoir reproducteur (*La Mutante 3*, Brad Turner, 2003)

écarquillés, comme si elle avait du mal à croire ce qu'elle venait de faire et en était désolée. *A contrario*, lorsque l'automobiliste qui l'a conduite en dehors de la civilisation lui fait des avances, toute inquiétude a disparu des yeux de la jeune fille. Il apparaît ainsi que c'est l'exil qui permet à Dawn de parachever sa négociation intérieure. En accord avec les deux lieux de luttes précédemment abordés – corps individuel et corps social –, la redéfinition interne de la frontière entre public et privé se projette ainsi tout autant sur l'extériorité de l'adolescente. En sortant de la civilisation, elle s'extrait de l'opposition entre public et privé qui y réside, pour définir, au dehors, sa propre identité en accord avec l'expression de sa sexualité. Il semble ainsi que pour vaincre la société répressive, l'individu doit faire le choix d'arrêter de jouer.

Dans *La Mutante*, la résolution perverse passe également par une étape interne avant de se répercuter sur son existence sociale. Le but de Sil est, dès son départ du laboratoire, de créer sa propre civilisation en accord avec l'altérité qu'elle présente. L'étape de renégociation et d'apprentissage se chevauchent ainsi durant le film, et la difficulté de Sil à faire la part des choses s'illustre notamment dans la scène où elle observe de loin des enfants. L'établissement de sa société n'aboutira pas, car elle cherchait à l'instaurer à la place de la société humaine, et non pas en marge d'elle. Dans le second volet, le rôle de la mutante est endossé par Ève, le clone de Sil. Cette dernière vient aider la civilisation à enrailler la colonisation terrestre par un extraterrestre qui semble agir de la même manière que Sil dans le premier film. Cette fois-ci l'entité colonisante est un mâle et Ève devra lutter contre ses instincts sexuels qui l'attirent vers lui. Elle n'y parviendra pas, et s'enfuira du laboratoire pour le retrouver et s'accoupler avec lui, c'est alors qu'interpelé par la docteure Laura Baker, elle blessera l'extraterrestre, mais ce dernier la tuera en lui imposant un simulacre de fellation. Ce n'est que dans le troisième opus de la saga *La Mutante 3* (Brad Turner, 2001) que la mutante s'extirpe de l'ordre social pour fonder le sien à l'extérieur. Sara, la fille d'Ève, cherche à s'accoupler afin de satisfaire ses instincts procréateurs et colonisateurs dans un univers où les hybrides extraterrestres vivent parmi les humains, mais sont menacés d'extinction par un virus inconnu. Après des tentatives diverses de créer un ADN pur afin de sauver l'espèce des hybrides, l'homme qui avait recueilli Sara meurt et Dean, le jeune homme qui travaillait avec lui, refuse de poursuivre les recherches, l'espèce hybride étant dangereuse. Cependant à l'issue du film, Dean permet à Sara de s'échapper à la société dans laquelle elle n'a pas sa place en lui créant un compagnon mâle de son espèce. Cet hybride qu'il crée pour permettre à sa sexualité d'exister en dehors de la civilisation, il l'a rendu stérile. Ainsi, alors que Sara et son partenaire quitte Dean vers les montagnes, il semble que la seule condition à la réussite de l'exil soit l'abandon pur et simple du rôle procréateur de la sexualité. Les perversions, pour survivre, ne sauraient être autre chose qu'une sexualité non-procréatrice, qui se

construirait en opposition avec la sexualité génitale.

Ainsi, les perversions permissives ont une existence dans le cinéma d'horreur américain moderne. Elles n'acquièrent leur autonomie qu'au prix d'une lutte corporelle et sociale, en s'extrayant par le repli dans une résolution intérieure et confidentielle ou dans l'exil et l'autarcie. Les perversions ne sont pas un acquis dans ce cinéma, elles doivent être conquises. Une sexualité positive n'a donc pas d'existence dans l'horreur américaine, mais cette dernière démontre néanmoins que, selon certaines modalités, cette émancipation est possible et atteignable.

CONCLUSION

Le cinéma d'horreur américain moderne possède une relation toute particulière à la sexualité, dont la définition en a été l'objectif ici. Si son mode de monstration est dissemblable de celui des autres genres c'est avant tout par une omniprésence diffuse et constante qui s'insinue à tous les niveaux de l'œuvre. Elle se caractérise par une certaine impertinence, effectivement la présence concrète ou sous-entendue de contenu sexuel n'a pas systématiquement vocation à s'insérer au récit et à y avoir un rôle. Les personnages et leur environnement vont ainsi s'adjoindre une multitude de références et de connotations sexuelles qui permettent d'établir une atmosphère sexualisante. Les personnages se feront agents de cette ambiance, en proférant des propos à caractère sexuel, des plaisanteries graveleuses et des remarques perverses. La caméra adoptera leur regard libidineux et viendra souligner la prégnance de cet aspect tout au long de la trame narrative. Le sous-texte, ainsi contaminé se plaira également à intégrer le sexe à son scénario et il en deviendra parfois même un des éléments centraux.

Cette insinuation sexuelle permet de disposer d'un terreau fertile pour le propos que portera l'horreur sur cet objet. Le cinéma d'horreur américain se distingue ainsi par sa très grande accointance avec la psychanalyse et notamment la lecture freudienne de la sexualité et de sa place dans la société occidentale moderne. Les personnages sont autant victimes de leur sexualité qu'ils cherchent à s'émanciper à travers elle. Cette dernière semble être à la fois cause du trouble et conséquence, dans une certaine étiologie sexuelle décrite à la fois par Michel Foucault et Carol J. Clover. C'est un trouble sexuel qui crée l'ensemble des *serial killers* de *slashers* et c'est une métaphore sexuelle qui est à l'origine des possessions dans les films occultes. Le désordre s'insinue donc, dans la société que dépeint l'horreur, par le sexuel ; et ses stigmates s'exprimeront par le même biais. La métaphore sexuelle devient une colonisation du corps par son effraction. Le corps violé est possédé ou détruit par une altérité hostile. Dans le *slasher*, l'Autre ne s'encombre pas d'une effraction, il supprime directement toute expression de la sexualité par son agression elle-même phallique. Dans le *rape-and-revenge* cette étiologie sexuelle n'est pas déguisée, elle est explicitement décrite à l'écran. Le viol de la jeune femme est suivi de sa vengeance, son corps ainsi effracté se trouve possédé par la brutalité sexuelle de ses agresseurs. Elle reproduira ainsi ses sévices sur ces derniers, ayant régulièrement recours à la castration.

L'étiologie sexuelle du cinéma d'horreur se met au service d'une démonstration, celle de la société répressive dans laquelle évoluent les personnages. L'horreur semble s'être donné pour mission de dépeindre une société conforme aux théories freudiennes, dans laquelle toute sexualité non-génitale serait réprimée et punie. Ainsi, les personnages contrevenants sont détruits par des agents de cette société, comme les *serial killers*. Les agressions que subissent les protagonistes, dans leur chair notamment, sont l'image d'une oppression systématique et systémique propre à la civilisation que le cinéma représente. Ces corps agressés, tentent de lutter contre la menace omniprésente des agents de la répression. Le conflit s'illustre alors directement sur le corps-matériau, mutilé, aliéné, brutalisé ; mais aussi sur un corps social qui cherche à s'émanciper.

Les agressions subies par la sexualité des protagonistes se répartissent en deux catégories, décrites notamment par Robin Wood. Il y a dans un premier temps ce qui a été appelé ici la répression en action, ou ce que Robin Wood appelle l'oppression, pour la distinguer de la répression initiale. Ce motif est la punition infligée aux protagonistes lorsqu'ils laissent leurs instincts sexuels s'exprimer librement malgré l'interdiction tacite inhérente à l'ordre social. Ce mode d'agression se retrouve essentiellement dans les *slashers* ou les *rape-and-revenge*. Il se concrétise par une agression – le plus souvent un meurtre, mais ce peut aussi être un viol – commis sur un personnage qui aurait eu un rapport sexuel, ou en aurait seulement émis l'envie. L'attaque est perpétrée par un agent répressif qui use du même bagage sémantique de la prétendue faute, pour punir le contrevenant – viol ou armes phalliques. Le second motif est celui du retour de ce qui a été réprimé (*return of the repressed*). Il s'agit là de personnages qui ont intégré les répressions sociales et les respectent, mais dont les consignes vont se retourner contre eux. Ainsi, les pulsions sexuelles enfouies refont surface avec violence aux dépens d'autres protagonistes, autant qu'aux dépens de la personne vivant ce retour. Le personnage semble attaqué de l'intérieur, puisque la menace a été préalablement intégrée, intériorisée, et qu'elle est soudain expulsé par ce qu'elle avait tenté de faire taire. Dans le film, ce motif est représenté par une aliénation, souvent physique mais parfois simplement psychique. La diégèse présentera alors un dédoublement et une hybridation du Même par cette part Autre qui se révèle.

Cette monstration se base sur la représentation, constante dans le genre, d'une société freudienne horrifique dans laquelle les sujets sont en lutte perpétuelle pour la sauvegarde leur intimité. Il s'agit d'une lutte existentielle qui souvent se pare d'attributs de revendications sociales contemporaines. Si la société que décrivent les films d'horreur s'inspire de la psychanalyse freudienne, elle n'est pas fantasmée. La psychanalyse tente de décrire la société occidentale dans laquelle évoluent les individus. De même, l'horreur, en s'accaparant sa grille de lecture, tente de présenter une version cinématographique et romancée d'une société bien réelle. Cette réalité par

ailleurs, ne s'arrête pas aux frontières des théories, mais va au-delà en s'inspirant des luttes sociales qui ont construit la société américaine et sa conception de la sexualité. Les luttes féministes des années 1970 et les luttes homosexuelles, trouvent des illustrations dans le cinéma d'horreur américain. Bien que ces films ne soient pas des tribunes de ces luttes, ils mettent en perspectives les malversations sociales dénoncées par ces mouvements. Cette vocation émerge après ces premières luttes et est profitée de l'abandon progressif du *Production code*, qui est abrogé définitivement en 1966. Si ces conflits sociaux prennent place dans le cinéma d'horreur, ce dernier leur permet par moment de trouver partiellement gain de cause. Le motif des perversions, encore selon la théorie psychanalytique freudienne, semble être le seul biais par lequel l'individu puisse vivre ses pulsions hors des commandements répressifs. Leur existence dans le cinéma d'horreur n'est permise que par une lutte acharnée durant le film, et n'est acquise qu'au prix d'un repli de l'individu sur son intériorité assorti ou non d'un exil volontaire. L'individu doit choisir l'autarcie s'il veut s'affranchir de la société oppressive horrifique. Michel Foucault résume le produit de la confrontation de la psychanalyse et des perversions dans le premier tome de son *Histoire de la sexualité* :

Dans la psychiatrisation des perversions, le sexe a été rapporté à des fonctions biologiques et à un appareil anatomo-physiologique qui lui donne son "sens", c'est-à-dire sa finalité ; mais il est aussi référé à un instinct qui, à travers son propre développement et selon les objets auxquels il peut s'attacher, rend possible l'apparition des conduites perverses, et intelligible leur genèse ; ainsi le "sexe" se définit par un entrelacement de fonction et d'instinct, de finalité et de signification.⁸²

Or la finalité des perversions n'est pas la finalité génitale et reproductrice, comme le développe Herbert Marcuse : « les perversions maintiennent la sexualité comme fin en soi »⁸³. Si c'est ce qui condamne le plus généralement la sexualité dans le genre, c'est également ce qui autorise certains protagonistes à s'extraire de la société. En se consacrant complètement à la perversion en tant que satisfaction dénuée de procréation, l'individu peut s'extraire du jeu répressif pour ne plus en subir les sanctions.

Le canevas freudien permet donc au cinéma d'horreur américain moderne de dresser un portrait social. Il ne s'applique pas nécessairement à dépeindre parfaitement une réalité contemporaine, mais s'évertue à mettre en perspective des imperfections qui lui sont inhérentes. Comme dit précédemment, il ne s'agit pas de tribune, mais il ne s'agit pas non plus d'une lecture

⁸² Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité I : La Volonté de savoir*, Op. cit., pp. 202-203

⁸³ Herbert MARCUSE, *Eros et civilisation : contribution à Freud*, Op. cit., p. 54

encourageante qui proposerait des alternatives. Il s'agit essentiellement d'un état des lieux subjectifs mis au service du divertissement, qui peut occasionner une éventuelle réflexion. Dans ce cadre, la sexualité a une place bien à part. Si elle est parfois un sujet du film d'horreur, elle semble également être un outil à la diégèse. Par le bagage sémantique qu'elle apporte, la sexualité permet des démonstrations riches au sein de la pensée freudienne de la société. Cette caractéristique duelle entre sujet et outil cinématographique transparait tout particulièrement dans les films occultes qui mettent en scène des possessions effractantes, dans les *slashers* qui figurent des meurtres phalliques sur adolescents libidineux, ou encore les *rape-and-revenge* dont la trame se déroule autour de sévices sexuels imposés puis renversés. L'illustration des tares supposées de la société à travers les diverses métaphores sexuelles identifiées dans ce mémoire, témoigne d'une appropriation subtile de la littérature sociologique, anthropologique et psychanalytique qui entoure le domaine de l'intime. Néanmoins, la sexualité devient aussi l'objet du discours cinématographique horrifique et non pas exclusivement un outil scénaristique. L'horreur propose une illustration de société mais également une illustration de la sexualité qui lui est propre et qui tente d'y perdurer. La civilisation horrifique, miroir de la civilisation occidentale moderne, s'adjoit ainsi une sexualité du même genre qui constitue, à l'instar de la société décrite, un miroir de la sexualité inhérente à cette civilisation moderne.

Le cinéma d'horreur américain s'évertue à parler à la fois de et par le sexe. Cette caractéristique s'inscrit tout autant dans les discours de pouvoir qui prennent la sexualité comme objet, ces discours mêmes qui constituent l'ossature horrifique. Michel Foucault écrit ainsi que « le pouvoir parle *de* la sexualité et *à* la sexualité, celle-ci n'est pas marque ou symbole, elle est objet et cible.⁸⁴ » Selon l'auteur, la sexualité a sans cesse été soumise aux discours de pouvoir, qui s'évertuaient à en parler tout en enjoignant à l'occulter. Ce sont ces réquisitoires qui ont permis l'émergence de la théorie freudienne, même si contrairement à Foucault cette dernière ne s'est pas intéressée aux discours mais simplement à l'expression de la sexualité. Cette caractéristique semble se retrouver dans l'horreur freudienne et sa sexualité. Le sexe de l'horreur américaine moderne est tant un miroir qu'une métaphore du sexe réel dans une société répressive. Il est menacé sans cesse par des oppressions systématisées et institutionnalisées, tant et si bien qu'il peut, lui aussi, devenir une menace. Ainsi contaminé, il se retournera à la fois contre son propriétaire et contre ses agresseurs, dans une bicéphalie intérieure et aliénante ou bien un dédoublement physico-psychique. Persécuté, il lutte pour sa survivance, et si le plus souvent l'individu est détruit par sa sexualité aliénante ou à cause d'elle, par la main allégorique de la répression, la sexualité peut

⁸⁴ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité I : La Volonté de savoir, Op. cit.*, p. 194

parvenir à un mode de vie alternatif. Ce dernier nécessite d'abandonner la société tyrannique et les valeurs qu'elle impose à la sexualité, pour se tourner vers une de ses perversions.

FILMOGRAPHIE

Le titre original est indiqué entre parenthèses lorsqu'il diffère du titre français.

- Alien, le huitième passager* (*Alien*) (Ridley Scott, 1979)
- Aliens, le retour* (*Aliens*) (James Cameron, 1986)
- Alien 3* (David Fincher, 1992)
- Alien : la résurrection* (*Alien : Resurrection*) (Jean-Pierre Jeunet, 1997)
- L'Attaque des donuts tueurs* (*Attack of The Killer Donuts*) (Scott Wheeler, 2017)
- Carrie au bal du diable* (*Carrie*) (Brian de Palma, 1976)
- Le Cauchemar de Freddy* (*A Nightmare on Elm Street 4 : The Dream Master*) (Renny Harlin, 1988)
- Le Cercle : Rings* (*Rings*) (F. Javier Gutiérrez, 2017)
- Les Châtiments* (*The Reaping*) (Stephen Hopkins, 2007)
- Christine* (*John Carpenter's Christine*) (John Carpenter, 1983)
- Cinq fois la mort* (*Devil Times Five*) (Sean MacGregor, 1974)
- The Collector* (Marcus Dunstan, 2009)
- La Colline a des yeux* (*The Hills Have Eyes*) (Wes Craven, 1977)
- La Colline a des yeux* (*The Hills Have Eyes*) (Alexandre Aja, 2006)
- La Colline a des yeux 2* (*The Hills Have Eyes II*) (Martin Weisz, 2007)
- Dans le noir* (*Lights Out*) (David F. Sandberg, 2016)
- La dernière maison sur la gauche* (*The last house on the left*) (Wes Craven, 1972)
- La dernière maison sur la gauche* (*The last house on the left*) (Dennis Iliadis, 2009)
- Don't Breathe : La Maison des ténébres* (*Don't Breathe*) (Fede Alvarez, 2016)
- Effroi* (*Fear no Evil*) (Frank LaLoggia, 1981)
- L'Enfant du cauchemar* (*A Nightmare on Elm Street : The Dream Child*) (Stephen Hopkins, 1989)
- Evil Dead* (*The Evil Dead*) (Sam Raimi, 1983)
- Evil Dead 2* (*Evil Dead 2: Dead by Dawn*) (Sam Raimi, 1987)
- Evil Dead* (Fede Alvarez, 2013)
- Excision* (Richard Bates Jr., 2012)
- L'Exorciste* (*The Exorcist*) (William Friedkin, 1973)
- The Green Inferno* (Eli Roth, 2013)
- Les Griffes de la nuit* (*A Nightmare on Elm Street*) (Wes Craven, 1984)
- Les Griffes du cauchemar* (*A Nightmare on Elm Street 3 : Dream Warriors*) (Chuck Russell, 1987)
- Halloween : la nuit des masques* (*Halloween*) (John Carpenter, 1978)
- Hérédité* (*Hereditary*) (Ari Aster, 2018)
- Hostel* (Eli Roth, 2005)
- Hurlements* (*The Howling*) (Joe Dante, 1981)
- It's alive* (Joseph Rusnak, 2008)
- The Jane Doe Identity* (*The Autopsy of Jane Doe*) (André Øvredal, 2016)
- Jennifer's body* (Karyn Kusama, 2009)
- Kiss of the Damned* (Alexandra Cassavates, 2012)
- Knock Knock* (Eli Roth, 2015)

- L'horrible invasion (Kingdom of the spiders)* (John « Bud » Cardor, 1977)
- La Malédiction (The Omen)* (Richard Donner et Tom Jung, 1976)
- Massacre à la tronçonneuse (The Texas Chainsaw Massacre)* (Tobe Hooper, 1974)
- Meurtres en 3 dimensions ou Le Tueur du vendredi II (Friday the 13th Part 3)* (Steve Miner, 1982)
- Le Monstre est vivant (It's alive)* (Larry Cohen, 1974)
- La Mutante (Species)* (Roger Donaldson, 1995)
- La Mutante 2 (Species II)* (Peter Medak, 1998)
- La Mutante 3 (Species III)* (Brad Turner, 2004)
- La Mutante 4 (Species IV)* (Nick Lyon, 2007)
- The Neon Demon* (Nicolas Winding Refn, 2016)
- Nightmare Sisters* (David DeCoteau, 1988)
- Night of Bloody Horror* (Joy N. Houck Jr., 1969)
- Œil pour œil (I Spit on your Grave)* (Meir Zarchi, 1978)
- One eyed Monster* (Adam Fields, 2008)
- Paranormal Activity 3* (Henry Joost et Ariel Schulman, 2011)
- Paranormal Activity 4* (Henry Joost et Ariel Schulman, 2012)
- Paranormal Activity 5 : Ghost Dimension* (Gregory Plotkin, 2015)
- Paranormal Activity : The Marked Ones* (Christophe Lindon, 2014)
- Pervers !* (Jonathan Yudis, 2005)
- Peur bleue (Silver Bullet)* (Daniel Attias, 1985)
- Possédée (The Possession)* (Ole Bornedal, 2012)
- Prince des ténèbres (Prince of Darkness)* (John Carpenter, 1987)
- Psychose (Psycho)* (Alfred Hitchcock, 1960)
- Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968)
- La Revanche de Freddy (A Nightmare on Elm Street Part 2 : Freddy's Revenge)* (Jack Sholder, 1985)
- Scream* (Wes Craven, 1996)
- Scream 2* (Wes Craven, 1997)
- Scream 3* (Wes Craven, 2000)
- Sex Addict (Bad Biology)* (Frank Henenlotter, 2008)
- Soeurs de sang (Sisters)* (Brian de Palma, 1973)
- Soeurs de sang (Sisters)* (Douglas Buck, 2006)
- Souviens-toi ... l'été dernier (I Know What You Did Last Summer)* (Jim Gillespie, 1997)
- Teeth* (Mitchell Lichtenstein, 2007)
- The Thing* (John Carpenter, 1982)
- Le Tueur du vendredi (Friday the 13th Part 2)* (Steve Miner, 1981)
- Vendredi 13 (Friday the 13th)* (Sean S. Cunningham, 1980)
- Vendredi 13 (Friday the 13th)* (Marcus Nispel, 2009)
- Vendredi 13 : chapitre final (Friday the 13th : The Final Chapter)* (Joseph Zito, 1984)
- We are still here* (Ted Geoghegan, 2015)
- Wolves at the door* (John R. Leonetti, 2016)
- The Woman* (Lucky McKee, 2011)

BIBLIOGRAPHIE

❖ Autour de l'horreur :

- CHEVALIER-CHANDEIGNE, Olivia, *La philosophie du cinéma d'horreur : Effroi, éthique et beauté*, Paris, Ellipses, Culture Pop, 2014
- DUFOUR, Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, PUF, Lignes d'art, 2006
- FRANÇAIS, Pascal, « Le Torture Porn bande-t-il encore ? » In : *Mad Movies*, novembre 2017, pp. 24-32
- MARIGNY, Jean, *Vampires : De la légende au mythe moderne*, Paris, Éditions de la Martinière, 2011
- MILLER, William Ian, *The Anatomy of Disgust*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press, 1997
- PHILLIPS, Kendall R., *Projected Fears : Horror Films and American Culture*, Wesport, Connecticut et Londres, Praeger, 2005
- ROUCHON, Delphine, *Le comportement du consommateur et les films d'horreur*, 2011, mémoire de master 2 Grandes Écoles, Saint-Étienne : ESC Saint-Étienne, 80 pp.
- TUDOR, Andrew, « Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular genre », In : *Cultural studies*, Vol. 11, N°3, 1997, pp. 443-463
 Disponible en ligne sur : <https://kapiticollege-mediastudies.wikispaces.com/file/view/why%20horror.pdf> [consulté le 19 mai 2017]
- WOOD, Robin, 1985 « An Introduction to the American Horror Film », In : NICHOLS, Bill (dir.), *Movies and Methods : An Anthology*, Vol. 2, Berkley, University of California Press, pp. 195-220

❖ Autour de l'expression de la sexualité dans le genre :

- CLOVER, Carol J., *Men, Women, and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2015 [réédition de 1993]
- GRANT, Barry K. (dir.), *The Dread of Difference : Gender and the Horror Film*, Austin, University of Texas Press, 2015 [réédition de 1996]
- HOGAN, David J., *Dark Romance : Sexuality in the Horror Film*, Jefferson, McFarland & Compagny Inc. Publishers, 2016 [réédition de 1997]

- KRAITSOWTTS, Stéphane, « *Carrie* ou l'horreur de la souillure féminine », In : PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie (dir.), *Les cinémas de l'horreur : Les Maléfiques*, Condé-sur-Noireau, Charles Corlet, CinémAction, 2010, pp. 98-104
- MET, Philippe, « Gore, sexe et snuff, ou l'impossible du corps interne », In : PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie (dir.), *Les cinémas de l'horreur : Les Maléfiques*, Condé-sur-Noireau, Charles Corlet, CinémAction, 2010, pp. 134-140
- MOISSEEFF, Marika, 2009, « *Alien* ou l'horreur de la procréation dans la mythologie occidentale contemporaine », In : GOUYON, Pierre-Henri (ed.), *Aux origines de la sexualité*, Paris, Fayard, pp. 446-465
- WILLIAMS, Linda, « Film Bodies : Gender, Genre and Excess », In : *Film Quarterly*, Vol. 44, Été 1991, pp. 2-13

❖ Autour de la question de la sexualité (dans et en dehors du cinéma) :

- COLLIN, Françoise (dir.), *Le corps des femmes*, Paris, Les Cahiers du Grif, 1992
- COURNOT, Jean, DENIS, Paul, DIATKINE, Gilbert, et al., *Psychanalyse et sexualité : Questions aux sciences humaines*, Paris, DUNOD, Collection inconscient et culture 1996
- D'EMILIO, John et FREEDMAN, Estelle B., *Intimate Matters : A History of Sexuality in America*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2012 [troisième édition]
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, nrf, 1976
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité 2 : L'usage des plaisirs*, Paris Gallimard, nrf, 1984
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité 3 : Le souci de soi*, Paris, Gallimard, nrf, 1984
- KINSEY, Alfred C., MARTIN, Clyde E., POMEROY, Wardell B., *Sexual Behavior in the Human Male*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1998 [réédition]
- KINSEY, Alfred C., MARTIN, Clyde E., et POMEROY, Wardell B., et al., *Sexual Behavior in the Human Female*, Philadelphia et Londres, W.B. Saunders Compagny, 1953
- LESTEL, Dominique, 2009, « La sexualité est-elle (encore) animale ? », In : GOUYON, Pierre-Henri (ed.), *Aux origines de la sexualité*, Paris, Fayard, pp. 382-407
- MARCUSE, Herbert, *Eros et civilisation : Contribution à Freud*, Traduit de l'anglais par NÉNI, Jean-Guy et FRAENKEL, Boris, Paris, Les Éditions de Minuit, Arguments, 1963
- MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », In : BRAUDY, Leo et COHEN, Marshall (Ed.), *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 833-844

- SICAR, Didier, 2009, « De la “petite mort” à la mort donnée », In : GOUYON, Pierre-Henri (ed.), *Aux origines de la sexualité*, Paris, Fayard, pp. 490-503
- WILLIAMS, Linda, *Screening Sex : Une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, Traduit de l'anglais par NIEUWSAER, Raphaël et SOULAT, Pauline, Paris, Capricci, 2014
- WOOD, Robin, *Sexual Politics and Narrative Film : Hollywood and Beyond*, New York, Columbia University Press, 1998

❖ Autour de la thématique de l'altérité et du dédoublement :

- BERTHET, Frédérique, « Les figures du double au cinéma », In : *Imaginaire & Inconscient*, N°14, février 2004, pp. 225-440
- BONNET, Gérard, « Le Moi et ses doubles », In : *Imaginaire & Inconscient*, N°14, février 2004, pp. 23-34
- RICHER-ROSSI, Françoise (dir.), *L'Autre et ses représentations au cinéma : Idéologies et discours*, Paris, L'Harmattan, Racisme et eugénisme, 2013
- HÉRITIER, Françoise, « Enfanter le même ou le différent : un pouvoir exorbitant source d'asservissement ? », In : *Aux origines de la sexualité*, Pierre-Henri GOUYON (ed.), Paris, Fayard, 2009, pp. 430-445
- KRAUSS, François, « La question du même et du double dans la violence sexuelle », In : *Imaginaire & Inconscient*, N°14, février 2004, pp. 83-102
- TARDIEU, Félix, 28 janvier 2016, « The Thing : lutte cinématographique entre identité et altérité », In : *Le blog du cinéma* [en ligne]
URL : <https://www.leblogducinema.com/news/the-thing-1982-lutte-entre-identite-et-alterite-84572/> [consulté le 24 mai 2017]
- VIEILLESZAZES, Nicolas, 6 juillet 2014, « Pour une théorie du cinéma d'horreur, 2 », In : *The Horror !* [en ligne]
URL : <https://lhorreur.wordpress.com/2014/07/06/pour-une-theorie-du-cinema-dhorreur-2/> [consulté le 24 mai 2017]

❖ Autour des thématiques de l'intimité, du privé et du public :

- GIDDENS, Anthony, *La transformation de l'intimité : Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, Traduit par MOUCHARD, Jean, Paris, Le Rouergue/Chambon, Les Incorrects, 2004

- MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », In : *Screen*, Vol. 16, N°2, été 1975
- LUCAS, Barbara ; BALLMER-CAO, Thanh-Huyên et FASSIN, Éric, *Les nouvelles frontières du genre : la division public/privé en question*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 2010
- SIMON, Sébastien, 9 décembre 2012, « CINEMA : "Paranormal Activity", horreur de l'intime/horror of the intimacy », In : *Bulles de culture* [en ligne]
URL : <http://bullesdeculture.com/2009/12/cinematheatre-paranormal-activity.html#comments> [consulté le 20 décembre 2017]
- ZOLLER, Elisabeth, « Le droit à la vie privée aux États-Unis », In : *Le droit au respect de la vie privée au sens de la Convention européenne des droits de l'homme*, SUDRE, Frédéric (dir.), Belgique, Bruylant, Coll. Droit & Justice, N°63, 2005, pp. 35-67

INDEX DES FILMS CITÉS

A

Alien, le huitième passager, 91, 153, 157, 161, 205
Alien, le retour, 153, 157

C

Carrie au bal du diable, 47, 55, 63, 107, 157, 205
Christine, 37

D

Dracula, 47

E

Effroi, 29, 37, 39, 41, 45, 205, 209
Entretien avec un vampire, 47
Evil Dead, 49, 51, 89, 91, 99, 103, 147, 205
Excision, 51, 137, 145, 205, 221

H

Halloween
la nuit des masques, 45
Hostel, 39, 41, 43, 45, 55, 63, 87, 93, 103, 143, 145, 169, 205
Hurléments, 41, 43, 45, 53, 187, 189, 205

J

Jennifer's Body, 49, 59, 61, 71, 73, 75, 77, 85, 91, 99, 111, 119, 121, 123, 125, 129, 135, 137, 149, 155, 157, 161, 165, 175

K

Kiss of the Damned, 165
Knock Knock, 63, 67, 69, 71, 73, 75, 97, 205

L

L'Exorciste, 169
La Colline à des yeux, 69, 103, 151, 159, 179, 187, 205
La dernière maison sur la gauche, 47, 61, 67, 69, 81, 93, 163, 205
La Malédiction, 163, 207
La Mutante, 61, 67, 85, 117, 165, 169, 189, 191, 207
La Mutante 3, 191

La Revanche de Freddy, 85, 133, 145, 151, 183, 207
Le Monstre est vivant, 163, 207
Les Griffes de la nuit, 61, 205

M

Massacre à la tronçonneuse, 43, 103, 179, 207

N

Night of Bloody Horror, 59, 67, 97, 171, 207

O

Œil pour œil, 47, 69, 163, 207

P

Paranormal Activity, 51, 173, 175, 207, 215
Pervert !, 69, 103, 115, 123, 129, 133, 147, 157, 161, 169, 181, 183, 207
Possédée, 49, 51, 207
Prince des ténèbres, 43, 49, 91, 207
Psychose, 31, 95, 99, 175, 207

R

Rosemary's Baby, 41, 51, 83

S

Scream, 37, 39, 41, 43, 45, 67, 71, 75, 95, 99, 163, 207
Sex Addict, 41, 53, 77, 121, 123, 125, 133, 135, 139, 157, 159, 169, 173, 207
Sœurs de sang, 61, 125
Sœurs de sang, 61
Souviens toi ... l'été dernier, 161

T

Teeth, 43, 59, 67, 71, 73, 75, 77, 107, 109, 121, 123, 129, 147, 157, 165, 169, 183, 189, 207
The Ring, 51
The Woman, 159, 173, 207

V

Vendredi 13, 43, 53, 59, 67, 69, 95, 99, 171, 173, 207

Héloïse Janeau
11624412
M2 – Cinéma et Audiovisuel
Esthétique, Analyse, Création

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne
UFR04 – École des Arts de la Sorbonne
Année 2017-2018

