



HAL
open science

Le harcèlement téléphonique des héroïnes féminines dans le cinéma d'horreur nord-américain des années 1970 à aujourd'hui : Des représentations de genre en évolution ?

Syrine Mkinsi

► To cite this version:

Syrine Mkinsi. Le harcèlement téléphonique des héroïnes féminines dans le cinéma d'horreur nord-américain des années 1970 à aujourd'hui : Des représentations de genre en évolution ?. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04313230

HAL Id: dumas-04313230

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04313230>

Submitted on 29 Nov 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

Mention : Master Cinéma et Audiovisuel

Spécialité : Parcours Études cinématographiques et audiovisuelles

Mémoire final de Master 2

LE HARCÈLEMENT TÉLÉPHONIQUE DES HÉROÏNES FÉMININES
DANS LE CINÉMA D'HORREUR NORD-AMÉRICAIN
DES ANNÉES 1970 À AUJOURD'HUI
Des représentations de genre en évolution ?

Mémoire présenté par Syrine MKINSI
Sous la direction de M. Thomas PILLARD

Année universitaire : 2022-2023

Soutenu à la session de juin 2023

SOMMAIRE

<i>Sommaire</i>	3
<i>Remerciements</i>	4
<i>Introduction</i>	5
<i>État de l'art</i>	11
<i>Définitions</i>	16
<i>Corpus filmique</i>	19
<i>Première partie</i>	26
<i>Seconde partie</i>	108
<i>Conclusion</i>	144
<i>Filmographie</i>	147
<i>Bibliographie</i>	149
<i>Table des matières</i>	157
<i>Annexes</i>	159
<i>Résumé</i>	173

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent tout particulièrement à Monsieur Thomas Pillard, qui a dirigé ce mémoire et qui m'a accompagné et conseillé avec beaucoup de rigueur et de bienveillance pendant mes travaux de recherche. Ses remarques, conseils et corrections furent précieux pour me guider tout au long de mon travail et m'ont toujours poussé vers plus de précision et de justesse. Nos rendez-vous réguliers et la grande disponibilité dont a fait preuve Monsieur Pillard m'ont permis d'avancer de manière continue, au cours de ces deux dernières années. Je tiens également à remercier Monsieur Pillard pour les nombreuses ressources bibliographiques et pistes de recherche qu'il m'a communiqué et qui ont toujours su me débloquent lorsque je faisais face à des difficultés. Je tiens enfin à remercier mon directeur de recherche car c'est durant son cours « Troubles dans le genre : analyse *gender* des héroïnes féminines dans des genres « masculins » » que mon intérêt pour les *gender studies* s'est développé et que l'idée d'écrire un mémoire sur le harcèlement téléphonique dans le cinéma d'horreur m'est venue.

Je tiens à remercier Madame Raphaëlle Moine d'avoir accepté de remplir le rôle de seconde lectrice de ce mémoire, en Master 1 puis à nouveau en Master 2. Ses conseils et les remarques prodigués lors de la soutenance de mémoire préparatoire ont été très constructifs et encourageants et m'ont été d'une grande aide, notamment quant à la manière d'aborder temporellement cette recherche et pour l'élaboration du plan.

Je remercie également Monsieur Alain Boillat d'avoir autorisé l'envoi et la lecture de son chapitre à paraître, intitulé « Hybridité générique et transgression des normes de/du genre dans *Someone's Watching Me!* (John Carpenter, 1978) ». Son analyse du film *Someone's Watching Me!* et de son personnage principal, Leigh, m'a été grandement utile dans la rédaction de mon mémoire.

INTRODUCTION

« Dans un *slasher*, quand le téléphone retentit, c'est toujours le début des ennuis ¹ » écrit Fabrice Fuentes dans un article récent pour la revue *La Septième Obsession*.

Le sujet du harcèlement téléphonique trouve sa place dans le champ de recherche des *cultural studies* et plus précisément des *gender studies*. Les *cultural studies* constituent un courant de recherches d'origine anglo-saxonne pour lequel la culture est formée de l'ensemble des pratiques d'un groupe. Il implique donc une définition large et anthropologique de la culture qui regroupe des pratiques et des phénomènes très divers, et qui s'insère dans plusieurs domaines culturels tels que les médias, le cinéma, la littérature, etc. Le but de cet ensemble disciplinaire est de montrer en quoi la culture peut être envisagée comme une sorte d'arène où se jouent et se négocient les relations entre les groupes sociaux. L'un des enjeux des *cultural studies* vise en particulier, à ce titre, à déconstruire les rapports de domination qui traversent la société comme les productions culturelles qui en émanent, en les rendant visibles. Analyser un film dans une perspective culturelle consiste ainsi à réfléchir sur les rapports sociaux qui l'ont structuré. De ce point de vue, les *gender studies* constituent une branche des *cultural studies* nourrie par la critique féministe, qui étudie la construction des identités et des rapports de pouvoir entre les genres. Ce champ de recherche, qui a fait du cinéma un terrain privilégié d'investigation, est très attentif aux rapports de domination genrés comme aux assignations de genre, aux normes et à leur déstabilisation. Il semble judicieux de s'intéresser, selon ce prisme, aux implications genrées des représentations cinématographiques du harcèlement, une forme de maltraitance morale ou physique, qui peut se définir de cette façon : « actes ou propos tenus à l'encontre d'une personne dans le but de la détruire psychologiquement et/ou physiquement² ». Depuis les années 1970, dans le cinéma d'horreur nord-américain, nous retrouvons un type d'intrigue et de séquence récurrents où une ou plusieurs protagonistes féminines se font harceler par téléphone, justifiant de se pencher plus en avant sur les enjeux et les significations d'un tel dispositif générique.

¹ Fabrice Fuentes, « *Black Christmas*. Quand sonne le glas », *La Septième Obsession*, n°38, janvier-février 2022, p. 44.

² Définition du mot « Harcèlement », *Psychologie.com* [en ligne], [consulté le (20/10/2021)], disponible sur : <https://www.psychologies.com/Dico-Psycho/Harcelement>.

L'appareil téléphonique a toujours été représenté par le septième art qui a très vite porté son attention sur cet objet. Il devient un outil de mise en scène dès les premiers temps, notamment dans les films de D. W. Griffith. Dans *The Lonely Villa* (1902), le téléphone n'est pas un simple objet décoratif mais apparaît dans quasiment tous les plans du film, à droite du cadre, et est ensuite utilisé par les personnages. Quelques décennies plus tard, des cinéastes, comme Alfred Hitchcock puis William Castle, exploitent les caractéristiques et les enjeux scénaristiques qui gravitent autour de cet objet. En 1964 le premier réalise *Dial M for Murder* (*Le Crime était presque parfait*) où le téléphone est utilisé pour sa capacité à contribuer au suspense et non seulement pour sa fonction d'outil de communication. Un an après, le second met en scène *I Saw What You Did* (*Tuer n'est pas jouer*, 1965), qui préfigure les films de harcèlement téléphonique dont il sera question ici, lesquels se développent à partir de la seconde moitié des années 1970 et jusqu'à aujourd'hui. Soulignons à ce propos que le cinéma a suivi l'évolution technique du téléphone sous ses différentes formes (du combiné fixe et immobile au téléphone portable, en passant par la cabine téléphonique), et que ceci a eu un impact majeur sur la réalisation des séquences concernées. L'analyse du harcèlement téléphonique amène à se poser, au préalable, des questions concernant l'utilisation de l'outil dans la mise en scène. Lorsque le genre de l'horreur s'empare de ce motif, le téléphone est encore un objet imposant et volumineux. Les représentations qui en font usage sont donc assez statiques puisque ces appareils sont fixés au mur. On peut notamment penser au film *When a Stranger Calls* (*Terreur sur la Ligne*, Fred Walton, 1979) où la protagoniste féminine, incarnée par Carol Kane, ne peut pas bouger quand elle parle, en raison de la fixibilité de l'appareil. À la fin du XX^e siècle, les téléphones sans fil apparaissent et influent alors significativement sur l'écriture des scénarios, et notamment ceux des films d'horreur. Ils permettent beaucoup plus d'aisance dans les déplacements et amènent de nouvelles possibilités dans les choix scénographiques. Le cinquième volet de la saga *Scream* (Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett, 2022) reprend la séquence d'ouverture du film original de 1996 en la modernisant de façon notamment à ce que le téléphone ne soit plus utilisé seulement pour sa fonction « orale » mais aussi « textuelle » puisque le tueur ne communique pas uniquement par appel mais également via la messagerie.

La séquence de harcèlement téléphonique peut être considérée à la fois comme un motif récurrent du cinéma d'horreur et comme l'indice d'un sous-genre à part entière. En effet, elle correspond à des types spécifiques de films d'horreur, qui possèdent leurs propres codes, caractéristiques et bornes chronologiques, tels que le *slasher* et le *rape and revenge*, mais elle peut se définir également comme un motif qui parcourt plus globalement le cinéma d'horreur.

Le harcèlement téléphonique cohabite principalement avec le *slasher* ou le *stalker film* puisque les scénarios sur lesquels il repose reprennent les principaux codes de ces sous-genres. En effet, on y retrouve un tueur, dont le visage est dissimulé, qui observe et/ou harcèle ses victimes avant de les assassiner. Si *Scream* (Wes Craven, 1996), est le film qui revient le plus souvent quand on évoque ce motif narratif, ce dernier a en réalité une très longue histoire qui dépasse même les frontières du cinéma d'horreur qui n'en constitue pas moins son terrain de prédilection. Il s'insère dans une vaste série de films horribles dont le scénario porte sur le fait d'appeler au téléphone un personnage féminin à plusieurs reprises, dans le but de le torturer puis de le tuer. Ce genre s'est beaucoup appuyé sur ce principe, d'abord dans les années 1970-80, avec des titres comme *Black Christmas* (Bob Clark, 1974), *Someone's Watching Me!* (*Meurtre au 43^e étage*, John Carpenter, 1978) et *When a Stranger Calls*. Quelques années plus tard, en 1996, *Scream* réinscrit le harcèlement téléphonique dans un nouveau contexte, marqué par l'attrait rencontré par une forme de réflexivité post-moderne ainsi que par l'essor du post-féminisme et sa pénétration large dans différentes sphères de la culture populaire. Il est donc possible de concevoir le harcèlement téléphonique à la fois comme un motif, quand il est repris de manière occasionnelle dans une œuvre (ainsi que le fait notamment *When a Stranger Calls*), ou comme un sous-genre de l'horreur, lorsqu'il est répété tout au long du film (ainsi que l'illustre un cas tel que *Someone's Watching Me!*).

Les *gender studies* appliquées au cinéma se sont beaucoup développées en relation aux genres cinématographiques car ces objets représentent des vecteurs majeurs de construction des identités et des rapports de genre, comme l'expliquent Raphaëlle Moine et Geneviève Sellier :

à cause de son fort impact auprès du public, par son appartenance à la culture de masse, parce qu'il s'inscrit dans une logique de catégorisation sexuée et parce qu'il repose sur des effets de répétition et de variation, le genre est un puissant vecteur de la construction des identités et des rapports sociaux de sexe [...]. Qu'on le considère comme un espace symbolique et ambivalent où s'expriment de manière codifiée les conflits et les tensions socioculturelles ou, au contraire, comme un espace où sont réitérées les relations traditionnelles de domination, le genre est le creuset de représentations récurrentes qui travaillent à reproduire, modifier ou renouveler les normes sexuées³.

Parmi les nombreux genres susceptibles de se prêter à une analyse *gender*, le film d'horreur en particulier, a retenu l'attention de la critique féministe dès les années 1970, du fait des représentations très polarisées qu'il a longtemps eu tendance à proposer, mais aussi de la capacité de certaines productions à complexifier et troubler les normes traditionnelles. Pascale

³ Raphaëlle Moine et Geneviève Sellier, « Présentation », *Cinémas*, vol. 22, n° 2-3, printemps 2012, p. 7.

Fakhry explique ainsi que les années 2000 voient l'émergence d'un grand nombre de films d'horreur qui sont aussi des *Woman's films* et que ces œuvres, qu'elle propose de nommer *Woman's horror films*, montrent une femme confrontée à des créatures monstrueuses, ou à des tueurs psychopathes⁴. Plus largement, on peut penser à plusieurs titres où les personnages féminins occupent le premier plan, à l'image de la saga *Scream*. Les films de harcèlement téléphonique sont particulièrement intéressants à considérer de ce point de vue, car ils accordent une place centrale aux femmes, bien qu'elles se voient fréquemment attribuer le rôle de la victime, pour ne pas dire de la « proie », en parallèle à celui d'héroïne. Notons toutefois qu'il existe une série de films plus récente, qui a émergé dans les années 2000, où les personnages féminins héritent de rôles plus diversifiés, jusqu'à se voir attribuer la position du tueur, à l'image de *Scream 4* (Wes Craven, 2011) par exemple.

L'objectif de cette recherche est de contribuer à renouveler la réflexion sur la représentation des héroïnes féminines et les questions de genre que véhicule le cinéma d'horreur au prisme de la présence récurrente en son sein du téléphone en tant qu'instrument narratif associé à la peur. Nous souhaitons déterminer, à ce titre, en quoi le harcèlement téléphonique produit des nouveaux enjeux de genre ou les reconfigure. En effet, si le cinéma d'horreur est traditionnellement associé à des personnages et situations codifiées, nous pouvons nous demander dans quelle mesure la séquence de harcèlement téléphonique s'inscrit dans ce schéma ou se révèle en mesure de le perturber. Nous allons ainsi tenter de mettre en rapport la permanence de ce motif et l'évolution de la représentation de ces héroïnes ou protagonistes féminines. Pour cela, il nous faudra établir et définir les fonctions et caractéristiques des films et des séquences de harcèlement téléphonique, et analyser les évolutions observables tout au long de la période étudiée. Il s'agira, plus précisément, de répondre aux questions suivantes : si le cinéma d'horreur est traditionnellement associé à des personnages et situations stéréotypés ainsi qu'à des représentations ambivalentes des rapports de pouvoir, quelles fonctions esthétiques, narratives et idéologiques sont-elles dévolues aux séquences de harcèlement téléphonique qui parsèment le genre depuis les années 1970 ? En quoi la répétition entre les années 1970 et 2020 de ce motif spécifique fait-elle évoluer la caractérisation et l'agentivité des protagonistes féminines oscillant entre des positions de victime et d'héroïne, entre une forme de stéréotypisation ou au contraire un discours plus progressiste ?

⁴ Pascale Fakhry, « Femme active et femme au foyer dans le *woman's horror film* américain des années 2000 : ambivalences, contradictions et impasse post-féministe », *Ibid.*, p. 61.

Le plan proposé dans ce mémoire de Master 2 est construit selon une structure à la fois synchronique et diachronique et traite de la période allant de 1970 jusqu'à aujourd'hui. La première partie du mémoire adopte donc une perspective synchronique, au sens de ce « qui se passe dans le même temps, synchrone », de ce « qui représente ou étudie des faits arrivés en même temps ⁵ ». Cette partie interroge de manière synchronique les principales caractéristiques et fonctions assurées par les séquences de harcèlement téléphonique, depuis les années 1970 jusqu'à aujourd'hui, sans explorer plus avant – pour le moment – d'éventuels bouleversements ou évolutions. L'objectif d'une telle approche envisagée sur une large période, vise à saisir au sein même de cette longue durée, ce qui ne change pas et ce qui se maintient de façon pérenne, d'identifier des motifs récurrents et de montrer que ces derniers, en grande partie, perdurent. Il sera donc question d'étudier ce qui demeure semblable et stable, au sein d'une période donnée, indépendamment de ses éventuelles évolutions. Les parties et sous-parties qui forment la grande première partie, sont donc composées d'analyses d'éléments synchroniques et tenteront de faire ressortir la pérennité du motif du harcèlement téléphonique au cours du temps. En effet, tous les traits génériques abordés dans ce premier chapitre du mémoire – l'acte de répétition, l'univers dysfonctionnel, la sonnerie et le sentiment de peur, les séquences de meurtres, la violation de la vie privée, l'anonymat, le voyeurisme, etc. – semblent se retrouver au sein de tous les films du corpus et au sein de toute la période étudiée.

La seconde partie du mémoire suit, quant-à-elle, une perspective diachronique, au sens où elle « s'intéresse à l'évolution, qui est relatif à la diachronie, à l'évolution d'un fait dans le temps⁶ ». Elle se concentre sur les évolutions que le motif du harcèlement téléphonique a présenté au cours du temps. Une attention particulière est apportée aux années 1990 à 2020, durant lesquelles les films posent des questions au travers de la reprise et de la reconfiguration du motif, et à l'évolution des représentations des protagonistes féminines. Les éléments étudiés ici – les protagonistes féminines stéréotypées qui laissent place aux véritables héroïnes, le renversement des rôles, etc. – ont tous en commun d'avoir connu des bouleversements, reconfigurations et changements notables au cours de la période mentionnée. Le mémoire mêle donc ces deux approches, et articule dimension thématique et chronologique, ce qui permet d'exposer dès la première partie les implications générées de ce motif. Il sera question à terme

⁵ Définition du mot « Synchronique », *Larousse.fr* [en ligne], [consulté le (10/12/2022)], disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/synchronique/76127>.

⁶ Définition du mot « Diachronique », *Universalis.fr* [en ligne], [consulté le (10/12/2022)], disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/diachronie-et-synchronie-linguistique/>.

de comparer et d'analyser les évolutions observées depuis les années 1970 jusqu'à aujourd'hui. Cette recherche envisage d'étudier précisément l'évolution des représentations des protagonistes féminines, lesquelles peuvent aussi bien réaffirmer la persistance de schémas conservateurs en termes de genre ou, au contraire, tendre vers une forme de renouveau et de remise en question de tels schémas. On l'aura compris, l'étude sera donc attentive, tout au long de la recherche aux assignations de genre, aux normes et à leur déstabilisation, ainsi qu'aux rapports de pouvoir que cela implique.

Le sujet précis du harcèlement téléphonique des héroïnes féminines dans le cinéma d'horreur ne semble pas avoir fait l'objet d'études universitaires, autant que nous puissions en juger à partir des recherches documentaires que nous avons menées. Cependant, il existe des travaux qui portent sur une ou plusieurs des thématiques à l'intersection desquels se situe ce sujet, et qui par conséquent, entretiennent un lien direct avec celui-ci. En effet, ce mémoire s'inscrit dans trois domaines : les approches culturelles (*cultural* et *gender studies*), le cinéma d'horreur (et les sous-genres du *slasher* ou *stalker film*) et le harcèlement téléphonique (ou plus généralement, les représentations et l'utilisation du téléphone dans le septième art).

Ce travail se situe dans la lignée de l'ouvrage *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the films of the stalker cycle*⁷. Vera Dika analyse une catégorie d'œuvres qu'elle nomme *stalker films*, une appellation qui peut également être attribuée aux films de notre corpus. Elle évoque d'ailleurs deux titres qui y figurent : *Black Christmas* et *When a Stranger Calls*. Cependant, les œuvres citées ici reposent sur un motif particulier, celui du harcèlement téléphonique. En effet, bien que Dika évoque ce motif, il ne fait pas l'objet d'une étude précise, comme il est question dans ce mémoire. Cette étiquette de « *stalker films* » théorisée par l'auteure est utilisée ici car elle paraît adéquate pour commenter les titres du corpus en raison de l'acte de harcèlement qu'ils représentent à l'écran. D'autre part, le cycle de films choisis par Dika s'étend de 1976 à 1981, période prise en compte ici. Or, elle restreint son observation au début des années 1980, tandis que ce travail se propose de l'étendre jusqu'aux années 2020, permettant ainsi de traiter des évolutions et du renouveau du motif.

Ce mémoire entend analyser des appels et séquences téléphoniques au cinéma. Cette démarche a déjà été entreprise auparavant par Elton Rabineau également dans le cadre d'une recherche de Master 2⁸. Cependant, l'auteur aborde le téléphone comme un outil technique et un objet de communication, sans prendre en compte les genres cinématographiques ni la notion de « harcèlement ». En effet, il s'intéresse à des éléments techniques tels que « la tonalité

⁷ Vera Dika, *Games of terror: Halloween, Friday the 13th, and the films of the stalker cycle*, Rutherford, Madison et Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press/Londres et Toronto, Associates University Presses, 1990, 152 pages.

⁸ Elton Rabineau, *Les Communications téléphoniques au cinéma. Expérimentations audiovisuelles interactives*, mémoire de Master 2, dir. J.P Halbwachs et S. Azzazi, École Nationale Supérieure Louis Lumière, 2012, 150 pages.

d'invitation à numéroté » ou « la compression » tandis que cette recherche se concentre sur les représentations genrées assignées à cet outil. Après avoir défini toutes les fonctions techniques du téléphone, Elton Rabineau s'attaque, dans une partie davantage théorique, à l'usage de cet appareil dans le cinéma narratif. On y retrouve plusieurs notions ou réflexions évoquées dans cette étude, comme celle d'ubiquité ou celle du corps laissé de côté au profit de l'outil téléphonique. L'observation est complétée par des outils qui ne seront pas cités ici comme la « typologie du téléphème au cinéma et la classification de Michel Chion ». Travis Mark Holt consacre son mémoire⁹ à l'analyse de l'évolution des communications dans le cinéma, et principalement du téléphone, et ses effets sur la société. Sa réflexion repose sur un corpus de seize films issus de trois genres cinématographiques (horreur, gangster et action/aventure). Parmi les films étudiés, trois figurent dans notre corpus : *When a Stranger Calls* (1979), *Scream* et *When a Stranger Calls* (Simon West, 2006). L'auteur dédie tout un chapitre à la représentation et à l'utilisation du téléphone dans le cinéma d'horreur. Ses analyses sont d'abord abordées d'un point de vue historique puis théorique puisqu'il met en avant des questions culturelles en conjonction avec la littérature axée sur les effets des innovations et de la technologie mobile. Bien que l'étudiant emploie des thèmes et notions très proches de celles utilisées ici, il n'analyse pas le harcèlement téléphonique, mais plutôt l'utilisation du téléphone et ses conséquences sur la société moderne.

D'autre part, les travaux que nous avons menés nous ont permis de découvrir plusieurs articles universitaires possédant des traits de familiarité avec notre sujet puisqu'ils étudient l'usage du téléphone et sa représentation dans le cinéma d'horreur¹⁰. Ces articles commentent l'utilisation du téléphone et sa mise en scène dans les films d'horreur mais ne sont pas spécifiquement orientés vers la notion de harcèlement, qui est associé à l'emploi de cet appareil dans les titres de notre corpus. De plus, l'approche *gender* et culturelle n'est pas celle privilégiée par ces travaux, qui se situent plutôt dans une perspective esthétique et technique.

⁹ Travis Mark Holt, « Film and Telephony: The Evolution of Cinematic Communication », mémoire de Master 2, Department of Telecommunication and Film, Université d'Alabama, 2011, 157 pages.

¹⁰ Par exemple ; Tom Gunning, « Heard over the phone – *The Lonely Villa* and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology », *Screen*, vol. 32, n°2, 1991, pp. 184-196; Ned Schantz, « Telephonic Film », *Film Quarterly*, vol. 56, n° 4, 2003, pp. 23-35; Charles Spiteri, « Isolation and Subjugation: The Telephone in the Slasher Film », *Senses of cinema* [en ligne], n° 32, 2004, disponible sur : http://www.sensesofcinema.com/2004/beyond-the-grave-of-genre/telephone_slasher_film/#1 ; Steven Bruhm, « Cell Phones from Hell », *The South Atlantic Quarterly*, vol. 110, n° 3, 2011, pp. 601-620; Thomsen Morten Feldtfos, « Body, Telephone, Voice: *Black Christmas* (1979) and Monstrous Cinema », *Acta. Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, vol. 20, n° 1, 2021, pp. 20-35.

Ce mémoire s'appuie sur un corpus composé d'une quinzaine de films. De ce point de vue-là, son objet n'apparaît pas comme entièrement inédit car certains de ces titres ont déjà été étudiés au sein de la littérature universitaire¹¹. Par exemple, Alain Boillat dédie un chapitre à *Someone's Watching Me!* dans un ouvrage collectif à paraître consacré à l'œuvre de John Carpenter¹². Cet article est à notre connaissance la seule ressource francophone qui commente explicitement ce film et s'est révélé très utile pour l'avancée de notre recherche. Ce mémoire rassemble ces analyses et compare ces films au sein d'une seule et même étude, en laissant volontairement de côté certaines caractéristiques prises en compte par les auteurs. Par exemple, l'article « Body, Telephone, Voice: *Black Christmas* (1979) and Monstrous Cinema¹³ » porte sur l'un des films du corpus, *Black Christmas*. Or, l'auteur étudie le rôle du téléphone non pas comme un outil qui provoque le harcèlement et qui véhicule des rapports inégalitaires de genre, mais comme moteur de suspense, à partir du concept de voix acousmatique établi par Michel Chion.

D'autres ressources portent également et précisément sur des analyses des films de notre corpus. Dans son article, l'auteure étudie et compare l'œuvre-source *Black Christmas* avec son *remake* datant de 2006 (*Black Christmas*, Glen Morgan, 2006)¹⁴. Cependant, le point de vue adoptée ici par Sara Constantineau est ce que l'on pourrait qualifier de « patriotique » puisque son analyse repose sur le fait de prouver en quoi *Black Christmas* est le film qui a lancé le sous-genre du *slasher* et de mettre en avant toutes ses caractéristiques canadiennes. Aussi, bien qu'il analyse *When a Stranger Calls* et ses appels téléphoniques, Mukhlash Abrar¹⁵ adopte une approche totalement différente de celles mentionnées jusqu'ici. En effet, le chercheur, spécialisé en études linguistiques, analyse des conversations téléphoniques issues du film, mais en se concentrant uniquement sur le concept de « *adjacency pair* » (que l'on peut grossièrement traduire par « paire de contiguïté »). Une paire de contiguïté correspond à un échange en deux

¹¹ Par exemple : Francisco Ferreira, « Toujours l'inattendu arrive. À propos de la première séquence de *Scream* », *Simulacres*, n°1, « Filmer la peur », automne 1999, p. 118-123.

¹² Alain Boillat, « Hybridité générique et transgression des normes de/du genre dans *Someone's Watching Me!* (John Carpenter, 1978) », dans Mélanie Boissonneau, Gaspard Delon, Quentin Mazel et Thomas Pillard (dir.), *John Carpenter. Au-delà de l'horreur*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, sous presse.

¹³ Thomsen Morten Feldtfos, *op. cit.*

¹⁴ Sara Constantineau, « *Black Christmas*: the Slasher Film was Made in Canada », *Cineaction!*, n° 82-83, 2011, *Gale Academic OneFile* [en ligne], pp. 58-63, disponible sur : <https://go.gale.com/ps/i.do?p=LitRC&u=googlescholar&id=GALE%7CA248407241&v=2.1&it=r&asid=6954ba51>.

¹⁵ Mukhlash Abrar, « Adjacency pair analysis of telephone call in "When a Stranger Calls" movie », *Onesearch.id* [en ligne], Université de Jambi, 19 pages, disponible sur : <https://www.onesearch.id/Record/IOS2136.article-900>.

parties dans lequel le deuxième énoncé dépend du premier¹⁶ (par exemple des salutations : « bonjour, ça va ? », « très bien et toi ? »). Cette approche est donc extrêmement technique et diffère totalement des analyses de *When a Stranger Calls* proposées dans ce mémoire, puisqu'elle s'inscrit dans le champ de recherche de la linguistique tandis que les nôtres se basent sur les analyses *gender* et filmique. Cet exemple prouve qu'un même extrait ou objet (ici, les échanges téléphoniques dans *When a Stranger Calls*) peuvent être analysés de manière totalement différente. De la même façon, Michaela Keating¹⁷ étudie *Black Christmas* (2019), mais son analyse n'aborde pas du tout le motif du harcèlement téléphonique ou l'évolution entre le film original et son *remake* (comme c'est le cas dans notre mémoire). En effet, l'auteure considère l'œuvre comme un *rape and revenge film* et oriente son analyse autour de ce sous-genre. Les recherches que nous avons mené nous ont permis de découvrir des dizaines d'autres articles qui étudient ou évoquent les films de notre corpus mais, nous avons fait le choix de ne citer que quelques exemples pertinents pour ne pas trop s'étendre.

En plus d'analyser la séquence de harcèlement téléphonique dans le cinéma d'horreur, nous étudierons ici les représentations des protagonistes féminines au sein de ces œuvres. Il existe une quantité non-négligeable de travaux¹⁸ qui portent un regard genré sur les films d'horreur mais, qui ne prennent pas en compte la question du harcèlement téléphonique. Par exemple, le mémoire de Frédéric Bouchard¹⁹ vise à montrer la transformation de la figure de l'héroïne dans le cinéma d'horreur au fil des décennies. Bien que cette recherche laisse de côté le motif du harcèlement téléphonique, elle s'avère utile, notamment concernant la dernière sous-partie qui vise à mettre en avant le renversement opéré entre les genres. En effet, depuis les années 2000, la *final girl* tend parfois à laisser sa place au *final boy* et de plus en plus de femmes tueuses apparaissent à l'écran, dans le cinéma d'horreur. L'auteur évoque à ce sujet une « nouvelle forme de personnage conscient de sa féminité et de son pouvoir ²⁰ ». Kamryn

¹⁶ Définition de la notion anglophone « Adjacency Pair », *Thoughtco.com* [en ligne], [consulté le (10/05/2023)], disponible sur : <https://www.thoughtco.com/adjacency-pair-conversation-analysis-1688970>.

¹⁷ Michaela Keating, « Victims and Survivors in the Rape-Revenge Narrative : A Comparison of *Black Christmas* (2019) and *I May Destroy You* (2020) », *Cinej Cinema Journal* [en ligne], Université de Californie, publié le 20/12/2022, 30 pages, disponible sur : <https://scholarworks.calstate.edu/concern/publications/3x816v047>.

¹⁸ Par exemple : Pascale Fakhry, *Le film d'horreur hollywoodien au féminin : une étude du genre et de ses personnages principaux féminins à partir de leur émergence dans les années 1970*, thèse de doctorat, dir. Raphaëlle Moine, Université Sorbonne Nouvelle, 2011, 403 pages.

¹⁹ Frédéric Bouchard, *Terreur au féminin : érotisation, regard et pouvoir dans le cinéma d'horreur contemporain*, mémoire de Master, dir. Bernard Perron, Université de Montréal, 2013, p. 2.

²⁰ *Ibid.*, p. 2.

Heath²¹ consacre également un mémoire de licence à l'analyse des représentations des personnages féminins dans le genre du *slasher*, depuis Hitchcock jusqu'à aujourd'hui, et Donato Totaro²², étudie, selon une approche historique, les représentations des femmes tueuses dans les films d'horreur américains en parallèle de celles proposées par les films européens du même genre.

²¹ Kamryn Heath, *Female Representation in the Slasher Genre: An Analysis of the Hitchcock Era and Beyond*, mémoire de licence, dir. Valerie N. Wieskamp, Appalachian State University, Mai 2021, 35 pages.

²² Donato Totaro, « When Women Kill: Recent North American Horror Film », *Offscreen*, vol. 18, n° 8, 2014, 13 pages, [consulté le (12/11/2021)], disponible sur : [https://www.proquest.com/docview/2064736427/340A6D845B40CCPQ/1?accountid=13089 &forcedol=true](https://www.proquest.com/docview/2064736427/340A6D845B40CCPQ/1?accountid=13089&forcedol=true).

Avant de présenter et de justifier notre corpus d'études, il nous paraît indispensable de préciser le sens que nous donnerons dans le présent travail à certains termes et concepts, notamment génériques, qui joueront un rôle clé dans la réflexion.

Le *slasher*

Le *slasher* est un sous-genre populaire du cinéma d'horreur américain qui propose un récit dans lequel un assassin, généralement masqué, élimine méthodiquement les membres d'un groupe de jeunes. Le mot *slasher* vient du verbe anglais *to slash* qui signifie « couper, taillader, déchirer ». Ce sous-genre possède de nombreux liens qui le relient au giallo²³, un genre italien popularisé au tournant des années 1970 et dont la réputation repose sur des scènes de meurtres sanglantes et spectaculaires, mettant à l'honneur un assassin ganté. Le *slasher*, tout comme le giallo, est un type de films où la sexualité et l'érotisme sont omniprésents. Il affiche au cours de sa durée plusieurs scènes de meurtres, commis à l'arme blanche et représentant ainsi des rituels. Les victimes, majoritairement féminines, de tueurs quant à eux le plus souvent masculins, sont quasi-systématiquement de jeunes adolescentes qui sont punies pour leur vie sexuelle active et pour avoir transgressé l'autorité parentale²⁴. Bien souvent, la seule survivante est une jeune fille vierge que la littérature savante a pu désigner par le terme de « *final girl* ». Le giallo et surtout le *slasher* mettent également en avant des inégalités de représentations en termes de genre. En effet, dans ce sous-genre les personnages sont très stéréotypés : la *pom-pom girl* populaire et blonde, son petit copain footballeur, etc. Entre les années 1970 et 1990, de nombreuses critiques féministes jugent le sous-genre sexiste et misogyne, bien qu'il accorde une place centrale aux personnages féminins. Depuis le début des années 2000, les analyses semblent toutefois nuancer et problématiser cette vision commune. En effet, de nombreux auteurs estiment que l'objectif du *slasher* n'est pas tant de placer les femmes dans une position de victime que de montrer les conséquences d'une virilité hors de contrôle. Cette réflexion sera davantage approfondie dans la seconde grande partie du mémoire.

²³ Afin de définir les genres du giallo et du *slasher* et de montrer leurs caractéristiques communes, nous nous sommes appuyée sur le mémoire de Maxime Duguay, *Le style dans le sang : étude de la scène de meurtre du giallo*, mémoire de Master, dir. B. Perron, Université de Montréal, 2014, 158 pages.

²⁴ Par exemple : boire, aller en soirée, sortir avec des garçons, etc. et tout cela bien sûr sans l'autorisation de leurs parents.

« Harcèlement » et *stalker film*

Le *stalker film* n'est pas, à proprement parler, un autre sous-genre du cinéma d'horreur mais une appellation différente des *slashers films*, préférée par Vera Dika. Cependant, les corpus de films analysés par ces deux dénominations ne sont pas tout à fait les mêmes puisque le critère principal qui réunit les *slashers* est le meurtre au couteau tandis que celui du *stalker film* est le fait d'observer et de harceler des victimes. Le terme « harcèlement » peut-être mis en relation avec le verbe « *to stalk* », théorisé dans le cinéma d'horreur par Vera Dika. Dans son ouvrage *Games of Terror*²⁵, l'auteure se concentre sur un ensemble de films communément associés au « *slasher film* », sortis entre 1976 et 1981. Or, Dika propose une étiquette alternative de « *stalker film* », induisant un autre regard sur les œuvres, plus proche de ce mémoire puisqu'il aborde explicitement la figure du harceleur, en raison de ce motif du tueur qui harcèle ses victimes en les suivant et en les surveillant jusqu'au moment de les tuer. Vera Dika précise également que le terme « *stalker* » fait *allusion* à l'acte de regarder, ce qui est le cas des psychopathes des films du corpus, qui observent bien souvent leurs victimes avant de s'en prendre à elles. Les sous-genres de l'horreur sont tous regroupés autour d'une caractéristique commune ; la violence, mais possèdent des personnages, thèmes, qualité de production, casting et niveau de succès propre à chacun.

Final Girl et *Scream Queen*

Dans les *slashers* et les *stalker films* les femmes à l'écran sont partagées en deux figures : la *scream queen* et la *final girl*. La première catégorie renvoie aux cris que les personnages féminins émettent au moment de la confrontation avec le tueur. Or, la *scream queen* a un rôle bien plus important car c'est au travers de ce personnage que la mise en scène transmet la terreur. Les hommes et les femmes, en effet, ne se font pas tuer de la même manière. Les hommes se font assassiner plus rapidement et en silence tandis que la *scream queen* meurt dans le bruit, en hurlant, et plus elle va crier, plus cela va exciter le tueur et plus il prendra du plaisir et sera sadique dans sa manière de la tuer (le plus lentement possible). Elsa Lancaster et Fay Wray²⁶ sont considérées comme les pionnières et les premières *scream queens*. Dans

²⁵ Vera Dika, *Games of terror*, *op. cit.*

²⁶ Elsa Lancaster pour son rôle de fiancée de Frankenstein dans *Bride of Frankenstein* (*La Fiancée de Frankenstein*, James Whale, 1935), Fay Wray pour son rôle d'Ann Darrow dans *King Kong* (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933).

Scream, le personnage de Casey interprétée par Drew Barrymore, qui s'est fait connaître dans *E.T. the Extra-Terrestrial* (*E.T., l'extra-terrestre*, Steven Spielberg, 1982) – et notamment grâce à la scène culte où elle ouvre le placard et hurle en apercevant l'extra-terrestre –, est une des *scream queens* les plus célèbres. Dans les *slashers*, le personnage féminin est une cible à cause de sa sexualité. Par exemple, dès l'ouverture d'*Halloween* (*Halloween : La Nuit des masques*, John Carpenter, 1978), Michael Myers tue sa sœur, qui vient d'avoir un rapport. Dans les films de ce sous-genre, plus une femme est sexualisée et active sexuellement, plus sa mort sera horrible. La deuxième figure féminine majeure du *slasher* et *stalker film* est celle de la *final girl*. Il s'agit d'une survivante, qui crie aussi, mais qui se bat et sacrifie sa féminité traditionnelle. C'est une jeune femme vierge, qui n'est pas particulièrement attirée par les garçons et la sexualité. La *scream queen* est caractérisée par son physique et sa liberté sexuelle tandis que la *final girl* est valorisée pour ses qualités morales et intellectuelles. On peut noter une variation de plus en plus visible dans les films contemporains, notamment dans la mesure où la *final girl* tend à laisser place à celle du *final boy*, comme dans *Get Out* (Jordan Peele, 2017).

Le harcèlement téléphonique est un thème qui a été abordé une multitude de fois au cinéma, et ce, dans plusieurs genres. Pour délimiter le corpus de cette recherche, nous avons défini plusieurs critères. Le premier, relève de notre volonté d'associer à ce mémoire un regard *genre et gender* et ainsi de le placer dans le champ de recherche des *gender studies*. Dans cette perspective, le cinéma d'horreur nous a semblé être un genre pertinent car il est particulièrement propice aux assignations de genre, aux stéréotypes et à des enjeux genrés. Par exemple, dans la grande majorité des films d'horreur, les protagonistes féminines occupent des statuts de victimes et de proies tandis que les tueurs sont des personnages masculins. De plus, ce genre est connu pour véhiculer une image très sexualisée et stéréotypée des personnages féminins, notamment à travers la figure de la *scream queen*. On peut penser à Page Edwards dans *House of Wax (La Maison de Cire, Jaume Collet-Serra, 2005)*.

Le deuxième critère répond à une exigence de territorialisation. Durant les premières recherches que nous avons menées, nous nous sommes rapidement aperçue que le téléphone et le cinéma d'horreur sont deux thématiques présentes dans divers pays. Elles sont, en effet, visibles au sein des filmographies japonaise²⁷, thaïlandaise²⁸, indonésienne²⁹, coréenne, canadienne, etc. Il nous a donc fallu définir une territorialité et nous avons choisi de limiter le corpus à la filmographie nord-américaine. Ce choix est motivé par les spécificités culturelles propres au contexte étatsunien. En effet, les œuvres nord-américaines possèdent une représentation propre des personnages féminins, stéréotypée et genrée mais reposent également sur des spécificités et événements purement nationaux qui influent les scénarios des films d'horreur (par exemple la politique de Reagan, la Guerre du Vietnam, la montée du communisme, etc.). Il s'agit également des titres les plus faciles à se procurer et qui ont fait, pour certains l'objet d'articles et travaux universitaires qui ont été très utiles dans le cadre de ce mémoire.

Le troisième et dernier critère relève d'une nécessité de définir des bornes chronologiques. À partir de nos recherches, il nous a été possible de situer la naissance du motif

²⁷ *Tokyo Gore School* (Yôhei Fukuda, 2009).

²⁸ *999-9999* (Peter Manus, 2002).

²⁹ *Hunta Juga Selfie* (Sridhar Jetty, 2014).

précis du harcèlement téléphonique des héroïnes féminines dans le cinéma d'horreur nord-américain au début des années 1970. Depuis, ce sujet a été repris dans une douzaine de films, et ce, à chaque décennie jusqu'au très récent sixième volet de *Scream*, sorti en mars 2023. Ainsi, nous avons défini une période allant de 1974 et qui s'étend jusqu'à aujourd'hui. L'objectif est de procéder à une étude comparée mettant en avant les éventuelles évolutions entre les époques et leurs représentations de ce motif. Nous analyserons également des films en parallèle de leurs *remakes* ou suites (*When a Stranger Calls* (1979) / *When a Stranger Calls Back* (Fred Walton, 1993) et *When a Stranger Calls* (2006), *Black Christmas* et ses *remakes* datant respectivement de 2006, réalisé par Glen Morgan, et de 2019, réalisé par Sophia Takal, et *Scream* et son *remake/suite* *Scream 5*).

L'ensemble des films visionnés pour les besoins de cette recherche, peut être regroupé en trois catégories :

- Films du corpus principal et secondaire (films d'horreur reprenant le motif du harcèlement téléphonique).
- Films d'horreur et sous-genres de l'horreur en lien avec le sujet (*slasher*, *rape-and-revenge*, etc.).
- Films de tous genres dont la mise en scène intègre le téléphone et ses enjeux.

Ainsi, le corpus filmique proposé dans ce mémoire final de Master 2 est plus ou moins large puisqu'il répond à une structuration synchronique et diachronique, étudiant une période allant de 1970 à aujourd'hui. Il comprend dix-huit titres, séparés en un corpus principal³⁰ et un secondaire³¹, qui doivent permettre, afin de répondre au mieux aux exigences posées par la problématique, de dégager à la fois une certaine continuité et pérennité entre les époques, mais aussi, de mettre en avant des évolutions et bouleversements. Il sera question, tout au long du mémoire d'analyser en profondeur des films d'horreur dans lesquels le motif du harcèlement téléphonique apparaît comme un élément scénaristique majeur et d'en dégager les spécificités autant que les apports vis-à-vis de ce genre cinématographique. D'autres films sont cités et analysés – mais de manière moins détaillée – pour compléter et préciser les analyses et commentaires développés dans cette recherche. Le corpus principal est composé de titres qui représentent, selon nous, les outils les plus pertinents pour parler du motif du harcèlement téléphonique dans les films américains et de son évolution. En effet, dans ces œuvres, le

³⁰ Corpus principal, voir p. 147.

³¹ Corpus secondaire, voir p. 147.

téléphone est quasi-systématiquement placé au premier plan et constitue un élément clé du scénario. Ces productions sont parmi les plus caractéristiques du motif du harcèlement téléphonique des héroïnes féminines et, à la différence d'autres titres qui utilisent le téléphone dans leur mise en scène, elles l'exposent comme le véritable outil qui provoque d'abord le harcèlement puis la mort. Elles affichent également des représentations codifiées et genrées puisque les harceleurs/tueurs sont des hommes et les victimes sont des femmes.

Black Christmas est un film canadien réalisé par Bob Clark et sorti en 1974. Il met en scène Olivia Hussey dans le rôle de Jessica Bradford (alias Jess) et Margot Kidder dans celui de Barbie « Barb » Coard (Barbara dans la version française). Il fait partie des films fondateurs du motif du harcèlement téléphonique et c'est à partir de sa sortie que de plus en plus d'œuvres reprennent cette même thématique. Véronique Bergen explique que *Black Christmas* est un des « premiers tenants du titre » et annonce le début « d'une longue série de films où le motif du harcèlement téléphonique occupe une place centrale ³²». Selon l'auteur, « avec *Black Christmas*, [...] le *slasher* pose ainsi ses bases délétères : quand le téléphone sonne, c'est la mort qui frappe à la porte ³³». Le film a fait l'objet de deux *remakes*, datant de 2006 et de 2019, réalisés respectivement par Glen Morgan, et Sophia Takal. Le premier *remake* suit la même intrigue que le film original puisqu'il s'agit d'une sororité étudiante dont les membres vont se faire assassiner les unes après les autres. Cependant, ici le scénario fait le choix d'explorer le passé du tueur en présentant plusieurs *flash-back* de toute sa jeunesse, et durant lesquels on apprend que sa mère le maltraitait, que son père a été tué par celle-ci et qu'elle l'enfermait dans un grenier. On retrouve ce film sous deux appellations, « *Black Christmas* » et surtout « *Black-X-mas* », une abréviation de « *Christmas* », mais aussi une caractérisation sexuelle mise en valeur par le « X ». Le harcèlement téléphonique est toujours présent dans ce *remake*, puisque le tueur, Bill, appelle les jeunes femmes à plusieurs reprises. Le second *remake* s'éloigne davantage du scénario de base, mais présente une multitude d'éléments très intéressants à analyser. D'abord, il a été réalisé par une femme et on retrouve au sein du casting, la présence d'actrices afro-américaines et latino-américaines. On peut relever plusieurs messages/allusions féministes tels que « Now you'll never need a man ³⁴ » (à propos d'un *sex-toys*), une citation de Camille Paglia (féministe), une personnage féministe, Kris qui milite dans son école, fait retirer une statue d'un homme, fait circuler une pétition contre un professeur etc. L'intrigue tourne

³² Véronique Bergen, « Premier sang. Précurseur du *slasher* », *La Septième Obsession*, *op. cit.*, p. 33.

³³ *Ibid.*

³⁴ Dans la version française : « Avec ça plus besoin de mec ! ».

autour d'une secte masculiniste secrète qui élimine des femmes, menée par un professeur et créée par le fondateur de l'université, Calvin Hawthorne. Aussi, le film est intéressant à analyser dans le cadre de la deuxième partie du mémoire, basée sur un modèle diachronique, puisque le harcèlement téléphonique n'est plus « vocal », mais « textuel ».

Someone's Watching Me! est un téléfilm, à petit budget, très peu commenté dans l'espace de la cinéphilie française, réalisé par John Carpenter et diffusé en 1978. Le mannequin et actrice Lauren Hutton y interprète le rôle de Leigh Michaels. Le film véhicule un discours sur l'audiovisuel fondé sur la coprésence de la téléphonie, de la télésurveillance, de la mise sur écoute et de la production de programmes télévisuels.

When a Stranger Calls a été réalisé par Fred Walton en 1979. Carol Kane y joue Jill Johnson, la jeune *baby-sitter*. Le scénario reprend celui du court-métrage *The Sitter* également réalisé par Fred Walton deux ans auparavant. Le long-métrage s'ouvre sur une séquence d'introduction d'une vingtaine de minutes qui reprend exactement – mots pour mots – le court-métrage. On y retrouve les mêmes personnages, qui occupent les mêmes fonctions, et les mêmes dialogues (« *Low fat yogurt*³⁵ »), seuls les comédiens et le décor changent. Le long-métrage représente un succès commercial conséquent et affiche vingt millions de dollars de recettes au box-office³⁶. La séquence d'introduction, à qui le film doit son succès, a été reprise plusieurs fois au cinéma ; la première séquence de *Scream* en est d'ailleurs un hommage. Le film a suscité une suite de la part du même réalisateur sorti en 1993, *When a Stranger Calls Back*, où Carole Kane interprète à nouveau Jill Johnson et nous permet de découvrir l'évolution du personnage. Il a également donné lieu à un *remake*, mis en scène par Simon West et sorti en 2006 dans lequel Camilla Belle interprète la protagoniste. Ce dernier est présent dans le corpus principal car il possède une particularité importante pour ce mémoire. En effet, ce film, d'une heure et vingt-six minutes, est entièrement construit à partir de la séquence d'introduction – de la même façon que le court-métrage – et fait abstraction de la suite du film original, qui n'est pas autant pertinente dans le cadre de ce mémoire.

New Year's Evil est un *slasher* américain réalisé par Emmett Alston en 1980, dont l'histoire présente un tueur en série qui s'en prend à des jeunes femmes, le soir du nouvel an,

³⁵ Dans la version française : « des yaourts 0% ».

³⁶ Nombre d'entrées et recettes du film *When a Stranger Calls*. Données récoltées sur le site *JP's Box-Office.com*, [en ligne], [consulté le (06/06/2022)], disponible sur : <http://jpbox-office.com/fichfilm.php?id=7743>.

les éliminant une à une, à chaque fois qu'un des fuseaux horaire américain sonne minuit. À notre connaissance, il n'existe pas de travaux universitaires qui abordent ce film. *Murder by Phone* a été réalisé par Michael Anderson et est sorti en 1982. Ce film présente une innovation très pertinente à aborder dans le cadre de cette recherche, puisqu'il affiche une machine téléphonique capable de tuer à distance lorsqu'elle émet un appel. *976-Evil (La ligne du diable, Robert Englund, 1982)*, ne présente pas à proprement parler du harcèlement téléphonique puisque ce sont les personnages qui vont composer le « 976 » pour celer un pacte avec le diable et ainsi acquérir des pouvoirs ou d'autres désirs. Le septième volet de la saga *Freddy, Wes Craven's New Nightmare (Freddy sort de la Nuit, Wes Craven, 1994)*, affiche également une protagoniste, l'actrice Heather Langenkamp, qui se fait harceler par téléphone par un psychopathe. Enfin, ce corpus secondaire est complété par les six épisodes de la franchise *Scream*, qui affichent tous des séquences de harcèlement téléphonique et qui accordent une place importante à cet appareil.

À partir de ce corpus, et après avoir visionné tous ces titres une première fois, nous avons réfléchi, puis formulé, une liste d'éléments et d'outils à analyser à propos d'une séquence téléphonique. Dans toute séquence de ce type, nous pouvons relever au moins trois éléments : l'interlocuteur A, l'interlocuteur B et l'objet téléphonique, qui impliquent des enjeux de mise en scène pouvant faire l'objet d'une analyse : comment A et B sont-ils filmés ? Est-ce que je vois celui qui parle ou celui qui écoute ? Quand est-ce que la séquence commence : quand la personne compose le numéro ou bien quand l'interlocuteur répond ? etc. De plus, le son émis par les sonneries de téléphones représente un excellent outil pour provoquer un sentiment d'angoisse chez le personnage comme chez le spectateur ou la spectatrice. Dans le téléfilm *Someone's Watching Me!*, la protagoniste est harcelée par téléphone et chaque sonnerie semble vouée à ce que le spectateur ou la spectatrice ressente l'angoisse éprouvée par le personnage. D'autre part, il est intéressant d'analyser la position du harceleur par rapport à celle de la victime. *Black Christmas* et *When a Stranger Calls* ont été réalisés dans les années 1970, période durant laquelle les téléphones portables n'existent pas encore. L'utilisation que ces films font de cet appareil est d'autant plus pertinente qu'à aucun moment le spectateur ou la spectatrice de l'époque – de même que le personnage – ne s'attend *a priori* à découvrir que le tueur est dans la même maison que la victime : il paraît évident que ce dernier appelle de chez lui, ou d'une cabine téléphonique. Ces films sont les premiers à jouer avec ce cauchemar en créant un lien de proximité dans l'espace entre la personne harcelée et le meurtrier. Ce motif sera notamment reconfiguré avec la fortune que l'on sait dans *Scream* où l'assassin utilise un

téléphone cellulaire qui lui permet de se déplacer autour de la maison tout en observant l'héroïne. Afin de constituer de telles situations génériques en objet d'études, nous avons rédigé une fiche d'analyse de séquences de harcèlement téléphonique³⁷ qui nous a permis de prendre en note différents paramètres durant les visionnages des films du corpus. Elle propose des outils et concepts à analyser pour ce type de séquence, qui sont répartis en plusieurs points. En effet, dans le cadre des séquences de harcèlement téléphonique, il s'avère opportun de mêler l'analyse esthétique et technique aux approches culturelles mobilisées dans ce mémoire car de nombreux concepts sont à prendre en compte. Il faut accorder autant d'importance au traitement de l'image, du son et de la spatialisation qu'aux critères de genre et de génération (genre et âge de la victime, genre et âge du harceleur, etc.).

³⁷ Elle a été inspirée par celle réalisée par Elton Rabineau dans son mémoire : *Les Communications téléphoniques au cinéma, op., cit.*

PARTIE RÉDACTIONNELLE

(283 001 caractères, espaces et notes compris)

PREMIÈRE PARTIE – PRINCIPALES CARACTÉRISTIQUES ET FONCTIONS ESTHÉTIQUES ET NARRATIVES DU HARCÈLEMENT TÉLÉPHONIQUE

Nous pouvons situer la naissance du harcèlement téléphonique dans le cinéma nord-américain au début des années 1970 avec la sortie de *Black Christmas* en 1974. Ce film, en plus d’être à l’origine de ce sous-genre du cinéma horrifique, a également pu être considéré comme le premier *slasher*³⁸. Durant cette décennie, le motif du harcèlement téléphonique s’impose dans le cinéma d’horreur et précise ses jalons. Celui-ci n’a pas été oublié puisqu’il est aujourd’hui encore employé dans de nombreux films, aux scénarios originaux comme *Black Phone* (Scott Derrickson, 2022), ou dans des *remakes* tels que *Black Christmas* (2019). Ce premier chapitre du mémoire ambitionne à la fois de mettre en avant les principales caractéristiques de ce motif du cinéma d’horreur et de montrer en quoi celles-ci sont stables et perdurent jusqu’à aujourd’hui.

I. QU’EST-CE QUE LE HARCÈLEMENT TÉLÉPHONIQUE ?

Lorsque l’on recherche la définition du mot « harcèlement » sur Internet³⁹, un des premiers résultats provient du site « journaldesfemmes.fr », ce qui laisse à penser que ce terme est tout particulièrement rattaché au genre féminin. Selon ce journal numérique, cette notion se définit comme « un comportement mené par une personne ou un groupe de personnes à l’encontre d’une ou plusieurs victimes. Le harcèlement est une *répétition* d’actes, de paroles qui s’inscrivent dans le temps et visent à dégrader les conditions de vie de la victime⁴⁰ ». Selon Sylvana Paradiso, il existe six types de harcèlement : « le harcèlement sexuel par acte unique, par actes répétés, harcèlement moral, harcèlement au sein du couple, auxquels s’ajoutent les *appels téléphoniques malveillants* et les pratiques commerciales agressives⁴¹ ». C’est un acte punissable par la loi qui a également en France une définition juridique dans le Code Pénal,

³⁸ Voir Sara Constantineau, *op. cit.*

³⁹ Sur le moteur de recherche *Safari* (Apple).

⁴⁰ « Harcèlement : définitions, formes et sanctions », *journaldesfemmes.fr* [en ligne], mis à jour le 06/04/2021, [consulté le (01/11/2021)], disponible sur : <https://www.journaldesfemmes.fr/societe/guide-pratique/2706933-harcèlement/>.

⁴¹ Sylvana Paradiso, *Les Infractions de harcèlement*, L’Harmattan, Paris, 2013, 88 pages.

lequel dispose à l'article 222-33 que « le fait de harceler autrui par des propos ou comportements répétés ayant pour objet ou pour effet une dégradation des conditions de travail susceptible de porter atteinte à ses droits et à sa dignité, d'altérer sa santé physique ou mentale ou de compromettre son avenir professionnel, est puni de deux ans d'emprisonnement et de 30 000 € d'amende⁴² ». Dans le contexte états-unien, il existe des lois qui condamnent les *obscene phone calls*, c'est-à-dire, le harcèlement téléphonique à caractère sexuel (point qui sera davantage explicité dans la prochaine sous-partie).

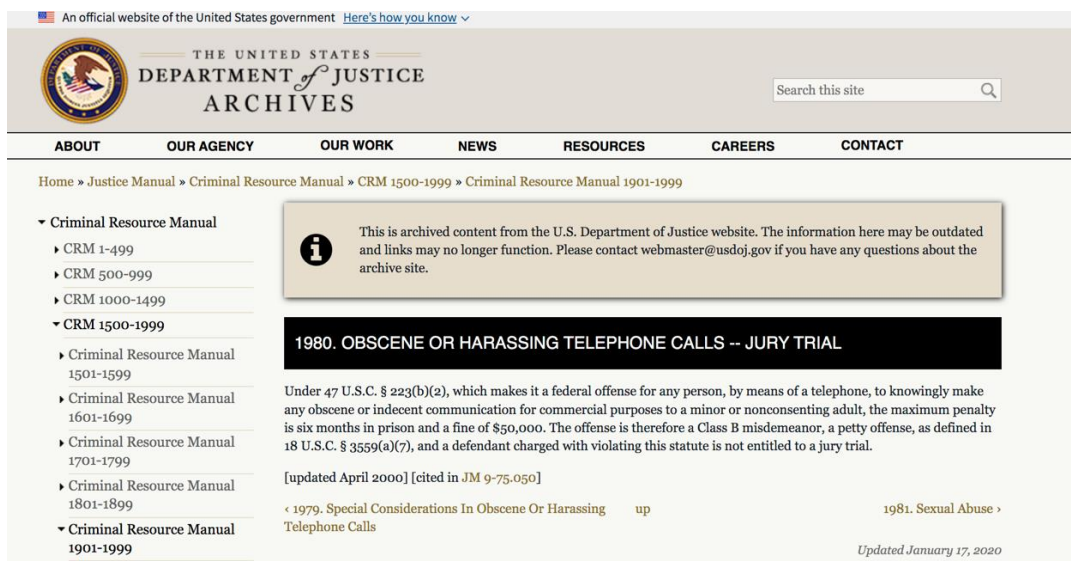


Figure 1 – Site internet du Département de la Justice américaine⁴³. Cette page concerne les appels téléphoniques à caractère sexuel et le harcèlement téléphonique et énumère les peines encourues pour les personnes qui s’y adonnent : « Sous 47 U.S.C. § 223 (b) (2), qui érige en infraction fédérale toute personne, au moyen d'un téléphone, qui provoque intentionnellement une communication obscène ou indécente, à des fins commerciales, à un mineur ou à un adulte non consentant, la peine maximale est de six mois d'emprisonnement et une amende de 50 000 \$. L'infraction est donc un délit de classe B, une infraction mineure, telle que définie dans 18 U.S.C. § 3559(a)(7), et une personne accusée d'avoir enfreint cette loi n'a pas droit à un procès devant un jury ».

⁴² Martine Gautier, « Le harcèlement sous toutes ses formes : quels sont les recours pour les victimes ? », *justifit.fr* [en ligne], publié le 25/01/2021, [consulté le (01/11/2021)], <https://www.justifit.fr/b/guides/droit-penal/droit-penal-harcèlement/>.

⁴³ Page internet intitulée « 1980. Obscene or harassing telephone calls – Jury Trial », *Justice.gov* [en ligne], publié en 2000, mis à jour le (17/01/2020), [consulté le (20/04/2023)], disponible sur : <https://www.justice.gov/archives/jm/criminal-resource-manual-1980-obscene-or-harassing-telephone-calls-jury-trial>.



Figure 2 – Photogramme issu de *Wes Craven's New Nightmare*. Ici, le personnage définit clairement ce que subit sa femme comme du harcèlement téléphonique (« Harassing phone calls »).

Le site « justifit.fr » propose également une définition du harcèlement téléphonique : « [il] consiste, pour le harceleur, à appeler de manière *répétée* et avec malveillance une personne dans le but de nuire à sa tranquillité⁴⁴ ». Dans le cadre des films de notre corpus, le but du harceleur est plus fort puisqu'il torture psychologiquement sa victime, avant de la tuer (ou de tenter de l'assassiner). Le site internet précédemment mentionné ajoute que « par ailleurs, pour qu'il y ait harcèlement téléphonique, il faut que ces appels soient émis contre la volonté de la personne appelée. La définition du harcèlement téléphonique est large et concerne tout aussi bien les appels muets et les messages laissés sur le répondeur⁴⁵ ». Cette dernière précision est importante car il est fréquent que lorsque les victimes décrochent le téléphone, le tueur ne prononce aucune parole et que le seul son émis soit celui de sa respiration, ce qui est d'autant plus terrifiant pour elles. On note des appels muets dans plusieurs films du corpus et notamment deux dans *When a Stranger Calls*.

Sini Mononen tente d'historiciser le harcèlement et de le définir. Selon lui, *When a Stranger Calls* représente le téléphone comme un moyen de semer la terreur. Le harcèlement dépeint dans ce film – et plus généralement dans ce type d'œuvres – est un harcèlement sexuel au moyen des technologies de communication.

Stalking is an old form of behaviour. Yet it has been regarded as violent and socially unacceptable only for a relatively short time, since the late 20th century. Forensic psychology and legal texts define stalking as behaviour that understandably inflicts fear. Thus the definition of stalking highlights the victim's fearful experience, and not, for example, the act or intention

⁴⁴ Martine Gautier, *op. cit.*

⁴⁵ *Ibid.*

of the *stalker*. In *stalker* films the representations of fear are often mixed with other similar affects, such as horror, startling someone and the creation of suspense ⁴⁶.

1. L'acte de répétition comme caractéristique substantielle de ce motif

Le harcèlement téléphonique peut se définir comme une répétition d'appels qui s'inscrivent dans le temps et visent à dégrader les conditions de vie d'une personne. Ce terme induit ainsi un acte de répétition. Ce caractère est important à retenir car pour qu'il y ait harcèlement, l'acte ne peut pas être unique, et donc, doit être répété. Dans les films d'horreur, nous pouvons observer différents degrés de harcèlement. Par exemple, dans la séquence d'ouverture de *Scream*, on peut dire que le personnage, Casey, se fait harceler par téléphone puisque l'assassin l'appelle à de nombreuses reprises. Au début, les appels et le ton du tueur semblent inoffensifs mais plus la séquence avance, plus son ton devient menaçant, allant jusqu'à la menacer de mort. Cependant, dans la majorité des films du corpus, le ton du meurtrier est effrayant dès le premier appel. De plus, lorsque les appels sont concentrés dans un temps court, cela accentue le sentiment de harcèlement. Par exemple, dans *When a Stranger Calls*, l'héroïne, Jill, est appelée à treize reprises, pour dix-huit minutes de film (ce qui correspond à une soirée dans la diégèse). Cette œuvre est d'ailleurs le seul titre du corpus principal où ce schéma des divers appels répétitifs émis dans un temps très court se produit. On le retrouve cependant lors de la première séquence de *Scream* ainsi que dans son *remake*/suite, *Scream 5*, mais cette fois-ci sous la forme de messages téléphoniques.

Ce principe de répétition peut être mis en relation avec les logiques narratives du cinéma d'horreur et avec son lien particulier avec la sérialité. En effet, une certaine branche du genre de l'horreur répond à une organisation très industrielle visant à créer du profit, comme c'est le cas pour les franchises. Par ailleurs, une autre partie de l'industrie de l'horreur, dans ses dimensions « bis » par exemple, est aussi un lieu d'accueil privilégié pour les productions artisanales au faible budget. Lorsqu'une formule est triomphante – par exemple celle du *slasher* – elle est déclinée à de multiples reprises en donnant lieu à des suites, préquels ou *remakes* qui

⁴⁶ Sini Mononen, « *When a Stranger Calls: An Acousmatic Stalker Character and Sonic Representation of Fear* », *The Journal of Kitsch, Camp and Mass Culture*, Université de Turku, vol. 1, 2018, p. 3. « Le harcèlement est une ancienne forme de comportement. Pourtant, il n'a été considéré comme violent et socialement inacceptable que depuis peu, à la fin du XX^e siècle. La psychologie médico-légale et les textes juridiques définissent le harcèlement comme un comportement qui inflige la peur de manière intentionnelle. Ainsi, la définition du harcèlement met en évidence l'expérience effrayante de la victime, et non, par exemple, l'acte ou l'intention du harceleur. Dans les films de harceleur, les représentations de la peur sont souvent mélangées à d'autres affects similaires, comme l'horreur, la surprise et la création de suspense ».

peuvent s’inscrire dans une logique de franchise. Parmi d’innombrables exemples, on peut citer la saga *Scream* qui a repris six fois la même formule, au cinéma et à la télévision, et qui réussit encore en 2023 à réaliser un succès assez conséquent au box-office. Le dernier film sorti en salle à ce jour a récolté plus de 168 millions de dollars de recettes pour un budget initial de 34 millions de dollars⁴⁷, soit 31 millions de plus que le volet précédent⁴⁸, sorti en 2022. Ce phénomène est encore plus flagrant et manifeste dans des sagas telles que *Freddy* (lancée par *A Nightmare on Elm Street (Les Griffes de la nuit)*, Wes Craven, 1984), qui compte neuf films, *Friday the 13th (Vendredi 13)*, Sean S. Cunningham, 1980) déclinée à douze reprises et achevée depuis 2009, ou encore *Halloween* qui totalise – à ce jour – treize films. Cette saga met systématiquement en scène une dernière séquence où le tueur, Michael Myers, que l’on croyait mort, se relève. Ce dernier survit à chaque film, qui répètent tous le même schéma, associant ainsi cette œuvre avec la notion de répétition. À ce sujet, Sébastien Rongier écrit : « comment justifier cette répétition et sa pérennité économique ? Comment concevoir la possibilité de l’infini ? Il suffit parfois de faire du personnage du *slasher* la figure immortelle du mal qui revient encore et encore ⁴⁹». Selon Jocelyne Manchec, le *slasher* répond à un cahier des charges restreint et « se contente de suivre la recette à la ligne en ne faisant varier que le costume, l’arme fétiche ou les *modus operandi* létaux. D’où cette réputation d’interchangeabilité, cette conviction que lorsqu’on en a vu un, on les a tous vu ! ⁵⁰». Elle utilise d’ailleurs l’expression de « *slashploitation* », faisant ainsi référence au film d’exploitation, un type d’œuvres réalisées avec peu de moyens et dont les qualités esthétiques sont laissées de côté au profit d’un tournage expéditif, et donc de bénéfices rapides.

D’autre part, l’acte de répétition crée un sentiment d’attente chez le spectateur ou la spectatrice, devant un film de harcèlement téléphonique, puisqu’il ou elle attend le prochain appel du tueur et le moment où celui-ci passera à l’acte. En effet, à force de voir les mêmes codes dans un film d’horreur, cela crée une attente chez des publics qui se trouvent ainsi familiarisés avec les situations qu’ils voient à l’écran, et peuvent également ressentir de l’excitation et de l’attente entre les différents épisodes d’une saga.

⁴⁷ Données récoltées via le site Box-Office Mojo by IMDbPro [en ligne], « *Scream 6* », https://www.boxofficemojo.com/title/tt17663992/?ref=bo_se_r_1, [consultée le (10/05/2023)].

⁴⁸ Données récoltées via le site Box-Office Mojo by IMDbPro [en ligne], « *Scream 5* », https://www.boxofficemojo.com/title/tt11245972/?ref=bo_se_r_1, [consultée le (10/05/2023)].

⁴⁹ Sébastien Rongier, « *Slasher* infini. Tueur en série », *La Septième Obsession*, op. cit., p. 51.

⁵⁰ Jocelyne Manchec, « Le mauvais genre ? », *La Septième Obsession*, op. cit., p. 43.

La répétition se retrouve également dans la structure même du *slasher* puisque le personnage principal est un tueur en série voué à répéter inlassablement les mêmes gestes. Ce dernier s'équipe d'une arme blanche et tue ses victimes les unes après les autres. Tous les films du genre, et notamment ceux du corpus, présentent ainsi le même schéma narratif : le criminel de *Black Christmas*, et celui de son premier *remake*, élimine au moins quatre personnes⁵¹ ; dans *Someone's Watching Me!* un extrait télévisé laisse supposer que le harceleur s'en est pris à une autre jeune femme avant de s'attaquer à notre héroïne, Leigh ; et *When a Stranger Calls* présente un véritable tueur en série, qui a assassiné plusieurs enfants issus de différents foyers. Cependant, ces derniers meurtres cités ne sont pas mis en scène à proprement parler dans le film, mais seulement évoqués par les protagonistes. Le *remake* datant de 2006 explore davantage le passé du tueur en s'ouvrant sur deux séquences mettant en scène des meurtres commis avant le début de l'intrigue principale. Les assassins du second *remake* de *Black Christmas* – regroupés au sein d'une secte exclusivement masculine – ont des ambitions encore plus larges et démesurées puisqu'ils envisagent de tuer toute personne de sexe féminin. De plus, le *slasher* est notamment connu pour afficher des séquences de meurtre commis au couteau. Le genre est marqué au sceau de la pénétration de la chair par la lame d'acier. Sébastien Rongier reprend cette idée du « geste infini de l'assassin » dans son article « *Slasher* infini. Tueur en série », dont le titre est déjà révélateur de cette notion de « répétition », en écrivant que « la répétition systématique du mouvement du couteau sur les corps innocents fixe le topos cinématographique du genre ⁵²».

Pour donner corps à cette partie, toutes les séquences d'appels de plusieurs films du corpus principal ont été analysées, en notant plusieurs caractéristiques : les *time-codes* des appels, leur durée, les différents interlocuteurs, la personne qui raccroche en premier, des éléments de mise en scène, etc. Dans *Someone's Watching Me!*, *Black Christmas* – mais aussi dans *Wes Craven's New Nightmare* –, les protagonistes sont harcelées avant même le début du film. Par exemple dans *Black Christmas*, lors du premier appel du tueur, une des filles décroche et dit « It's Him again! The moaner ⁵³», et plus tard, l'héroïne, Jess dit à la responsable de la maison étudiante, « Mrs. Mac, there was another one of those calls just now ⁵⁴».

⁵¹ Le film-source mentionne également le meurtre de la jeune Janice âgée de treize ans et retrouvée dans les bois, mais il n'est pas clairement indiqué qu'il s'agisse du même auteur. Le *remake* de 2006 met en scène au moins huit meurtres. En explorant davantage le passé du tueur, le film nous apprend que ce dernier, avant de s'en prendre à la sororité, avait assassiné sa mère et son beau-père ainsi qu'un nombre indéterminé d'autres victimes.

⁵² Sébastien Rongier, « *Slasher* infini. Tueur en série », *Ibid.*, p. 51.

⁵³ Dans la version française : « C'est encore lui ! Le pervers ».

⁵⁴ Dans la version française : « Madame Mac, il y a encore eu un de ces coups de téléphone à l'instant ».



Figure 1 – Photogramme issu de *Black Christmas* (1974). Cette réplique nous apprend que les appels du harceleur débutent avant le début du film.



Figure 2 – Photogramme issu de *Wes Craven's New Nightmare* (1994). De la même façon que dans l'exemple précédent, la réplique « Hasn't been another phone call, has there? »⁵⁵ révèle que les appels du harceleur débutent avant le début du film.

Black Christmas comptabilise au total quinze appels et parmi eux, cinq sont émis par le tueur. On entend également des sonneries à plusieurs reprises, notamment lors des séquences au commissariat, mais qui ne donnent pas suite à une conversation. À la fin du film, l'affaire n'est pas résolue car la police conclue que c'est le défunt Peter, le petit copain de Jess, qui est le meurtrier recherché, mais le véritable coupable reste terré dans le grenier. Le générique de fin se déroule sur un photogramme figé qui illustre la maison étudiante et la piste sonore est composée de sonneries de téléphone, laissant supposer que, puisque le meurtrier n'a pas été capturé, il recommence à harceler Jess, et certainement les futures habitantes de la maison. Tous les appels émis par celui-ci le sont depuis l'intérieur même de la maison, mais ce lieu d'émission

⁵⁵ Dans la version française : « Il a recommencé à téléphoner, c'est ça ? ».

reste inconnu des protagonistes puisque personne ne découvre qu'il est caché dans le grenier depuis le début. Tous les appels, qu'il s'agisse de la police, de Peter ou du tueur, sont réceptionnés dans la maison, à l'exception de ceux entre policiers, qui se déroulent au commissariat. Le film, ayant été réalisé dans les années 1970, ne met en scène que des téléphones fixes, limitant ainsi les déplacements pendant les prises et les conversations. Les séquences téléphoniques débutent quasi-systématiquement par une sonnerie. On peut cependant noter quelques séquences d'appels qui commencent par une numérotation puis une attente, et d'autres, directement au cœur d'une conversation. Les appels prennent fin de deux manières : principalement car l'un des deux interlocuteurs raccroche brutalement (généralement le tueur, et parfois Jess car elle n'arrive plus à supporter les paroles de son bourreau) mais aussi car l'un raccroche après accord mutuel, par exemple, lorsqu'il s'agit d'une conversation entre Jess et un policier ou entre elle et Peter.

La durée moyenne des appels dans *Black Christmas* (sonnerie ou numérotation et conversation comprises) est supérieure à celle des deux autres films, soit environ une minute et trente secondes. Cela s'explique par le fait que le tueur procède à des appels qui sont qualifiés « *d'obscene phone calls* », dans la diégèse, et pendant lesquels il insulte les interlocutrices et énumère des paroles obscènes. Un « *obscene phone call* » correspond à un appel téléphonique non sollicité où une personne utilise un langage profane et/ou sexuel pour interagir avec quelqu'un. Il peut s'agir d'une personne qu'elle connaît ou d'un parfait inconnu. Faire des appels téléphoniques de ce type, pour l'excitation sexuelle, est considéré comme une forme d'exhibitionnisme. Ce phénomène est également considéré comme un trouble « paraphilique » dans le domaine de la psychiatrie. Aux États-Unis, passer des appels de ce type est considéré comme un délit de classe 1⁵⁶. Le phénomène des *obscene phone calls* a été davantage observé, analysé et développé aux États-Unis qu'en France. Par exemple, le chanteur américain Rockwell dédit une chanson à ce type d'appel ; *Obscene Phone Caller*⁵⁷. Une autre de ses chansons, plus populaire, fait référence au harcèlement et au voyeurisme, dont sont également victime nos protagonistes du cinéma d'horreur, *Somebody's Watching Me*⁵⁸. On retrouve

⁵⁶ La définition proposée ici a été inspirée de l'article « *Obscene phone call* », *Wikipedia.org* [en ligne], mis à jour le 07/05/2023, [consulté le (10/05/2023)], disponible sur : https://en.wikipedia.org/wiki/Obscene_phone_call.

⁵⁷ Kennedy William Gordy « Rockwell », (1984), *Obscene Phone Caller* [enregistrement sonore], A Motown Records Release, UMG Recordings, Universal Music Group.

⁵⁸ Kennedy William Gordy « Rockwell », (1984), *Somebody's Watching Me!* [enregistrement sonore], A Motown Records Release, UMG Recordings, Universal Music Group.

d'ailleurs plusieurs articles⁵⁹, de sources américaines, dont les intitulés questionnent les démarchent à entreprendre lorsque l'on est victime de ce type d'appel, ce qui prouve que ce phénomène est encore d'actualité. Dans *Black Christmas*, le tueur procède donc à ce type d'appel. Son ton est constamment menaçant et effrayant et ses propos, pervers. Sa voix est souvent modifiée, et à certains moments, on pense qu'il s'agit d'une femme. Lors des séquences téléphoniques, la mise en scène fait le choix de ne montrer qu'un seul personnage (celui qui reçoit l'appel), à l'exception de trois appels où l'on voit à la fois Jess et le lieutenant de police. Cependant, bien qu'ils ne soient pas tous montrés à l'écran, tous les interlocuteurs sont entendus.

Le second objet analysé, *Someone's Watching Me!*, comptabilise vingt-et-un appels, soit sept de plus que *Black Christmas*. La notion de harcèlement téléphonique est davantage ressentie dans ce film puisque le tueur contacte Leigh à pas moins de seize reprises. Cependant, plusieurs de ces appels ne donnent pas suite à une conversation. En effet, Leigh ne répond pas aux numéros quatre à sept, qui se suivent, pensant que c'est son collègue Steve qui insiste pour l'inviter à dîner. Tout au long de l'histoire, la durée des discussions est très courte et tourne autour des dix secondes. En effet, l'assassin contacte sa victime pour lui dire seulement une phrase ou quelques mots, tels que « Sweet dreams Leigh ⁶⁰ » ou « Present number one ⁶¹ ». Tous les téléphones mis en scène sont fixes, limitant ainsi les mouvements lors des entretiens. Le tueur met fin à la quasi-totalité des appels en raccrochant brutalement après avoir prononcé une courte phrase et ne laisse jamais à Leigh le temps de répondre. Cela nous montre qu'il préfère faire angoisser puis terroriser la jeune femme, avec ces bribes de phrases, plutôt que de lui tenir de long discours, qui n'auraient pas le même effet. Après avoir raccroché, la mise en scène insiste sur l'état d'incompréhension dans lequel Leigh se trouve, au travers de longs plans, accentué par le son qu'émet le téléphone qu'elle tient encore dans sa main. Dans ce film aussi, seule la jeune femme est filmée pendant les entretiens avec le meurtrier, mais la voix des deux interlocuteurs est entendue. Par ailleurs, l'intrigue commence par un appel téléphonique entre

⁵⁹ Par exemple : Cooper and Anthony Show, « Obscene Phone Calls are still a thing. What to do if you get one », *x1075lasvegas.com* [en ligne], publié le 21/04/2023, [consulté le (15/05/2023)], disponible sur : https://x1075lasvegas.com/2023/04/21/obscene-phone-calls-are-still-a-thing-what-to-do-if-you-get-one/?_cf_chl=tk=O61q9Mt_oOUeTtV5HUJGTxj6S0i9ISgCvhX0tQpC6o-1685103157-0-gaNycGzNCeU. Question posée sur un blog en ligne : « If you've received an obscene phone call, how did you deal with it? » (Si vous recevez un *obscene phone call*, que faire ? », *Quora.com* [en ligne], question postée en 2017 et régulièrement commentée depuis, [consulté le (15/05/2023)], disponible sur : <https://www.quora.com/If-you-ve-received-an-obscene-phone-call-how-did-you-deal-with-it>.

⁶⁰ « Faites de beaux rêves Leigh ».

⁶¹ « Cadeau numéro un ».

l'assassin et une précédente victime, Élisabeth. Plus tard dans l'histoire, on nous apprend que le corps de cette dernière a été retrouvé. Cette séquence confirme que Leigh n'est pas la première victime du tueur et qu'il répète les mêmes actions.



Figures 3 à 8 – Six photogrammes issus de *Someone's Watching Me* qui illustrent six différents appels émis par le tueur et qui soulignent les notions de répétition et d'harcèlement.

When a Stranger Calls offre, quant à lui, une mise en scène différente des conversations téléphoniques puisqu'il s'agit d'une longue et unique séquence de harcèlement qui se situe lors de l'ouverture du film. Cependant, celle-ci comptabilise treize appels en l'espace de dix-huit minutes (une soirée dans la diégèse), soit un appel quasiment toutes les minutes. La première séquence téléphonique intervient au cœur d'une discussion entre Jill et une amie mais, tous les appels suivants débutent par une sonnerie. Parmi ces treize appels, sept sont émis par le tueur et cinq se suivent directement. Il s'agit des numéros deux à six, puis du dixième et du douzième. Les autres entretiens ont lieu entre Jill et la police. De la même façon que dans *Someone's Watching Me!*, les conversations du tueur sont très courtes puisqu'il ne prononce qu'une seule

et même phrase : « Have you checked the children? ⁶²». Le film compte également deux appels muets (le deuxième et sixième) qui ont comme conséquence d'angoisser Jill. Le tueur met fin à tous les appels, hormis au neuvième, auquel Jill raccroche car elle est de plus en plus effrayée. Dans ce film aussi, le téléphone est fixe et la mise en scène ne filme jamais le tueur en train de parler, mais seulement la jeune femme qui répond.



Figures 9 à 14 – Six photogrammes issus de *When a Stranger Calls* (1979) qui illustrent six différents appels émis par le tueur et qui soulignent les notions de répétition et de harcèlement. De plus, lors de chacun de ces appels, le tueur répète « Have you checked the children? ». La question vise à faire monter la jeune femme à l'étage, où les enfants sont morts depuis longtemps, et où le meurtrier passe ces appels et attend de la tuer.

La durée moyenne des appels, dans ces trois films, est très courte (entre quelques secondes et au maximum une minute et trente secondes), de telle sorte que dans *Black Christmas* et *When*

⁶² « Êtes-vous allés voir les enfants ? ».

a Stranger Calls la police demande à Jess et à Jill de parler avec le tueur le plus longtemps possible pour pouvoir retracer l'appel. Par ailleurs, lors d'une séquence dans *Black Christmas*, deux policiers utilisent une radio pour communiquer entre eux tandis que dans *Someone's Watching Me!*, le tueur contacte Leigh par talkie-walkie après la mort de Sophie, lorsqu'elle est en voiture.

Le *remake* de *When a Stranger Calls*, réalisé en 2006, présente une particularité puisque le harcèlement téléphonique n'est pas oublié après la longue séquence introductive, mais se répète tout au long du film. Par conséquent, le film de 2006 comptabilise plus d'appels, puisqu'on en compte vingt, dont au moins sept sont émis par le tueur. La fameuse réplique « Have you checked the children? » n'est prononcée qu'à une seule reprise. Dans le *remake* de *Black Christmas* sorti également en 2006, le harcèlement téléphonique est moins fort que dans le film original puisqu'il commence en même temps que le film, et non pas avant le début de l'intrigue. Aussi, les appels sont moins fréquents puisqu'on en compte une demi-douzaine. Dans cette œuvre, la notion de répétition se ressent davantage dans les nombreux meurtres commis par les deux assassins et qui sont tous mis en scène, plutôt que dans les appels. Les autres films du corpus principal ont la particularité de ne pas présenter de harcèlement téléphonique. En effet, le harcèlement intervient d'une manière différente. *When a Stranger Calls Back* s'ouvre sur une séquence introductive qui reprend trait pour trait la structure de celle du premier film (*When a Stranger Calls*), à la différence que la jeune *baby-sitter*, Julia, ne se fait pas harceler par téléphone (ici le tueur n'appelle qu'une seule fois, sans prononcer un seul mot) mais par un homme qui revient sans cesse frapper à sa porte pour lui demander de l'aide (il tape à la porte à quatre reprises). Plus tard dans le film et cinq ans dans l'intrigue, nous apprenons que cet homme harcèle à nouveau Julia en s'introduisant chez elle (au moins quatre fois) et en déplaçant des objets décoratifs. Dans *Black Christmas 2019*, les tueurs (puisque'il s'agit d'une secte masculiniste, point que nous allons analyser plus tard), n'appellent qu'une seule fois une jeune femme. En effet, ils préfèrent contacter leurs victimes par messages plutôt que de leur parler de vive voix. Ainsi, dans plusieurs séquences du film, les étudiantes reçoivent des messages étranges et menaçants.

Le caractère de répétition se retrouve également au sein même du corpus, puisqu'on y retrouve quatre versions d'un même film : *When a Stranger Calls*. En effet, ce titre a été décliné à quatre reprises. À l'origine, il s'agissait d'un court-métrage d'une vingtaine de minutes présentant une seule et unique séquence durant laquelle une jeune lycéenne passe une soirée

chez un couple absent, afin de surveiller ses enfants, et qui se fait appeler à de nombreuses reprises par un homme terrifiant. Deux ans plus tard, le réalisateur, Fred Walton, décide de rallonger son histoire en l'adaptant en long-métrage, puis, en 1993, l'auteur propose cette fois-ci une suite. En 2006, c'est un *remake* qui viendra clôturer cette série d'adaptations. Le plus marquant, au sein de ces quatre films, est qu'ils exploitent tous la même séquence, celle dont est composé le court-métrage originel. Le premier long-métrage présente exactement la même séquence qui conserve ses fonctions, dialogues, actions, durées, etc., alors que seuls les interprètes changent. Ensuite, le deuxième volet reprend la séquence introductive en proposant une innovation : la jeune fille n'est pas harcelée par téléphone, mais par un homme qui tape à la porte. Enfin, le scénario entier du *remake* se base sur la dite séquence, mais en la rallongeant pour proposer une histoire d'une heure et vingt-cinq minutes. *Black Christmas* se décline également en trois titres, à savoir : un film-source et son *remake*, fidèle au scénario de base à l'exception d'une intrigue secondaire, absente du premier film, qui explore le passé du tueur ; et un *remake* plus moderne, qui oublie presque totalement le scénario initial en élargissant le décor de la sororité au campus entier, et en remplaçant le harcèlement téléphonique par une forme plus moderne de harcèlement par messages écrits. Enfin, la franchise *Scream* présente six épisodes. La protagoniste, Sidney, est sans doute est un des exemples les plus pertinents en termes de harcèlement répété puisque dans les cinq premiers volets, elle est la victime de tueurs qui l'appellent et tentent encore et encore de l'assassiner. Dans le deuxième film, le harcèlement téléphonique se double de harcèlement médiatique car elle est constamment suivie par des journalistes.

2. Un univers dysfonctionnel

Quelles que soient les formes qu'il prend, l'appareil téléphonique est quasi systématiquement mis en scène dans un univers dysfonctionnel. Si le téléphone est utilisé dans de nombreux films d'horreur comme générateur de menace et de mort, cela peut être mis en rapport avec une variété d'angoisses sociales liées aux moyens de communication qui se sont développés tout au long du XX^e siècle. En effet, la société moderne s'expose au risque constant d'être surveillée et écoutée via cet appareil – mais aussi via les caméras, les ordinateurs, etc. – ce qui a engendré une inquiétude collective, un regard méfiant, voire une forme de technophobie envers l'outil téléphonique, et plus généralement envers les moyens de communication et/ou de surveillance. Ces angoisses ont suscité l'intérêt des réalisateurs qui ont su en profiter pour créer de nouveaux enjeux de mise en scène pour les films d'horreur, mais

aussi dans d'autres genres, tels que le *thriller*. Par exemple, *Phone Booth* est un objet intéressant car son scénario est entièrement construit autour du motif de la séquence téléphonique, puisque son héros est tout au long du film [à l'exception de quelques minutes] en ligne avec un psychopathe. Ce film, sorti un an après les attentats du 11 septembre 2001, relate diverses angoisses susceptibles de se cristalliser autour de l'appareil téléphonique. Comme dans les *slashers*, le personnage principal, Stuart, est la cible du psychopathe en raison de sa vie sexuelle et de son comportement : il appelle ses maîtresses d'une cabine téléphonique, qui sert d'unique décor au film. Ainsi, une telle représentation des moyens de communication, pourrait être considérée au même titre que celle proposée dans le *slasher*, comme le signe d'une Amérique affaiblie. Le motif du harcèlement téléphonique et plus généralement, le *slasher*, se développent dans les années 1970 et illustrent certains problèmes et changements liés à cette décennie : la guerre du Vietnam et le retour des *GI*, le gouvernement de Reagan, la crise économique, la montée du féminisme, etc. Ces bouleversements seraient, en partie, la conséquence d'une nouvelle violence envers les femmes, tels que l'illustrent les films de ce sous-genre. À ce propos, Pascale Fakhry écrit ;

L'arrivée de Reagan au pouvoir est elle-même due à la montée en puissance de la Nouvelle Droite et de l'émergence d'une nouvelle force politique, la droite religieuse, qui devient le mouvement militant le plus puissant aux Etats-Unis. L'un des buts principaux de cette droite religieuse est un retour vers les valeurs familiales traditionnelles. [...] c'est le féminisme et les droits qu'il a revendiqués pour les femmes qui sont accusés d'être à l'origine de la crise dont souffrent les institutions du mariage et de la famille. Pour la Nouvelle Droite, le salut de ces institutions repose sur la division traditionnelle des rôles entre les sexes.

Contrairement au *slasher*, l'autre sous-genre de l'époque, le film d'horreur/mélodrame familial, s'inspire de ce discours : le salut des familles menacées par les monstres dépend de la disposition des personnages féminins à se plier à leurs rôles de femme au foyer et de mères⁶³.

En effet, l'arrivée de Ronald Reagan au pouvoir correspond avec une période marquée par un retour en arrière en termes de droits des femmes et d'avancée féministes, impulsées lors des décennies précédentes. Un regard négatif envers les femmes se perçoit alors de plus en plus dans les productions cinématographiques, et d'autant plus dans le cinéma d'horreur. Concernant les films de harcèlement téléphonique, l'usage du téléphone tend ainsi à souligner les vices de la société par la représentation des femmes. Par exemple, dans *New Year's Evil*, le tueur s'en prend à l'héroïne, Diane, car il juge qu'elle est une mauvaise mère, qui accorde plus d'importance à sa carrière de chanteuse qu'à l'éducation de son fils unique, ainsi qu'à plusieurs autres jeunes femmes car elles s'adonnent à des relations sexuelles. Dans *Black Christmas*, le psychopathe s'attaque aux jeunes membres d'une sororité en raison de leur comportement qu'il

⁶³ Pascale Fakhry, *Le film d'horreur hollywoodien au féminin*, op. cit., p. 223.

juge libertin. Ces jeunes femmes ont des petits copains et des rapports sexuels, boivent de l'alcool, font la fête et l'une d'elles tombe enceinte. L'objectif des assassins des *slashers* peut être associé à une volonté de rendre la ville « plus pure » en tuant tous ceux qui se livrent à des rapports sexuels ou qui dévient des normes et valeurs patriarcales et puritaines.

Les films de harcèlement téléphonique mettent en avant les limites de la modernité et de l'outil téléphonique. En effet, en dehors des séquences de harcèlement, le téléphone est représenté comme défaillant et dysfonctionnel. À ce propos, Alain Boillat explique :

Dans les films, la place occupée par la technologie dans la vie quotidienne [...] est souvent montrée de manière dysfonctionnelle : la panne y constitue un moteur du récit en suscitant suspens, humour ou terreur. Inversement, l'efficacité de la télécommunication peut conduire à instaurer des rapports de domination, voire d'oppression. Les effets des possibilités offertes par ces technologies présentent un caractère réversible dont les récits filmiques rendent compte : le téléphone, par exemple, peut soit servir à appeler à l'aide, soit favoriser l'intrusion de la menace ⁶⁴.

De manière systématique dans les *slashers*, ou dans les films d'horreur en général, lorsque la ou les victimes tentent de joindre la police par téléphone, c'est impossible car le tueur a brouillé le réseau ou coupé le fil, rendant ainsi l'outil inutile. Le moment où le téléphone tombe en panne est généralement celui qui scelle le destin du personnage. Dans *Someone's Watching Me!*, lorsque Leigh se rend compte que le fil est coupé, elle utilise alors une chaise pour briser la fenêtre et tenter d'appeler à l'aide. De même, dans l'avant-dernier volet de la saga *Scream*, le personnage de Tara pense avoir déjoué les pièges du meurtrier grâce au système de sécurité ultramoderne installé sur son *smartphone*, qui lui permet de contrôler à distance le verrouillage automatique des portes et fenêtres de sa maison, mais l'agresseur arrive à le déjouer et à le retourner contre elle. Dans le premier *remake* de *Black Christmas*, Kelli parvient à joindre la police, mais ce sont cette fois-ci les conditions météorologiques qui vont empêcher les forces de l'ordre d'arriver à temps puisqu'une tempête a engorgé la route. Le cinéma d'horreur tend ainsi à faire du téléphone un leurre en lui ôtant sa fonction « d'appel à l'aide » et en le dépeignant alors comme un objet inutile. Fabrice Fuentes écrit à ce sujet, à propos du film *Black Christmas* et de sa description de cet instrument, que « loin de représenter un progrès vital, le téléphone témoigne bien plutôt d'un monde de perdition où la promesse de “rester en contact” demeure une cruelle illusion ⁶⁵ ». Lors de certaines séquences téléphoniques, les conversations sont perturbées par des éléments de discontinuité comme des « fritures sur la ligne qui nuisent à la compréhension des paroles, des coupures ou une couverture du réseau insuffisante, un câble

⁶⁴ Alain Boillat et Laurent Guido (dir.), *Loin des yeux... le cinéma. De la téléphonie à Internet : imaginaires médiatiques des télécommunications et de la surveillance*, L'Âge d'homme, Lausanne, 2019, pp. 20-21.

⁶⁵ Fabrice Fuentes, *op. cit.*, p. 45.

sectionné ou à une batterie de téléphone mobile déchargée ⁶⁶», comme le rappelle Alain Boillat. À l'origine, cet appareil est un instrument moderne de communication et de sociabilité qui permet de mettre l'autre à portée de main. Le cinéma d'horreur détourne cette utilité et transforme le téléphone en outil particulièrement anxiogène, au service de la fiction. Si ces films rendent compte, de façon plus ou moins réaliste en fonction des titres, des limites de la société moderne, ils illustrent également son besoin de toujours se dépasser puisque *Murder by Phone* présente un assassin qui n'a plus besoin d'être auprès de ses victimes pour les tuer grâce à une machine – qu'il a fabriquée lui-même – et qui lui permet de s'exécuter à distance. En effet, ce film illustre le phénomène de harcèlement téléphonique – et ce de manière peu réaliste, à la différence des autres cas de figure cités dans ce mémoire – au travers d'un procédé technique. Lorsque le tueur appelle ses victimes, il active sa machine, qui envoie des ondes sonores et des sortes de décharges électriques qui grillent littéralement et instantanément le cerveau des interlocuteurs, provoquant ainsi des saignements des orifices et à terme, la mort. Ce dernier point abordé nous amène à réfléchir sur le caractère plus ou moins crédible que peut avoir l'intrigue d'un *slasher*. En effet, cet exemple ainsi que *Wes Craven's New Nightmare*, apportent des éléments surnaturels, qui complexifient l'intrigue. De plus, les *slashers* ont souvent une tendance à afficher un tueur qui semble invincible, tel que *Gothface* issu de la franchise *Scream*, qui se relève constamment après avoir été touché. Aussi, les nombreux *remakes* ou suites dont le genre de l'horreur – ou ici du harcèlement téléphonique – fait l'objet, renforcent ce sentiment puisqu'on retrouve toujours le même tueur, qui semble immortel et éternel.



Figure 1 – Plan de situation dont la fonction est de montrer au spectateur ou à la spectatrice que la maison où Jill va passer la soirée, est totalement isolée, dans un espace loin de toute infrastructure qui pourrait lui permettre d'obtenir de l'aide.

⁶⁶ Alain Boillat et Laurent Guido (dir.), *op. cit.*, p. 60.

De plus, la localisation des décors renforce ce sentiment de dysfonctionnalité et de solitude car il s'agit souvent de lieux excentrés, telle que la maison isolée de Casey dans *Scream* ou celle des Mandrakis dans laquelle Jill fait du *baby-sitting* dans le *remake* de *Someone's Watching Me!*. En effet, au début de ce dernier titre cité, le père de Jill la conduit dans une maison isolée de tout. Cette courte séquence remplit une fonction bien précise : elle annonce au public que Jill ne pourra ni s'échapper (car c'est son père qui l'accompagne en voiture et qui repartira de sitôt) ni demander de l'aide car le voisinage est inexistant. Les dialogues renforcent et alourdissent cette idée : « They really live pretty far out there » et « You gonna be okay out here alone? ⁶⁷ ». Aussi, on apprend que la jeune lycéenne est privée de voiture et de téléphone pendant un mois. Ainsi, à cause de l'éloignement des décors, même lorsque les victimes arrivent à joindre la police, celle-ci n'arrive jamais à temps pour les sauver. Ce dernier point cité permet d'aborder le fait que la police est souvent représentée comme défaillante dans les *slashers*⁶⁸, car les représentant des forces de l'ordre interviennent trop tard dans l'enquête. Elle est ainsi placée hors de portée. Alain Boillat explique à ce propos que le *slasher/stalker film* :

se caractérise [...] par un cadre volontiers rural qui accroît la vulnérabilité de victimes incapables d'appeler à l'aide [...]. C'est pourquoi la technologie y est soit absente soit défaillante (à l'instar des deux téléphones qualifiés de "dead" dans *Friday the 13th*, dont l'état renvoie à la précarité d'une existence qui ne tient plus qu'à un fil)⁶⁹.

Dans le chapitre qu'il dédie à *Someone's Watching Me!*⁷⁰, Alain Boillat explique en quoi ce film rend compte d'une représentation technophobe des technologies modernes. En effet, son intrigue « est en grande partie conditionnée par l'environnement technologique de la protagoniste » qui habite dans un immeuble hypersophistiqué, à un étage très élevé (43^e), moderne et équipé d'une technologie de chauffage intelligent. L'agent immobilier se vante d'ailleurs de toutes ces technologies lorsqu'il fait visiter l'appartement à Leigh, au début du récit, mais cette dernière n'accorde aucun intérêt à cette haute modernité technologique et en plaisante même. Or « c'est précisément le contrôle à distance *via* un réseau qui deviendra l'instrument du harcèlement dont elle sera la victime ⁷¹ ». De plus, l'héroïne est la proie d'un harceleur qui tente de la déstabiliser psychologiquement, à coup d'appels répétitifs, mais aussi en mettant son appartement sur écoute et en lui envoyant des colis et lettres sous prétexte qu'elle

⁶⁷ Dans la version française : « Ça alors ! ils vivent vraiment loin de tout », « Ça te dérange pas de rester seule ici ? ».

⁶⁸ À ce sujet, voir les analyses de *Freddy* proposées par Pascale Fakhry et Gary Heba (« Everyday Nightmare: the Rhetoric of Social Horror in the *Nightmare on Elm Street* Series », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 23, n° 3, 1995).

⁶⁹ Alain Boillat, *op. cit.*, p. 267.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 270

a été sélectionnée pour participer à un concours. Son milieu professionnel est dépendant de cette technologie puisqu'elle est réalisatrice de programmes télévisés et gère leur déroulement. Ce film véhicule un véritable discours sur l'audiovisuel en affichant une coprésence de la téléphonie, de la télésurveillance, de la mise sur écoute et de la production télévisuelle.

Aussi, *Black Christmas* est le seul titre du corpus qui intègre dans son intrigue une atmosphère religieuse, mais celle-ci n'est pas salvatrice pour les protagonistes. D'abord, l'histoire se passe durant la période de Noël et commence avec un chant religieux. L'avortement est clairement critiqué et refusé par un personnage (Peter). Jess porte une grosse croix en collier et à la dix-septième minute, on nous présente un long plan sur une église avec un son de cloche, puis plus tard, une chorale d'enfants qui chantent des chansons de Noël.

3. Téléphone et anonymat

David Roche⁷² revient sur les propositions faites par Vera Dika pour identifier certaines des caractéristiques principales du *stalker film* ou *slasher*, et dont nous estimons qu'elles peuvent s'appliquer aux films de harcèlement téléphonique, dans le cadre de ce mémoire :

1. The narrative is driven forward by both the heroine and the killer,
2. The killer is 'depersonalized in a literal sense, with his body and the more intricate workings of his consciousness hidden from the spectator',
3. The victims' vulnerability is a question of lack of vision: 'they are quickly dispatched, punished in terms of the film's formal logic not only because of their inability to see but also because they have allowed themselves to be seen'⁷³.

Le téléphone, par sa fonction d'outil de communication à distance, apparaît comme une arme idéale pour un tueur, celle-ci lui permettant de traquer et de harceler ses victimes tout en conservant distance et anonymat. À ce propos, les auteurs de *L'attrait du téléphone*, explique que le « film d'horreur use également des potentialités du téléphone, en convoquant une voix sans nom à l'autre bout du fil, rendue plus menaçante que ses appels se font plus fréquents⁷⁴».

⁷² David Roche, « (In)stability of Point of View in *When a Stranger Calls* (Fred Walton, 1979) & *Eyes of a Stranger* (Ken Wiederhorn, 1981) », dans Wickham Clayton (dir.), *Style and Form in the Hollywood Slasher*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 17.

⁷³ Vera Dika, « *The Stalker Film* », dans Waller Gregory (dir.), *American Horrors : Essays on the Modern American Horror Film*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1987, p. 88.

1. « Le récit est porté à la fois par l'héroïne et le tueur,
2. Le tueur est "dépersonnalisé au sens littéral, de son corps et des rouages les plus complexes de sa conscience, cachés au spectateur",
3. La vulnérabilité des victimes est une question d'absence de vision : "elles sont vite expédiées, punies selon la logique formelle du film non seulement à cause de leur incapacité à voir mais aussi parce qu'elles se sont laissées voir" ».

⁷⁴ Emmanuelle André et Dork Zabunyan, *L'Attrait du téléphone*, Éditions Yellow Now, Côté Cinéma / Motifs, Liège, 2013, p. 61.

Dans les *stalker films*, ou plus communément dans les *slashers*, on remarque que les assassins sont très souvent inidentifiables. Cet anonymat est permis grâce à différents accessoires tels que le masque, comme celui de Leatherface (*The Texas Chainsaw Massacre (Massacre à la tronçonneuse)*, Tobe Hooper, 1974), les cicatrices ou brûlures, tel que le visage défiguré de Freddy Kruger (saga des *Freddy*) ou le costume, à l'égal de celui de *Ghostface*, revêtu successivement par tous les tueurs ou (plus rarement) tueuses des opus de *Scream*. Ces accessoires, et principalement le masque, ne servent pas uniquement à anonymiser le meurtrier mais également à effrayer davantage la victime. Comme l'écrit Dick Tomasovic à propos de *Ghostface*, « la force de ce masque est de renvoyer, sous la forme exagérée, largement cartoonesque mais aussi absolument cauchemardesque, la peur de celui qui croise son regard vide ⁷⁵».

Le téléphone permet également d'accentuer les peurs de la victime grâce à des systèmes de modification de la voix qui peuvent la rendre extrêmement effrayante, agressive et menaçante. L'usage de l'appareil téléphonique induit un traitement spécifique de la voix des assassins. En effet, le harceleur utilise un instrument pour modifier sa façon de parler lors des appels qu'il émet, accentuant ainsi son anonymat. Ce procédé a plusieurs fins. Il permet d'abord au criminel de terroriser sa victime grâce à un ton horrifique. Dans d'autres cas, il rend l'identification du tueur impossible. Dans *Black Christmas*, les héroïnes s'interrogent à plusieurs reprises et se demandent si elles n'ont pas affaire à une femme ou à plusieurs harceleurs. La modification du timbre de voix est d'autant plus importante pour le *serial killer* de *New Years' Evil* et de plusieurs volets de *Scream*, puisqu'ils s'attaquent à des membres de leur famille ou de leur entourage. Dans le premier film cité, la protagoniste, Diane, se fait harceler par téléphone par son propre mari et ne devine à aucun moment la véritable identité de son agresseur. Dans le premier volet de la saga *Scream*, l'héroïne, Sidney, se fait harceler par son petit ami, Billy Loomis et dans le quatrième opus, par sa cousine. Elle ne se rend compte de la véritable identité de ses agresseurs qu'à la toute fin des films, lors de la révélation finale. Le meurtrier de *New Year's Evil*, en plus d'adopter cette voix extrêmement étrange, alterne les déguisements, tels que des moustaches factrices ou des larges manteaux, pour approcher ses victimes. Dans la première séquence de *When a Stranger Calls Back*, le tueur n'utilise pas de téléphone pour contacter sa victime, Julia, et préfère sonner à sa porte. Prudente, Julia décide de ne pas lui ouvrir et de lui parler au travers de la porte. Durant cette séquence, bien que le tueur n'utilise

⁷⁵ Dick Tomasovic, « *Scream*. Un cri dans l'abîme », *La Septième Obsession*, op. cit., p. 22.

pas de téléphone, la conversation possède les mêmes attributs puisque Julia et le tueur se parlent sans se voir, et le tueur reste anonyme.



Figures 1 à 3 – Le tueur de *New Years' Evil* qui utilise plusieurs accessoires pour se camoufler (moustache, modification de la voix, masque).

Figure 4 – Le tueur de *When a Stranger Calls Back* qui utilise du maquillage pour dissimuler son visage.

Le téléphone est un appareil très puissant car il rend l'identification de l'assassin très complexe. D'une part, à la différence des autres armes plus classiques telles que le poignard, le téléphone n'induit pas obligatoirement un contact rapproché ou un face-à-face avec la victime, le criminel pouvant s'exécuter dans tout lieu et à toute distance. L'exemple le plus révélateur pour illustrer cet argument est sans doute le film *Murder by Phone* puisque le tueur n'apparaît jamais au contact de ses victimes et les assassine à l'aide d'une machine téléphonique qui ôte la vie de toute personne qui répond aux appels émis. D'autre part, il existe différents types de téléphones qui sont plus ou moins traçables. Dans les premiers films du corpus (principal et secondaire), qui se déroulent entre 1974 et la fin des années 1990, le téléphone portable n'existe pas et les protagonistes utilisent des téléphones fixes ou des cabines téléphoniques. Dans le premier cas, il est possible de localiser le lieu d'émission de l'appel mais seulement si celui-ci s'étend sur une durée supérieure à une minute⁷⁶. Dans *Black Christmas* et *When a Stranger Calls*, la police demande aux héroïnes de rester le plus longtemps possible en ligne pour pouvoir

⁷⁶ Dans *When a Stranger Calls* et son *remake*, le lieutenant Garber explique à Jill qu'elle doit réussir à parler au meurtrier pendant au moins une minute pour qu'il parvienne à localiser l'appel.

localiser la position du harceleur. Le meurtrier de *New Year's Evil* contacte, quant à lui, ses victimes à partir d'une cabine téléphonique, rendant son identification plus complexe. À partir des années 2000, le téléphone portable se démocratise progressivement dans les foyers, et par la même occasion, au cinéma. Le développement des technologies et notamment des moyens de localisation rend sa traçabilité plus simple et plus rapide. Toutefois, les téléphones mobiles jetables ou prépayés⁷⁷ sont souvent privilégiés par les tueurs contemporains en raison de leur traçabilité plus délicate. Ces téléphones représentent une solution prête à l'emploi et disposent d'une carte SIM intégrée contenant d'ores et déjà du crédit, permettant ainsi aux assassins de ne pas avoir besoin de souscrire à un abonnement, qui serait nominatif.

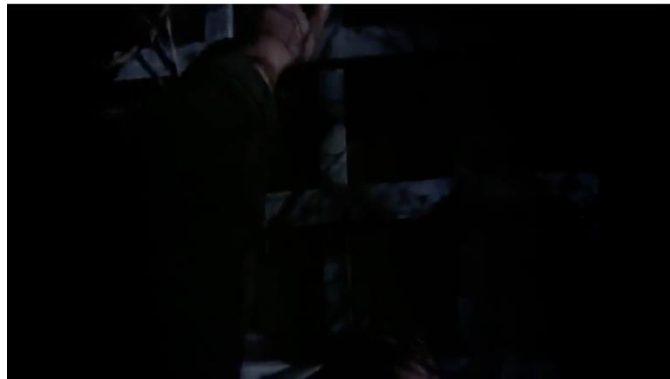
Le téléphone favorise donc l'anonymat du meurtrier, qui peut être démasqué lors de la révélation finale ou demeurer un mystère comme c'est le cas dans *Black Christmas*. À la fin du film, la police arrête Peter, le petit copain de l'héroïne, Jess, tandis que le véritable coupable reste muré dans le grenier. Selon Jocelyn Manchec, dans le *slasher*, « contrairement au simple *thriller*, au giallo ou au *whodunit*, la véritable identité du tueur est accessoire ⁷⁸». Toutefois, ce n'est pas toujours le cas car dans la franchise *Scream* et dans *New Year's Evil*, la révélation de l'identité du tueur est primordiale à l'intrigue. En effet, dans ces films, le tueur est toujours un des protagonistes, principal ou secondaire, et fait partie de l'entourage de la ou des victimes. D'autres films du corpus font le choix de nommer les tueurs, et parfois de leur attribuer une activité professionnelle, mais sans pour autant les afficher à la caméra. C'est le cas du tueur des deux premiers *Black Christmas*, puisque les personnages – et le public – savent qu'il s'appelle Billy Edward Lentz (nom complet divulgué dans le *remake* de 2006), ou de *Someone's Watching Me!* (à la fin du film les protagonistes découvrent l'identité du harceleur : Herbert Stiles). Dans *Black Christmas*, le visage du criminel n'est pas dévoilé, il n'apparaît jamais entièrement à l'écran, mais seulement par brides (plans sur ses mains, sa silhouette), dans l'obscurité du grenier. Il est représenté comme une ombre qui surgit derrière ses victimes pour les assassiner. Son incarnation réside uniquement dans les bruits qu'il émet, dans sa voix et sa respiration. Fabrice Fuentes soutient à cet égard que « dans *Black Christmas*, il [le tueur] n'a même pas de corps, tout juste des mains et un œil ⁷⁹». Il y est représenté comme un animal, qui

⁷⁷ Dans le *thriller* *The Call* (Brad Anderson, 2013) – qui met en scène une conversation téléphonique sur la quasi-totalité de la durée du film –, la jeune fille kidnappée utilise un téléphone prépayé pour joindre la police, rendant sa traçabilité impossible. La jeune adolescente et la policière qui l'aide doivent imaginer des stratagèmes pour retrouver la position exacte de la victime.

⁷⁸ Jocelyn Manchec, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁹ Fabrice Fuentes, *op. cit.*, p. 45.

grimpe puis se faufile dans la maison et prend possession du grenier tel un rat, qui observe et entend tout sans que personne ne s'en rende compte et même lorsqu'il s'adonne à une activité humaine – parler au téléphone – ce n'est que pour imiter des bruits d'animaux.



Figures 5 et 6 - Photogrammes, non retouchés, issus de *Black Christmas* : le tueur n'apparaît jamais entièrement (ici on ne voit que ses mains), et toujours très faiblement éclairé.

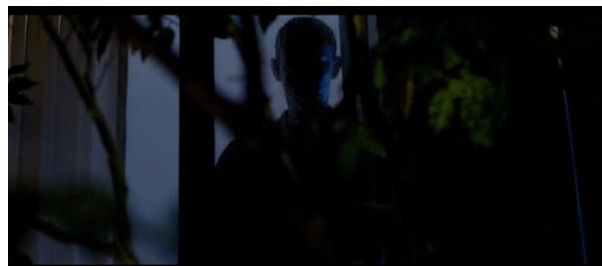
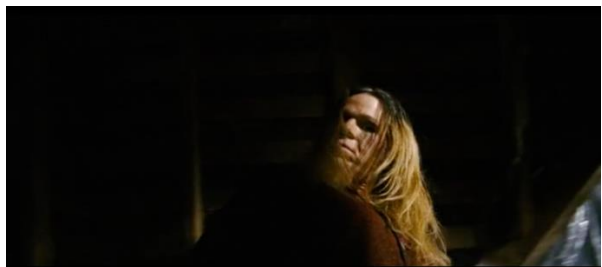
Le concept d'anonymat nous amène à aborder une autre notion, centrale dans le cinéma d'horreur, celle de hors-champ. Dans les films du corpus, si l'anonymat du tueur est d'abord permis par la distance qu'induit un appel téléphonique, celui-ci est maintenu lorsque le tueur décide de s'approcher de ses victimes, grâce à l'emploi du hors-champ, lui permettant ainsi d'être inidentifiable aux yeux des protagonistes mais également de ceux des spectateurs. En effet, ces œuvres ont la particularité de maintenir, tout au long du récit, le tueur hors-écran, et particulièrement dans *Black Christmas* et *Someone's Watching Me!* Ces deux films, contrairement aux autres titres du corpus, ne divulguent jamais le visage de l'assassin. Celui-ci ne doit son existence en tant que personnage qu'à sa silhouette et surtout à sa voix, et lorsqu'il se trouve dans le même espace que l'un des protagonistes, il est soit filmé de dos, soit laissé hors-champ, empêchant le spectateur ou la spectatrice de pouvoir l'identifier. L'assassin apparaît par fragment – un morceau de main, une silhouette au loin – lui conférant ainsi un caractère particulièrement énigmatique. Le parti-pris des films de harcèlement téléphonique – ou plus généralement, des *slashers* – est d'éviter à certaines exceptions près de montrer de face

le tueur. Toutefois, certains titres du corpus font un choix radicalement opposé puisqu'ils affichent clairement le visage ou l'identité du tueur. Par exemple, la seconde partie de *When a Stranger Calls* (1979) est exclusivement consacrée à l'histoire du tueur après qu'il ait quitté l'asile psychiatrique.



Figure 7 – Le tueur de *When a Stranger Calls* (1979) qui devient le protagoniste principal après la séquence introductive.

La fin de *When a Stranger Calls Back* nous montre également le tueur, dans son milieu professionnel, mais dont le visage, dès qu'il apparaît à l'écran, est camouflé par du maquillage et de la peinture. Aussi, lors de la séquence finale de *When a Stranger Calls* (2006), le visage du harceleur est filmé par la caméra, lors d'un plan très court, lors d'un regard caméra (l'homme regarde la protagoniste), qui a pour but d'effrayer davantage la jeune femme. *Black Christmas* nous montre à plusieurs reprises le visage des tueurs mais toujours camoufler sus des cheveux, faiblement éclairé ou lors de plan très rapide. Dans la dernière version de *Black Christmas*, l'identité des tueurs n'a pas de réelle importance puisqu'il s'agit d'une secte d'hommes dont aucun membre ne se démarque, sauf le professeur.





Figures 8 à 10 – Les tueurs de *Black Christmas* (2006). Leur visage est parfois filmé, mais les plans sont soit, volontairement mal éclairés, soit très vifs.

Figures 11 à 13 – Le tueur de *When a Stranger Calls* (2006). Son visage est filmé à la toute fin du film, en regard caméra.

Figures 14 et 15 – Costumes et masques portés par les tueurs de la secte masculine dans *Black Christmas* (2019). Il s'agit ici de deux tueurs différents.

De plus, la notion de hors-champ est importante dans les séquences téléphoniques car lorsque deux personnages se parlent par téléphone, seul un des deux interlocuteurs est filmé, le second, souvent le tueur, restant invisible à l'écran. Dans les séquences téléphoniques des œuvres qui relèvent d'autres genres que celui de l'horreur – comme le *thriller* ou le film policier – les deux interlocuteurs sont souvent visibles à l'image, grâce au recours soit au *split screen*, soit du montage alterné. Or, dans les séquences téléphoniques des films du corpus, le tueur n'est jamais montré. En effet, l'assassin, lors d'une séquence téléphonique – ou non – est souvent relégué au hors-champ, et sa présence n'est signifiée que par sa voix. La notion de hors-champ est donc essentielle dans le cinéma d'horreur, d'autant plus importante puisque le tueur est un personnage mystérieux, dont l'apparence n'est jamais entièrement dévoilée – et dont les parties du corps sont peu à peu divulguées par le film. Le tueur n'est que très rarement affiché frontalement et entièrement à l'écran, et apparaît plutôt comme une ombre, une silhouette tapie dans l'obscurité. Lorsque le visage du tueur est clairement éclairé et affiché à l'écran, ce type de plan ne dure qu'une demi-seconde et ne laisse pas le temps au spectateur ou à la spectatrice d'identifier l'assassin. Le recours au hors-champ est davantage mobilisé dans deux titres du corpus, *Black Christmas* et *Someone's Watching Me!*, car on ne voit que des ombres du tueur, on ressent sa présence, sur les bordures, mais il ne rentre jamais totalement dans le cadre.

D'autre part, les choix de photographie et d'étalonnage de *Black Christmas* renforcent l'anonymat du tueur puisque dès lors que celui-ci pénètre ou s'approche du cadre, la luminosité baisse considérablement et il en devient très difficile d'identifier les parties de son corps. Thomsen Morten Feldtfos remarque également ces particularités en termes de luminosité et choix de cadrage :

Another feature of the point-of-view shot, of course, is that it obscures the killer's identity by excluding him from the image and confining him to a vaguely defined space outside of the frame. We see his seeing, but he never becomes the object of ours. While the point-of-view shot thus strongly indicates presence, it does not provide the kind of visualization that would place the killer under the control of the camera's gaze, and establishes a notable tension between presence and absence, on-screen and off-screen⁸⁰.

Michel Chion est à l'origine du concept d' « acousmètre », une notion qui s'applique à une voix qui est entendue, mais dont le point d'origine – c'est-à-dire la personne à qui appartient la voix – n'apparaît pas à l'écran. L'auteur définit son idée selon ces termes :

D'être dans l'écran sans y être, d'errer à la surface de l'écran sans y entrer, l'acousmètre est facteur de déséquilibre, de tension [...]. Mais qu'a-t-on à craindre de l'acousmètre ? Et quels sont ses pouvoirs ? On peut les ramener à quatre : être partout, tout voir, tout savoir, tout pouvoir. Autrement dit ubiquité,, panoptisme, omniscience, toute-puissance⁸¹.

Cette notion est particulièrement applicable aux tueurs des films du corpus, qui harcèlent leurs victimes par téléphone et dont l'identité reste conservée à la fois grâce à l'usage du téléphone – qui implique une certaine distance – et à l'utilisation du hors-champ lorsqu'ils sont au contact de leurs proies. Alain Boillat emploie ce concept au sujet de *Someone's Watching Me!* ;

Chion distingue l'acousmètre « intégral », qui n'est à aucun moment du film identifié et localisé, si ce n'est à la toute fin, et l'acousmètre « déjà vu », dont les pouvoirs sont moindres. Dans *SWM*, il est intégral jusqu'à la séquence finale (Halloween ira jusqu'à exclure la tombée du masque), tandis que ce principe n'est retenu dans *When a Stranger Calls* qu'à l'échelle du prologue, puisqu'ensuite l'une des pistes du montage alterné est dédiée au personnage du psychopathe, visible à l'écran⁸².

Dans ce même article, Alain Boillat explique que la notion d'acousmètre, appliquée au personnage du tueur, implique une « asymétrie en termes de genre », puisque le tueur connaît à la fois l'identité et la position de sa victime tandis que celle-ci ne connaît pas même son identité, à défaut de connaître sa localisation : « les séquences de *When a Stranger Calls* et

⁸⁰ Thomsen Morten Feldtfos, *op. cit.*, p. 22. « Une autre caractéristique de la prise de vue en point de vue subjectif, est qu'elle obscurcit l'identité du tueur en l'excluant de l'image et en le confinant dans un espace vaguement défini en dehors du cadre. Nous voyons à travers ses yeux, mais il ne devient jamais l'objet de notre vision. Si la prise de vue en point de vue subjectif indique ainsi fortement la présence de l'assassin, elle n'offre pas le type de visualisation qui placerait le tueur sous le contrôle du regard de la caméra, et établit une tension notable entre présence et absence, dans le cadre et hors champ ».

⁸¹ Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982, p. 35.

⁸² Alain Boillat, *op. cit.*, p. 274.

SWM où une jeune femme prend conscience de sa vulnérabilité en tant qu'objet du regard d'un voyeur lui-même invisible pose une asymétrie en termes de genre et confèrent au harceleur le statut d'« acousmètre⁸³». Thomsen Morten Feldtfos précise que pour priver la voix acousmatique de son pouvoir, le spectateur ou la spectatrice doit voir la bouche parlante d'où provient la voix⁸⁴. En effet, le point final de ce processus de désacousmatisation est que la bouche parlante devienne visible, permettant au spectateur ou à la spectatrice d'identifier, de localiser et de réincarner la voix, car « sans lier la voix à un corps spécifique via la représentation explicite à l'écran de la bouche parlante, ce processus restera incomplet et la voix conservera ses pouvoirs⁸⁵ ». Dans la majorité des films du corpus, le procédé de « désacousmatisation » est empêché puisque le tueur reste anonyme. En effet, dans *Black Christmas* la police et la *final girl*, Jess, pensent avoir résolu la situation après la mort de Peter, qu'ils considéraient comme principal suspect, mais le spectateur ou la spectatrice sait depuis le début que le tueur est caché dans le grenier. Dans *Someone's Watching Me!*, l'identité du tueur et son visage restent un mystère. Dans le premier *remake* de *Black Christmas*, le spectateur ou la spectatrice sait depuis le début que le tueur s'appelle « Billy », et les victimes le comprennent aussi au fur et à mesure, mais son visage reste un mystère puisqu'il est soit enfouie sous une masse de longs cheveux, soit montré par brides, mais jamais filmé de face, tandis que l'intrigue du second *remake* permet d'identifier tous les tueurs, qui forment une secte masculine. *When a Stranger Calls* fait un choix différent, celui de consacrer une vaste majorité du récit au tueur et à son évolution après les événements de la séquence d'ouverture. En effet, l'identité du tueur est clairement mise en avant puisqu'il possède un nom, un visage et même une histoire propre. Cependant, le *remake* de 2006 suit le même schéma que les autres films du corpus – en empêchant toute identification du tueur.

L'analyse de plusieurs titres réalisés au cours de ces cinquante dernières années permet donc de mettre en évidence la pérennité de cette formule dans le temps. En effet, toutes ces œuvres affichent des similarités et le maintien de certains motifs, procédés ou conventions, telles qu'elles existent depuis la naissance du harcèlement téléphonique à l'écran. C'est le cas par exemple des notions de répétition et d'anonymat, dont il a été question dans ce chapitre. Ce constat nous amène à aborder cette première partie de mémoire final selon une approche

⁸³ *Ibid.*, p. 239.

⁸⁴ Thomsen Morten Feldtfos, *op. cit.*, pp. 20-35.

⁸⁵ Michel Chion, *op. cit.*, pp. 27-28.

synchronique, qui embrasse une période large, sans se préoccuper de potentielles évolutions, et en se concentrant sur le caractère de stabilité.

II. LE TÉLÉPHONE, OUTIL GÉNÉRATEUR D'ANGOISSE ET ARME MEURTRIÈRE

Dans les films de harcèlement téléphonique, la première fonction du téléphone, à savoir la communication, est altérée puisque qu'il est utilisé pour terroriser des victimes, allant même jusqu'à causer leur mort, au même titre qu'un couteau ou qu'une arme à feu. Dans les œuvres du corpus, on remarque que cet outil est employé dans un premier temps pour créer puis pour installer un sentiment de peur chez la victime. Tout au long du film, ce sentiment est alimenté et intensifié par les divers appels du tueur et s'achève par le meurtre. Plusieurs stratagèmes et procédés sont utilisés – à la fois par le metteur en scène et par le harceleur – pour provoquer la peur chez le personnage ainsi que chez le spectateur ou la spectatrice. Il peut s'agir par exemple d'un appel muet, qui de surcroît, produit un sentiment de paranoïa chez la victime, la modification de la voix qui peut être horriblement stressante. Les sonneries à répétition, par leur intensité, peuvent faire sursauter et créer un effet de surprise, qui glace le sang.

Par ailleurs, dans les *slashers*, le téléphone n'est pas seulement utilisé par le tueur pour harceler, mais aussi comme un outil qui permet la communication entre l'héroïne et ses proches. Dans *Halloween*, on se sert de cet appareil pour créer un lien entre le groupe de filles, jusqu'au meurtre d'Annie. Alain Boillat écrit à ce propos :

Dans *Halloween*, Laurie n'est certes jamais menacée par Michael Myers au téléphone, mais elle s'entretient en effet à plusieurs reprises en ligne avec ses amies très loquaces au cours d'un "papotage" fortement associé à un stéréotype féminin (comme discuté dans certaines études de genre). Ses amies, elles, profitent du *baby-sitting* pour inviter leur petit ami à des ébats qui sont punis par l'intervention sanglante de Michael, tandis que Laurie est montrée dans une activité de mère au foyer⁸⁶.

Les deux jeunes femmes communiquent par téléphone même lorsqu'elles sont à quelques mètres l'une de l'autre (les deux maisons où elles font du *baby-sitting* sont situées face à face). Aussi, le téléphone est souvent utilisé par l'héroïne et/ou ses amies pour appeler leurs petits amis, brisant ainsi les interdits fixés par leurs parents ou par le cadre de travail (*baby-sitting*). Par ailleurs, le film *Wes Craven's New Nightmare* contient plusieurs séquences téléphoniques

⁸⁶ Alain Boillat, *op. cit.*, p. 276.

de trois ordres : séquences téléphoniques « amoureuses » quand la protagoniste, Heather, parle avec son mari Chase, des séquences téléphoniques « paternelles » ou « fraternelles » quand elle s'entretient avec son ami, l'acteur Robert Englund, et des séquences téléphoniques « menaçantes » quand Freddy la contacte. Aussi, dans *Black Christmas* (2006), à chaque fois que le meurtrier tue une victime, il s'empare de son téléphone et utilise ensuite l'objet pour contacter les autres étudiantes de la sororité. Ainsi, lorsque celles-ci reçoivent un appel, le téléphone affiche le nom de leur amie.

1. Jouer avec le personnage et le spectateur ou la spectatrice : le téléphone et sa sonnerie

Nous avons vu dans la partie précédente que l'identité du tueur est dissimulée aux yeux du spectateur ou de la spectatrice, tout comme à ceux des personnages. Cependant, si le tueur ne souhaite pas divulguer son visage à ses victimes, il n'hésite pas à leur parler par téléphone. Ainsi, puisque dans ce type de films, il est difficile de compter sur le sens de la vue pour voir ou identifier le tueur, l'importance des sensations sonores s'intensifie. Selon Philip Brophy, « le son sans la vue peut être la terreur ultime pour l'être humain⁸⁷ ». On identifie dans les films du corpus plusieurs sons pertinents à analyser : la sonnerie du téléphone, la musique, les paroles du tueur et les sons qu'il émet – c'est-à-dire respiration, murmures, halètements etc., qui sont souvent dissonants. La sonnerie peut à la fois agir sur l'effet de surprise, de par un mixage et une intensité forte, ou sur l'effet de suspense puisque le spectateur ou la spectatrice et le personnage attendent le prochain appel du tueur. En effet, dans le cinéma d'horreur, le téléphone et sa sonnerie jouent un rôle central pour effrayer les personnages et le public. La sonnerie est utilisée par le harceleur comme un instrument de menace et inspire souvent un sentiment d'angoisse puis de terreur. À ce sujet, Alain Boillat explique que

la sonnerie téléphonique constitue surtout, en elle-même, une rupture : on passe du silence à un son « électroifié » qui peut faire sursauter l'utilisateur du téléphone comme le spectateur ou la spectatrice. C'est d'ailleurs là un usage devenu canonique au cinéma : la présence appuyée du téléphone sert très souvent la représentation d'une menace et participe à la mise en place d'un climat angoissant⁸⁸ ».

La musique, quant à elle, peut être utilisée pour renforcer l'atmosphère angoissante qui plane, notamment lorsque le tueur espionne ses victimes (*Black Christmas* ou *When a Stranger Calls*), ou lors d'une scène de meurtre (par exemple, celui de Barb dans *Black Christmas*). Elle

⁸⁷ Brophy Philip, « *The Birds – the triumph of noise over music* », *Essays in Sound*, n° 4, 1999, traduit par Emile Esselin.

⁸⁸ Alain Boillat et Laurent Guido (dir.), *op. cit.*, p. 61.

peut parfois suffire à elle seule à faire naître l'angoisse. Dans son article consacré à l'analyse de la première séquence de *When a Stranger Calls*, Sini Mononen étudie le traitement du son et de la musique dans ce film, qui suggéreraient une narration violente ;

The music and sound suggest a violent narrative by using conventions of the genre: creating a dark atmosphere, suggesting violence with sudden musical bursts (“stings”) and suggesting the sensation of a racing heart with pulsating music. [...] Furthermore, the film has typical horror film music in the sense that it uses atonal, harmonically dissonant orchestral music [...] ⁸⁹.

Ensuite, puisque le tueur n'est jamais visible à la caméra ; sa présence est suggérée et personnifiée par les bruits qu'il émet : sa respiration, ses pas, ses halètements. Ces bruits peuvent être séparés en deux catégories : les séquences téléphoniques et celles, non téléphoniques, où le tueur « apparaît ». Les sons émis dans le premier cas, peuvent eux-mêmes être divisés en trois sous-catégories : les paroles, les bruits (cris, respiration etc.) et les appels muets. Les appels muets interviennent lorsque le tueur ne prononce aucun son. On en retrouve dans *When a Stranger Calls* et dans *Someone's Watching Me!* Les appels qui aboutissent à des paroles ou une discussion sont les plus fréquents. Par exemple, dans *When a Stranger Calls* le tueur appelle Jill à plusieurs reprises pour lui demander si « elle est allée voir les enfants ». Aussi, certains appels n'aboutissent pas forcément à une conversation, sans pour autant être muets. Dans *Black Christmas*, le tueur appelle à diverses reprises les jeunes étudiantes pour crier des mots inintelligibles, des bruits d'animaux, de pleurs, au point où l'on ne parvient même pas à identifier une source humaine, animale ou une identité de genre. Dans les rares séquences où le tueur abandonne son téléphone pour se rapprocher de ses victimes, il ne parle pas mais émet des sons et plus le danger s'approche, plus les bruits deviennent forts et haletants. Aussi, le traitement de la sonnerie dans *Murder by Phone* est pertinent en raison de l'importance que le film accorde au son. En effet, l'intrigue repose sur une machine téléphonique qui émet un son particulier au moment de commettre un meurtre, désagréable aux oreilles du spectateur ou de la spectatrice. Sini Mononen étudie la notion de harcèlement téléphonique dans le genre de l'horreur à partir de l'exemple de *When a Stranger Calls*. Il perçoit ce motif comme un concept sonore dont l'analyse doit essentiellement reposer sur les sons et la musique puisque ces films présentent le téléphone comme un outil auditif agressif, qui est utilisé pour mener à bien une attitude violente telle que la surveillance (violation de la vie privée et structure voyeuriste

⁸⁹ Sini Mononen, *op. cit.*, pp. 6-7. « En utilisant les conventions du genre, la musique et le son suggèrent une narration violente : créer une atmosphère sombre, suggérer la violence grâce à l'utilisation « d'éclats musicaux soudains » (« piqûres ») et suggérer la sensation d'un cœur qui s'emballe avec une musique palpitante. [...] De plus, le film propose une musique de film d'horreur typique puisqu'il s'agit d'une musique orchestrale atonale et harmoniquement dissonante [...] ».

associées à cet appareil), l'intimidation ou la terreur (puisque l'objectif du harceleur est de terroriser ses victimes). L'auteur analyse les sons et la musique du film :

I will close read and close listen to the original version of the *slasher-horror-stalker* film *When a Stranger Calls* and study its representation of stalking and telephone terror while keeping in mind my main research question: What kinds of violence and violent experience are at play in the sonic representation of stalking and telephone terror in the film *When a Stranger Calls* ⁹⁰? *When a Stranger Calls* is a typical *horror-slasher-stalker* film in the sense that it relies heavily on music and sound to convey the defining affective characteristics of its genre: fear and horror. [...] The music, sound and voice all have a prominent role in depicting the film's violence and its experience ⁹¹.

Ainsi, comme le note Steven Conner, le téléphone ne se contente pas de transmettre des sons articulés mais aussi des « accidental noise of the voice, the sonorous excrescences which are incidental to the message, but nevertheless [make] up a voice's individuating timbre. [...] the pants, gasps, and hisses, the clicks, pops, and percussions, of the breath sounding amid its originating body and amid the sensitive body of the telephone apparatus ⁹² ». Ces analyses nous amènent à penser que les sons du tueur ne sont pas tout à fait humain, ni mécanique, ni animal, mais un mélange des trois.

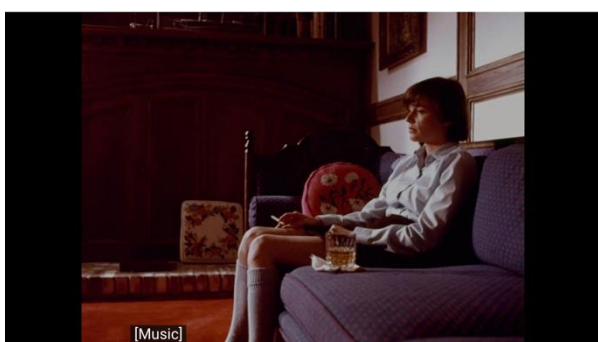
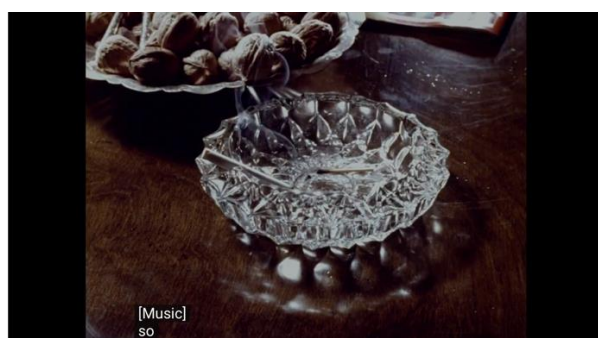
Le tueur utilise le téléphone pour deux raisons : d'une part, assouvir des besoins inavoués en parlant et en écoutant ses victimes, d'autre part, leur faire peur et mesurer leur terreur s'intensifier au fur et à mesure des appels. Le téléphone est un des objets fétiches de la peur au cinéma et sa sonnerie implique des enjeux de mise en scène et des effets à la fois sur les personnages et sur le public puisque les réalisateurs l'utilisent également pour jouer avec les angoisses de ce dernier. En effet, les films du corpus, et les *slashers* en général, présentent souvent des scènes où l'appareil sonne, laissant le public et le personnage penser que c'est le tueur qui essaie de le contacter, mais il se révèle que c'est un ou une ami(e) qui appelle. Par exemple, dans la séquence d'*Halloween* où Laurie est dans sa chambre et aperçoit Michael par la fenêtre, caché entre le linge étendu, le téléphone sonne et elle hésite avant de répondre. Un

⁹⁰ *Ibid.*, p. 1. « Je vais lire et écouter de près la version originale du film *slasher-horror-stalker* *When a Stranger Calls* et étudier sa représentation du harcèlement et de la terreur par téléphone tout en gardant à l'esprit ma principale question de recherche : quels types de violence et d'expériences violentes sont à jouer dans la représentation sonore du harcèlement et de la terreur téléphonique dans le film *When a Stranger Calls* ? ».

⁹¹ *Ibid.*, p. 11. « *When a Stranger Calls* est un film typique d'*horreur-slasher-stalker* dans le sens où il s'appuie fortement sur la musique et le son pour transmettre les caractéristiques affectives déterminantes de son genre : la peur et l'horreur. [...] La musique, le son et la voix ont tous un rôle de premier plan dans la représentation de la violence du film et de son expérience ».

⁹² Steven Conner, *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 380. « Le bruit accidentel de la voix, les excroissances sonores qui sont accessoires au message, mais constituent néanmoins le timbre individuant d'une voix. [...] les halètements, les halètements et les sifflements, les clics, les pops et les percussions de la respiration résonnant au milieu de son corps d'origine et au milieu du corps sensible de l'appareil téléphonique ».

silence fait place, elle raccroche et une sonnerie retentit à nouveau, et il s'avère que c'est juste Annie qui lui fait une plaisanterie. La sonnerie agit comme un *jump scare*⁹³ sur le spectateur ou la spectatrice. Le tueur maîtrise les usages du téléphone et joue avec sa victime. Chaque appel intervient à un moment précis, et plus les appels sont fréquents, plus la peur de la victime est forte et plus la sonnerie agit sur celle-ci comme un élément de torture, qui la déstabilise et perturbe son quotidien. Plus le personnage reçoit d'appels, plus il va se sentir mal et paniquer. Par exemple, dans une scène de *The Sitter*, reprise dans le long-métrage *When a Stranger Calls* (1979), la *baby-sitter*, Jill, angoisse tellement, à l'idée de recevoir un autre appel du harceleur, qu'elle se sert plusieurs verres d'alcool dans le bar du Docteur Mandrakis et fume quelques cigarettes pour essayer d'atténuer son stress. Des plans rapprochés dévoilent son visage et son regard « dans le vide », qui accentue son mal-être. Aussi, dans une autre scène de *When a Stranger Calls*, qui intervient un peu plus tard dans la soirée, Jill, terrifiée, monte à l'étage pour vérifier que personne n'est pas dans la maison, puis lorsqu'elle redescend, s'arrête et s'assoie au bord d'une marche l'air désespéré.



⁹³ Un *jump scare* est un procédé utilisé dans les films d'horreur, qui consiste à faire sursauter le spectateur ou la spectatrice, par exemple en mettant en scène un moment où un personnage apparaît subitement à l'écran.



Figures 1 à 4 – Photogrammes issus du court-métrage *The Sitter*, affichant Jill buvant de l’alcool et fumant.

Figures 5 à 7 – Photogrammes issus de *When a Stranger Calls*, présentant à nouveau Jill qui se sert un verre, et qui s’assoie dans les escaliers. À propos de ce dernier plan, Sini Mononen explique que « On the level of the screen image there is no visible threat. Yet Jill is shown listening to her surroundings and being anxious about what she can hear – the audience can sense her fear in the expressive, atonal music ⁹⁴ ». Selon lui, bien que l’image ne montre pas de menace à proprement parler, ce plan affiche le personnage de Jill en train d’écouter son environnement, guettant le moindre appel, et le public peut ressentir sa peur, notamment grâce à la musique expressive et anotale.

Travis Mark Holt analyse la représentation du téléphone et sa sonnerie dans *When a Stranger Calls*. L’auteur explique que les choix de cadrage qui illustrent le téléphone sont orientés de façon à ce que l’attention du public soit toujours portée sur cet appareil (gros plan, téléphones cadré de près, souvent au centre de l’écran, occupant ainsi la quasi-totalité de l’espace). Il signale que ces gros plans apparaissent à chaque fois que la sonnerie se fait entendre, surprenant ainsi le spectateur ou la spectatrice et le personnage, et devenant ainsi « l’ennemi juré de Jill », pour reprendre ses mots :

It is also important to note the framing of the telephone. The audience’s attention is forced upon the telephone from the outset of the film. Not only is it alluded to immediately within the dialogue, but it also is centrally framed from close up at a fairly regular rate. [...] This occurs almost every time the blaring ring of the telephone is heard. There are moments of silence with nothing but the eerie echo of the house; then, a raucous interruption by the telephone ring startles not only Jill, but the viewer as well. With the constant central framing of the telephone and it’s intrusion into the tranquility of the house, the phone has become Jill’s nemesis ⁹⁵.

⁹⁴ Sini Mononen, *op. cit.*, p 6.

⁹⁵ Travis Mark Holt, *op. cit.*, p. 42.



Figures 8 à 11 – Divers photogrammes issus de *When a Stranger Calls* (1979), illustrant le téléphone en gros plan.

D'autre part, si d'ordinaire la sonnerie de téléphone est un élément récurrent et anodin dans le quotidien, le motif du harcèlement téléphonique détourne cette fonction. Dans ce type d'œuvres, lorsque le personnage reçoit les premiers appels du tueur, celui-ci n'est pas angoissé, puisqu'à ce moment de l'intrigue, il peut encore s'agir de n'importe qui, et non pas d'un tueur. Cependant, au fur et à mesure des appels, le protagoniste est conscient qu'il y a de fortes chances que ce soit le harceleur qui rappelle. Ainsi, le regard de la victime envers cet appareil change considérablement au fur et à mesure du temps. Par ailleurs, puisque le personnage reçoit plusieurs appels du tueur, et qu'il est conscient que celui-ci continue à l'appeler, on peut se demander ce qui le pousse à continuer à répondre au téléphone quand il suffirait de ne plus jamais répondre ou de débrancher l'appareil pour être débarrassé de la menace. Plusieurs explications peuvent rentrer en jeu. D'abord, lorsqu'un individu entend une sonnerie, cela provoque une réaction et le fait d'y répondre se présente comme un geste automatique. Ensuite, si l'on se réfère à la société contemporaine et à l'emprise que les technologies modernes, telles que le téléphone, peuvent avoir sur les individus, utiliser ou répondre au téléphone peut dans certains cas être vu comme la conséquence d'une forme de dépendance à cet objet, voir une obsession de toujours répondre. Cet acte se présente comme un automatisme. Une sorte de jeu pervers ou masochiste semble s'installer entre l'interlocuteur (le personnage) et l'appelant (le

« Il est également important de noter le cadrage du téléphone. L'attention du public est portée sur le téléphone dès le début du film. Non seulement il y est fait allusion immédiatement dans le dialogue, mais il est également encadré de près à un rythme assez régulier. [...]. Cela se produit presque chaque fois que la sonnerie retentissante du téléphone se fait entendre. Il y a des moments de silence avec rien d'autre que l'écho sinistre de la maison ; puis, une interruption bruyante par la sonnerie du téléphone surprend non seulement Jill, mais aussi le spectateur. Avec le cadrage central constant du téléphone et son intrusion dans la tranquillité de la maison, le téléphone est devenu l'ennemi juré de Jill ».

tueur). Lors d'une scène de *Wes Craven's New Nightmare*, la protagoniste, Heather, qui est en compagnie de son amie et *baby-sitter* de son fils, Julie, reçoit un appel. Julie, consciente qu'il s'agit certainement du tueur, somme la jeune femme de ne pas répondre : « Don't answer it ⁹⁶ ». Cependant, celle-ci répond, malgré la mise en garde, comme si l'appareil se transformait en aimant, et la forçait à répondre.



Figures 12 à 13 – Photogrammes issus de *When a Stranger Calls* (2006).

Figures 14 à 15 – Photogrammes issus de *Wes Craven's New Nightmare*.

Ces plans affichent la protagoniste avec en amorce l'appareil téléphonique, au premier plan. Les jeunes femmes regardent l'outil, du coin de l'œil, comme un objet terrifiant et menaçant, un regard qui pourrait s'adresser à un être humain et non pas à un objet.



Figure 16 – Photogramme issu de *Wes Craven's New Nightmare* affichant Julie qui conseille à Heather de ne pas répondre après que la sonnerie de téléphone ait retenti.

D'autres éléments sonores sont intéressants à analyser tels que le cri et le couteau. Selon Loris Hantzis, « Le cri n'est pas seulement un motif, il est consubstantiel au *slasher*, tant dans son appareil formaliste que dans sa façon de générer à lui seul toute la gamme sacrée qui définit

⁹⁶ « Ne répond pas ! ».

le genre : effroi, violence et excitation sexuelle⁹⁷ ». Le générique de *Scream* présente d'emblée tous les éléments sonores qui suscitent la peur : le cri, la sonnerie de téléphone, le son du poignard qui pénètre la chair. Francisco Ferreira explique que « le fond sonore du carton-titre, en superposant justement des sonneries téléphoniques à plusieurs hurlements de femmes, annonce la torture qui sera infligée à Casey⁹⁸ ». L'auteur ajoute que :

La peur progresse évidemment au rythme de ces sonneries, faisant alterner de manière conventionnelle l'attente et la surprise, et mettant au jour la structure de la séquence : tout – les attitudes des personnages, les objets, le contenu et la forme des plans – y est soumis à ce même principe répétitif qui, en reproduisant et en multipliant sans cesse les divers éléments filmiques provoque une telle perte des repères, une telle déstabilisation, qu'elles rendent toute image suspecte⁹⁹.

En effet, dans ce film, la peur ne passe pas par la surreprésentation du sang, les scènes de meurtres ou l'utilisation des *jump scares* mais, tout en étant induite par le scénario, par l'usage du téléphone et de la sonnerie. Dans *When a Stranger Calls*, plus Jill reçoit d'appels téléphoniques, plus sa peur s'intensifie et plus elle s'isole dans le cadre. À la fin de la séquence, Jill est accroupie sur elle-même, dans l'escalier. Elle éteint la lumière car elle pense être observée depuis l'extérieur et prend un objet pour se protéger. Tout au long de la soirée, elle hésite de plus en plus avant de répondre, car elle est terrifiée à l'idée de devoir affronter son harceleur. Dans ce film, le spectateur ou la spectatrice est invité(e) à craindre pour la vie de Jill et à aucun moment, il pense que les enfants sont les réelles victimes. La fin de la séquence est également marquée par un son puissant et particulier : le cri de la jeune femme qui, en tentant de s'échapper de la maison, tombe nez à nez dans les bras de l'inspecteur. De la même façon, dans *Someone's Watching Me!* la mise en scène de la violence physique est fortement modérée car la menace s'exerce à distance. Dans ces deux titres, la violence est davantage suggérée que montrée et il n'y a aucune trace de sang.

2. La mort au bout du combiné : le téléphone comme véritable arme meurtrière

Le film *Sorry, Wrong Number* (*Raccrochez, c'est une erreur !*) réalisé par Anatole Litvak en 1948, s'ouvre sur ces mots « Dans la confusion d'une grande ville, le téléphone est le lien invisible entre des millions de vie. Il est l'outil de nos besoins quotidiens, le confident de nos secrets intimes. La vie et le bonheur dépendent de lui... L'horreur... La solitude... Et la

⁹⁷ Loris Hantzis, « *Scream Queens*. Esthétique du cri », *La Septième Obsession*, op. cit., p. 76.

⁹⁸ Francisco Ferreira, op. cit., p. 120.

⁹⁹ *Ibid.*

mort!¹⁰⁰ ». Cette phrase introductive précise d'entrée de jeu le lien étroit entre l'appareil téléphonique et la mort, et annonce la réflexion dont il sera question dans cette sous-partie.

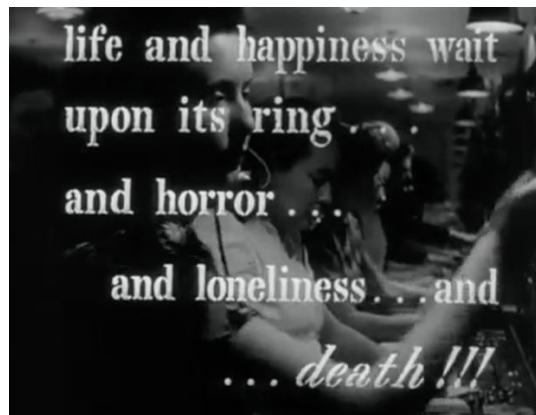


Figure 1 – Photogramme issue du générique de début de *Sorry Wrong Number*.

Les choix de mise en scène des films de harcèlement téléphonique induisent et signalent de fait l'importance du téléphone dans le récit. Certaines œuvres s'ouvrent sur un plan ou un son de téléphone et s'achèvent sur un générique qui illustre cet outil. *Murder by Phone* commence par un gros plan sur un téléphone et une conversation. Le générique d'ouverture de *Someone's Watching Me!* présente des lignes de réseau de communications, son intrigue débute au milieu d'une conversation téléphonique. Le générique de fin de *When a Stranger calls* laisse en suspens l'image de l'appareil durant de longues minutes. *Black Christmas* se clôture quant à lui sur une sonnerie de téléphone. On retrouve systématiquement dans ces films, des gros plans sur l'appareil cellulaire. La séquence inaugurale de *Scream* présente divers éléments en lien avec la téléphonie : une sonnerie intervient avant l'image – accompagnée d'un coup de couteau et d'un cri qui laissent supposer le destin de celui qui répondra – puis un gros plan sur un téléphone et une longue conversation téléphonique qui enchaîne. Les plans illustrant un téléphone en ouverture de film et en conclusion n'ont pas la même fin. En effet, au début ou au cours du récit, les gros plans sur un téléphone permettent d'indiquer aux spectateurs ou aux spectatrices l'importance que cet objet aura dans l'histoire, tandis que le générique a plutôt une fonction moralisante dont le but est d'avertir public sur les dangers liés à cet appareil.

¹⁰⁰ Traduction proposée dans : Emmanuelle André et Dork Zabunyan, *op. cit.*, p. 8.



Figure 2 – Premier plan de *Scream*, illustrant le premier téléphone utilisé par Casey (fixe).

Figures 3 et 4 – Un des premiers plan et le dernier plan de *Murder by Phone* (le générique de fin reprend également des photos de tous les téléphones utilisés dans le film).

Figure 5 – Dernier plan de *When a Stranger Calls*, illustrant le téléphone fixe depuis lequel Jill a reçu tous les appels du tueur.

Le cinéma d'horreur connaît l'efficacité du téléphone et sait l'exploiter, allant jusqu'à déplacer son utilité de simple objet de communication en véritable outil qui suscite la peur et provoque la mort. Dans les films de harcèlement téléphonique, le téléphone est une arme pour tuer, au même titre qu'un couteau. Dès lors qu'une sonnerie retentit et qu'un personnage répond, il est presque toujours condamné à un destin tragique (soit il se fait harceler et/ou tuer, soit il vit une expérience traumatisante). À propos de cet appareil dans les films d'horreur, Véronique Bergen écrit ainsi qu'« au dérangement initial, occasionné par l'hypothèse d'un appel anonyme sans conséquence, se substitue l'insistance pesante d'un interlocuteur proprement dérangé, dont la parole malsaine et envahissante s'agrippe déjà à sa future victime¹⁰¹ ». Steven Bruhm partage cet avis puisqu'il écrit « In these films the cell phones do the actual killing. Your phone rings, you answer, and it plays you the sound of your own death throes, sounds you will then make for real at the appointed future time of the call¹⁰² ».

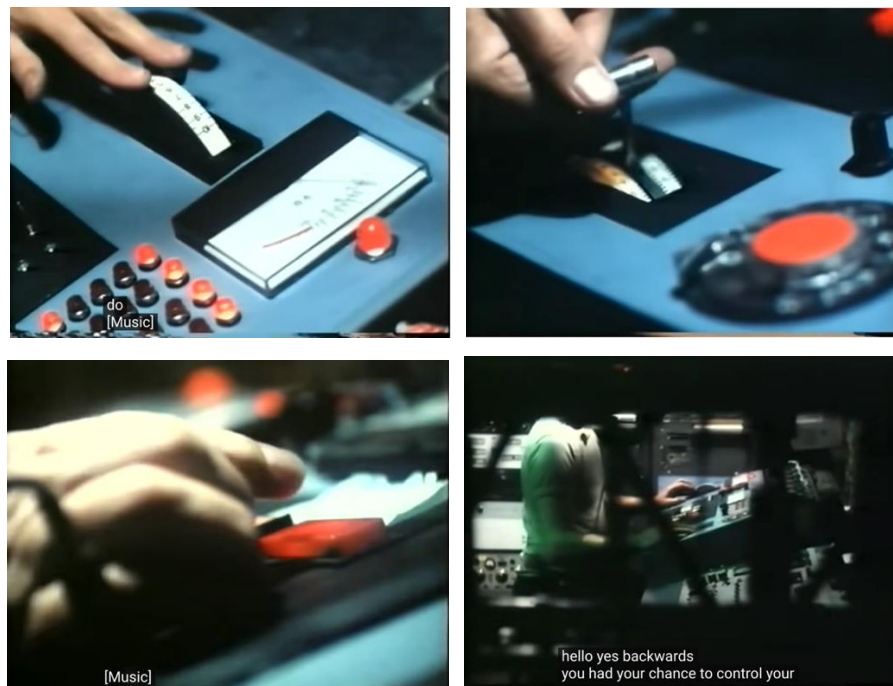
¹⁰¹ Véronique Bergen, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰² Steven Bruhm, *op. cit.*, p. 2. « Dans ces films, ce sont les téléphones portables qui tuent. Votre téléphone sonne, vous répondez et il vous fait entendre le son de votre propre agonie, des sons qui deviendront ensuite réelles au moment du futur appel ».

Dans certains films du corpus, le téléphone sert d'intermédiaire au meurtrier. Il lui permet de contacter et de se rapprocher de ses victimes, mais ne tue pas à proprement parler. En effet, dans *Black Christmas*, *Someone's Watching Me!* ou *When a Stranger Calls*, le téléphone n'est pas l'arme du crime puisque l'assassin utilise des armes blanches, et principalement le couteau, pour tuer. Dans le *remake* réalisé en 2006, la protagoniste, Jill, est privée de téléphone (et de voiture) par ses parents car elle a trop utilisé l'appareil et a largement dépassé les crédits de son forfait mobile. La jeune femme est donc privée de sortie et ne peut pas se rendre à la fête du feu de camp où tous ses amis participent. À la place, elle est condamnée à faire du *baby-sitting*. Ainsi, le téléphone est la cause même de ses ennuis, avant même qu'elle soit victime de harcèlement téléphonique. D'autres films mettent en scène cet appareil non plus comme un intermédiaire du tueur mais comme une entité à part entière, causant littéralement la mort. Le meurtrier de *Murder by Phone* imagine une machine qui, lorsqu'elle émet des appels téléphoniques, envoie une sorte de décharge électrique, causant la mort de toute personne qui y répond. Cette technologie permet à l'assassin d'agir à distance, et par la même occasion, de conserver son anonymat. Pour tuer ses victimes, celui-ci n'a donc plus besoin de se servir d'une arme blanche ou à feu. Il actionne la machine, qui fonctionne comme un téléphone, et émet un appel. La personne contactée reçoit une sonnerie et y répond. L'instrument produit alors un son étrange et strident, composé de sorte de « *bip* » de plus en plus rapides et forts. Lorsqu'elle les entend, la victime commence à ressentir des convulsions, qui s'intensifient au cours de l'appel. Ils causent ensuite des saignements de la bouche, des yeux, du nez et des oreilles. Enfin, la machine provoque l'explosion du téléphone et la mort de la victime. L'appareil prend feu et devient hors d'usage. Lorsqu'un personnage répond à un appel émis par cette machine, son seul moyen de survivre est de raccrocher immédiatement et de s'éloigner le plus rapidement possible de son téléphone. Au cours du film, une seule personne arrive à échapper à cet engin maléfique. Dans un article dédié au rôle du téléphone dans le *slasher*, Charles Spiteri explique que l'appareil place la victime dans un état de dépendance et cite à ce propos une idée de David Lyons : « les technologies, telles que le téléphone, ont contribué à ce qu'il appelle des "corps en voie de disparition"¹⁰³ ». En effet, les technologies de communication ont entraîné une disparition des corps car il n'est plus nécessaire d'être au même endroit que les personnes avec qui nous souhaitons interagir. Ceci est particulièrement vrai dans le film *Murder by phone* puisque – comme mentionné au-dessus – le tueur y développe une arme qui permet de tuer à

¹⁰³ Charles Spiteri, *op. cit.* David Lyons, *The Surveillance Society. Monitoring Everyday Life*, Buckingham, Open University Press, 2001, p. 16. : « Technologies such as the telephone have contributed to what David Lyons calls "disappearing bodies" ».

distance, et n'a même plus besoin de se trouver face à sa victime. À la fin du film, cette même-machine cause la mort de son créateur puisque celui-ci perd son contrôle.



Figures 6 à 9 – Photogrammes issues d'une séquence de *Murder by Phone*, qui illustrent et expliquent le fonctionnement de la machine qui permet d'appeler et de tuer à distance.



Figure 10 – Photogramme issue de *Murder by Phone*. Les téléphones qui pendent sont ceux utilisés par les victimes lors des appels du tueur, et qui ont par conséquent, provoqué leur mort.

Aussi, la séquence d'ouverture de *976 Evil (La ligne du Diable, Robert Englund, 1988)*, présente un téléphone qui sonne dans une cabine téléphonique, et lorsque la personne touche l'appareil pour répondre, celle-ci prend feu et explose, causant la mort de son occupant. Un peu plus tard dans l'histoire, une femme, qui se trouve entourée par des téléphones qui sonnent et refuse d'y répondre, meurt car ils explosent tous, successivement. La suite du film nous apprend que toutes les personnes qui composent le « 976 Evil » connaissent un destin tragique. Ce titre n'est pas à proprement parler un film de harcèlement téléphonique, dans la mesure où il n'y a

pas de harceleur qui appelle inlassablement une même victime. Cependant, il constitue une ressource intéressante à analyser par son usage du téléphone comme une arme. *Murder by Phone* et *976-Evil* peuvent également être caractérisés de films de série B en raison de leur faible budget et des effets spéciaux bon marché et peu réussis qui en découlent. La surutilisation du téléphone dans ces films à petit budget est pertinente car elle leur permet de faire des économies en limitant les décors, lorsqu'un seul des deux interlocuteurs apparaît pendant une conversation, par exemple. Si ces deux titres offrent une représentation surnaturelle du téléphone, d'autres mettent également en scène cet outil comme une arme de crime, mais dans un contexte davantage ancré dans la réalité. Par exemple, dans une séquence du giallo *Ecologia del delitto* (*La Baie sanglante*, Mario Bava, 1971) – pour citer un exemple d'un autre ordre – un des personnages se réfugie dans un manoir pour joindre la police par téléphone et non seulement celui-ci ne fonctionne pas, mais sert d'arme pour le tuer. De la même façon, Michael Myers étrangle Lynda à l'aide d'un cordon tandis qu'elle crie à l'aide dans le récepteur, dans le premier *Halloween*, juste après l'avoir utilisé pour effrayer Laurie. Par ailleurs, le téléphone – et surtout sa fonction de mise sur écoute – cause la mort de Peter, le petit ami innocent de Jess dans *Black Christmas*. En effet, le tueur, qui se cache dans le grenier, utilise une seconde ligne téléphonique pour contacter ses victimes, et de par sa proximité, peut les écouter lorsqu'elles parlent au téléphone. Ainsi, lors de diverses séquences où Jess se confie sur des sujets personnels et secrets – comme le fait qu'elle soit enceinte – et qu'elle n'a partagé à personne d'autre qu'à son petit ami Peter, le tueur, caché dans le grenier, écoute toute la discussion. Lors d'un appel ultérieur, le tueur répète à Jess certaines phrases prononcées par Peter, ce qui amène la jeune femme à penser que son amant est le tueur. Selon Thomsen Morten Feldtfos, « plutôt que d'être un outil de communication, le téléphone devient ainsi un dangereux outil de mauvaise communication et de confusion¹⁰⁴ », puisque ce malentendu est à l'origine de la mort de Peter et surtout de la mise en arrêt de l'enquête.

Dans la partie précédente, nous avons vu que lorsqu'un personnage de film de harcèlement téléphonique reçoit un appel, son destin est souvent scellé. Celui-ci est destiné à une mort certaine – ou du moins, a une tentative d'assassinat, pour les plus chanceux. Dans ce type de film, le meurtre peut donc s'exercer de deux manières : à l'arme blanche, ou en utilisant directement le téléphone comme arme du crime. Bien que les appels incessants que le harceleur impose à sa victime lui procurent une certaine satisfaction, de par la peur qu'ils suscitent en

¹⁰⁴ Thomsen Morten Feldtfos, *op. cit.*, p. 28.

elle, ce contentement est moindre et de courte durée puisque son but ultime est de tuer sa victime en pénétrant sa chair. Les séquences de meurtres et celles de harcèlement téléphonique sont donc articulées et se répondent. Ce type de séquence peut être relié avec la notion d'attraction. L'objectif du cinéma d'horreur, et surtout de ce type d' *horror teen movies*, destinés à un jeune public, est de divertir, et ce grâce à des scènes d'attraction qui correspondent aux divers meurtres commis par le tueur. Il s'agit de séquences ritualisées, puisque les assassinats sont mis en scène de façon précise et spectaculaire (avec souvent un maximum de sang montré à l'écran, une pénétration de la chaire à diverses reprises, bien plus qu'il n'en faut pour causer la mort d'une personne). Les films du corpus n'aboutissent pas tous à la mort du/des/de la protagoniste(s), et la fonction d'attraction est plutôt remplie par les séquences de harcèlement téléphoniques. Celles-ci cristallisent l'attention du spectateur ou de la spectatrice et construisent une certaine tension. Le téléphone agit d'abord comme un intermédiaire qui permet au tueur d'avoir un premier contact avec sa victime. Celui-ci peut être de différentes natures puisque dans la première séquence de *Scream*, le tueur se fait d'abord passer pour un inconnu qui s'est trompé de numéro, puis en profite pour *flirter* avec son interlocutrice, il prend ensuite une casquette d'animateur de jeu avant de devenir de plus en plus menaçant. De la même façon, le harceleur de *Someone's Watching Me!* atteint une première fois sa victime en lui faisant croire qu'elle a été sélectionnée pour un concours. Les appels se succèdent et créent une relation de plus en plus « intime » entre les deux interlocuteurs. Aussi, lorsque le tueur appelle ses victimes – avant de passer à l'acte – pour échanger avec elle et ainsi alimenter davantage sa folie et sa perversité, celui-ci aime clôturer la conversation par une phrase qui annonce à son interlocuteur ses intentions de meurtre. En effet, à de nombreuses reprises dans les films du corpus, on retrouve ce type de séquences avec des répliques telles que « You hang up on me again, I'll gut you like a fish, understand? » dans *Scream 1*, « Do you want to die tonight, Cici? » dans le volet suivant, « We'll have some fun with you before you die. [...] This isn't a comedy. It's a horror film. People live, people die » et « This is the last person you're ever gonna see alive » dans *Scream 4*, ou encore « your blood all over me¹⁰⁵ » dans *The Sitter* et son adaptation *When a Stranger Calls*.

¹⁰⁵ « Tu me raccroches encore au nez et je te vide comme un poisson, compris ? », « Veux-tu mourir ce soir, Cici ? », « Je vais m'amuser un peu avec toi avant de te tuer. Ce n'est pas une comédie, c'est un film d'horreur. Les gens vivent, les gens meurent » et « ton sang partout sur moi ».





Figures 11 à 15 – Divers photogrammes qui illustrent des répliques annonçant la mort ou les intentions du tueur dans *Scream 1*, *Scream 2*, *Scream 4* et *When a Stranger Calls* (1979).

La séquence de meurtre intervient systématiquement après un ou plusieurs appels, qui ont pour but de terrifier la victime et de lui faire comprendre qu'elle est la cible d'un meurtrier. Parmi les corpus, *Black Christmas* offre un cas d'études privilégié pour analyser les liens entre la séquence de harcèlement téléphonique et celle du meurtre. Le premier meurtre se produit après le premier appel du tueur¹⁰⁶. La séquence d'introduction présente une soirée dans une maison d'étudiantes. Le téléphone sonne, et les jeunes filles répondent. L'appareil est placé de sorte qu'elles puissent toutes entendre les propos du tueur et que celui-ci puisse s'adresser à l'ensemble du groupe. Après avoir proféré des propos obscènes et menacé les étudiantes, le psychopathe raccroche. Une des jeunes filles, Clare, doit quitter la ville tôt le lendemain et décide de couper court à la soirée et de monter seule dans sa chambre, se retrouvant ainsi dans une position vulnérable. Le tueur surgit du placard et assassine la jeune femme à l'aide d'un sac plastique. Lors de cette même soirée, une des filles, Barb, se démarque car elle ose répondre aux propos obscènes du tueur : « Listen you pervert! Why don't you go over to Lambda-KO? They could use a little of this¹⁰⁷ », « Oh Why don't you go find a wall socket and stick your tongue in it, that will give you a charge¹⁰⁸ », ce à quoi il répond avant de raccrocher « I am going to kill you¹⁰⁹ ». Le fait d'avoir répondu, tout en défiant le tueur, la condamne à une mort certaine. Un peu plus tard dans le film et après avoir assassiné deux personnes, le meurtrier s'en prend à Barb.

¹⁰⁶ Il s'agit du premier appel mis en scène dans le film et non dans l'histoire, car les appels commencent plus tôt dans la diégèse.

¹⁰⁷ Dans la version française ; « Hé ! C'est dommage de gâcher ça, vous devriez en faire profiter le centre d'insémination artificielle ».

¹⁰⁸ Dans la version française ; « Vous avez essayé de vous coincer la langue dans un trou de serrure pour voir ce qui en ressortirait ? », « va donc te faire voir chez les grecs, salopard ! ».

¹⁰⁹ Dans la version française : « Toi ma petite j'te tuerai ! ».

Toutefois, il existe des limites à cette règle qui implique que chaque personne qui répond au téléphone est condamnée à mort. En effet, dans *When a Stranger Calls*, les meurtres ont lieu avant le premier appel. La longue introduction présente une jeune *baby-sitter*, Jill, dans une maison où dorment deux enfants dans leur chambre située à l'étage. Tout au long, Jill reçoit une dizaine d'appels du tueur. Les attentes des spectateurs et des spectatrices, ainsi que les logiques narratives du cinéma d'horreur, laissent penser que Jill sera assassinée mais la séquence prend brutalement fin avec l'intervention de la police. Lors de la séquence suivante, l'inspecteur explique que le harceleur a assassiné les enfants, pendant leur sommeil, avant même le début des appels. Par conséquent, dans ce film, la personne harcelée par téléphone n'est pas la cible principale du tueur. Toutefois, à la fin de l'intrigue, qui intervient sept ans après la séquence introductive, le tueur essaie de s'en prendre à Jill et à ses enfants, en échouant cette fois-ci. Dans *Someone's Watching Me!*, l'héroïne, Leigh, se fait harceler par téléphone et à la fin du film, lorsque le tueur tente de l'assassiner, elle arrive à lui échapper. Cependant, il réussit à éliminer une autre victime, Sophie et au cours du film, on apprend qu'avant de harceler Leigh, il s'en est pris à une autre femme, Élisabeth. Selon Alain Boillat, on « observe une corrélation (voire une causalité) entre l'usage du téléphone et la mort de leurs usagères ¹¹⁰ ».



¹¹⁰ Alain Boillat, *op. cit.*, p. 275.



Figures 16 à 23 – Divers photogrammes issues des films du corpus qui illustrent des personnages fraîchement assassinés, à côté de téléphones, ou en train de mourir. Dans chacun de ces plans, l'appareil est mis en valeur, dans la main des victimes, ou cadré dans un angle du plan.

III. REPRÉSENTATION ET RAPPORT DE GENRE

Ce troisième chapitre est consacré à l'analyse des représentations des genres et des rapports qui s'établissent entre eux, au sein des films du corpus. Le cinéma d'horreur, et précisément la séquence de harcèlement téléphonique, en s'appropriant cet objet, produit de nouveaux enjeux genrés et les reconfigure. L'objectif est d'analyser la manière dont sont représentés les personnages féminins et masculins au travers du motif du harcèlement téléphonique. Il sera question de dégager des récurrences en termes de représentation, entre les films du corpus et au sein de toute la période étudiée. Il peut sembler pertinent d'évoquer en quoi ce motif est essentiellement féminin. En effet, dans ce type d'œuvre les femmes sont mises au premier plan puisqu'elles en sont les protagonistes. Cependant, elles sont bien souvent relayées au statut de victime, les hommes occupant celui du bourreau, allouant ainsi au genre une certaine ambivalence, puisque bien que les femmes occupent les rôles principaux, elles sont toujours représentées comme des victimes, dans ce type de film. Cette réflexion composera la première sous-partie, dédiée à la misogynie exprimée par ce type d'œuvres. Il est également important de rappeler que le téléphone est un objet genré du quotidien. En effet, s'il implique une représentation stéréotypée au cinéma, cela est certainement dû au fait qu'il remplit déjà ces fonctions en dehors de l'écran. Il est vecteur d'inégalités en termes de genre et de stéréotypes qui se fixent en particulier sur les femmes, puisque dès la naissance de cet outil, ce sont elles

qui sont en charge de faire la transmission entre deux interlocuteurs (on peut penser, par exemple, à la figure de la *speakerine*). Nous pouvons également citer la pratique du téléphone rose qui associe l'appareil au féminin et à la sexualité. Dans *Loin des yeux...le cinéma*¹¹¹ les auteurs citent un article de Zbigniew Smoreda et Christan Licoppe, « *Gender-Specific Use of the Domestic Telephone* ¹¹² ». Cette étude examine en particulier les conversations du point de vue de leur durée en fonction de la position dans l'interaction (appel/réception) et du genre des interlocuteurs, et permet ainsi de dégager certaines tendances. Les critères retenus rappellent combien les usages du téléphone ont longtemps été appréhendés au sein du modèle patriarcal de la femme au foyer, « sous-tendu par une opposition genrée entre espace public et espace privé ; à l'instar de la télévision, d'ailleurs corrélée à la téléphonie dans certaines pratiques telles que le téléachat ¹¹³ ». Ce texte met en avant le fait que les femmes ont un temps d'écoute/d'appel largement plus élevé que celui des hommes. Aussi, la voix d'un ou d'une inconnue peut être dotée d'une charge érotique ;

C'est pourquoi la voix d'un ou une inconnu(e) acquiert une charge érotique certaine au téléphone : si l'adolescente de *I Saw What You Did* (1965) se jette dans la gueule du loup en se rendant chez l'homme qu'elle a appelé par hasard pour faire une blague [...] c'est que, fascinée par sa voix entendue dans le combiné [...] elle se sent attirée par lui et prête à passer du jeu enfantin à celui de la séduction [...]¹¹⁴.

Il s'agit d'un outil « sensuel », dont la notion d'érotisme est associée, puisqu'il permet de « simuler une proximité fantasmatique en dépit de la distance ¹¹⁵ ». Dans plusieurs films du corpus, il est utilisé pour *flirter* avec des inconnus comme dans *Scream*, ou pour appeler son petit copain comme dans *When a Stranger Calls*. Une autre caractéristique majeure, qui met en avant les rapports de genre, est la violation de la vie privée et la structure voyeuriste que dépeignent les titres du corpus. Avant de s'en prendre à elles, les tueurs observent toujours leurs proies, bien souvent dans leur propre maison. Nous accorderons également une place à l'analyse du statut du spectateur ou de la spectatrice, parfois placé dans une position voyeuriste, voire de complice si l'on considère que le meurtre répond d'une certaine manière aux attentes du public. Enfin, bien que ces films révèlent une misogynie incontestable, ils n'en exposent pas moins une vision très affaiblie et défaillante des personnages masculins, tels que l'inspecteur de police hautement inutile ou le harceleur mis à l'écart de la société.

¹¹¹ Alain Boillat et Laurent Guido (dir.), *op. cit.*, p. 27.

¹¹² Zbigniew Smoreda et Christan Licoppe, « Gender-Specific Use of the Domestic Telephone », *Social Psychology Quarterly*, vol. 63, n° 3, 2000, pp. 238-252.

¹¹³ Alain Boillat et Laurent Guido (dir.), *op. cit.*, p. 27.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

1. Un motif misogyne

Les films de harcèlement téléphonique mettent toujours les femmes au premier plan puisque le personnage principal est systématiquement féminin, et que les personnages masculins sont soit secondaires (le petit ami, l'inspecteur de police), soit pratiquement invisibles (le tueur qui n'apparaît jamais entièrement à l'écran). Dans les trois versions de *Black Christmas*, nous pouvons parler de personnages principaux féminins au pluriel puisqu'il s'agit d'une bande d'amies. Cependant, cette valorisation du féminin est limitée à la fois en termes de temps d'écran attribué aux femmes, et parce qu'elle se double d'un aspect sexiste et misogyne. Ce phénomène correspond à un invariant qui a pu se pérenniser au fil du temps, dans la mesure où on le retrouve dès la naissance du motif jusqu'aux titres les plus récents. Cette misogynie est d'abord visible dans l'identité sexuelle des victimes. Les sous-genres de l'horreur véhiculent des images de violence horrible et sanguinaire, ce qui a conduit certains des premiers discours de réception de l'époque à dénoncer ces films, les jugeant dangereux à cause du haut niveau de violence à l'encontre des femmes qu'ils illustrent. Bien que ces dernières soient les protagonistes, elles sont toujours assignées au statut de victime. En effet, des rapports de genre se sont très vite mis en place dans ce type d'œuvres puisque de manière systématique le harceleur est un personnage masculin dont la victime est féminine. Si l'on se réfère aux sept titres qui composent le corpus principal, nous pouvons relever que le tueur est toujours (ou les tueurs dans *Black Christmas* 2006 et 2019) de genre masculin (à l'exception d'Agnès dans *Black Christmas* 2006) et que toutes les proies sont féminines – à l'exception de quelques victimes masculines accessoires.

Ces titres exposent également un discours misogyne car les femmes doivent contrôler leur désir sexuel pour survivre. Selon Carol Clover, dans son ouvrage *Men Women and Chainsaw*¹¹⁶ elles sont systématiquement affichées pendant une relation sexuelle, ou alors, dévêtues. La morale que ces films véhiculent serait que les femmes doivent contrôler leur appétit sexuel pour survivre. La sexualité fait partie intégrante du *slasher*, c'est même la caractéristique substantielle de ce genre. Elle représente l'élément déclencheur des meurtres. Au sein de ce genre, les victimes sont tuées pour une raison principale : elles ont dévié des « règles » américaines puritaines classiques en affichant leur vie sexuelle active, en buvant de l'alcool, en allant en soirée etc. et les tueurs se chargent de réparer cela. Si l'on se réfère à notre corpus, les

¹¹⁶ Carol J. Clover, *Men Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton, 1992, 288 pages.

raisons pour lesquelles les meurtriers s'en prennent à leurs victimes sont souvent reliées à la sexualité. Dans la série des *Black Christmas*, il est question d'un groupe de filles qui ont des petits-copains, boivent et font la fête, et l'une d'elles tombe enceinte. Dans les deux versions de *When a Stranger Calls*, Jill se détourne de sa fonction (*baby-sitter*), en appelant et en rêvassant sur un garçon. Dans le film-source, et à la différence des autres titres du corpus, le tueur ne s'en prend pas physiquement à Jill mais à des enfants. Il ne cherchera à la tuer que bien plus tard, lorsqu'elle sera elle-même mère. Cette seconde partie du film se dote doublement d'un caractère sexiste car Jill entretient désormais une vie parfaitement « saine », puisqu'elle est mariée à un homme qui a un bon travail, vit dans une belle maison et a deux enfants dont elle consacre tout son temps. Cette œuvre – ou plus généralement les *slashers* – conditionne le personnage féminin à la fonction de *baby-sitter* (cf. *When a Stranger Calls*). Le *baby-sitting horror-movie* est un motif popularisé par *Halloween* en 1978. Cependant, de nombreux stéréotypes de genre se cachent derrière cette fonction puisque la femme est rattachée à la mère et à la maternité.

Andrew Welsh prend pour point de départ une affirmation : les *slashers* dépeignent une violence érotisée envers des personnages féminins, punis à cause de leur vie sexuelle active. Ils sont beaucoup moins susceptibles de survivre au tueur et leur scène de mort est d'une durée bien plus importante que celles des personnages féminins non-actifs¹¹⁷. De la même manière, A. M. Johnson cherche à critiquer l'utilisation et les moyens par lesquels les films d'horreur emploient et affichent le corps de la *final girl*. Selon l'auteur, ce dernier est utilisé comme un « receptacle for anxiety and fear ¹¹⁸ ». En effet, dans *Black Christmas* ce sont les jeunes femmes les plus actives sexuellement qui vont avoir la mort la plus sanguinaire. Les vêtements de Barb sont toujours plus courts que ceux des autres filles et plus provocateurs (elle porte un collier *chocker*, traditionnellement associé aux prostituées), son langage est très grossier et elle ne manque jamais de faire des plaisanteries/références sexuelles, elle ment à sa mère au sujet des soirées et de sa consommation d'alcool et donne de la bière à un enfant. La mort de Barb est donc la plus longue et sanglante puisqu'elle est poignardée à plusieurs reprises, tandis que Clare est égorgée. On peut attribuer cela à son comportement lors de la séquence d'ouverture. Elle

¹¹⁷ Andrew Welsh, « On the Perils of Living Dangerously in the Slasher Horror Film : Gender Differences in the Association Between Sexual Activity and Survival », *Sex Roles*, vol. 62, n° 11-12, 2010, pp. 762-773. [consulté le (20/11/2021)], disponible sur : <https://www.proquest.com/docview/646314920?OpenUrlRefId=info:xri/sid:primo&accountid=13089&parentSessionId=e7jkb%2FodF6YmVBCChDA4mll6qWhO16Cv%2BfXxrXtkzQ%3D>.

¹¹⁸ Madison Alisa Johnson, « Woman as Place: The Utilization of the Female Body in Horror Film », *Mémoire de Master*, Clemson University, 2016, p. 2. « réceptacle pour l'anxiété et la peur ».

est assassinée pendant la nuit, dans son sommeil. Le tueur utilise une corne de licorne en cristal, accessoires que la jeune femme collectionne, pour poignarder sa chair. La pénétration produit des giclées de sang dans toute la pièce et sur l'objectif de la caméra. Le meurtre est mis en scène comme un spectacle. Cette séquence est montée en alternance avec une autre, qui a lieu sur le porche de la maison où Jess écoute le chant de Noël d'une chorale d'enfants. Lorsque le montage affiche les images du meurtre de Barb, la piste sonore conserve le chant pour dramatiser l'assassinat. À la fin de la chanson, Jess applaudit et ce son est lui aussi conservé sur la piste sonore de la scène du meurtre, et culmine avec le dernier souffle de Barb. Les propos de Kamryn Heath, dans son texte « Female Representation in the *slasher* etc. », complètent cette analyse puisque l'auteur étudie cette même séquence en s'attardant cette fois-ci sur les choix de cadrages, d'objectifs et de focale :

Most of the violence towards these women is done through the eyes of the killer, with a distorted camera lens [...]. Especially with the fisheye type of lens used to showcase the killing of Barb [...] viewers feel as though they are actively seeing from this man's point of view ¹¹⁹.



¹¹⁹ Kamryn Heath, *op. cit.*, p. 24. « La plupart des violences envers ces femmes se fait à travers les yeux du tueur, avec un objectif de caméra déformé [...]. Surtout avec le type d'objectif *Fisheye* utilisé pour filmer le meurtre de Barb, [...], les téléspectateurs ont l'impression de voir la scène du point de vue de cet homme. »



Figures 1 à 6 – Photogrammes issus de la séquence de meurtre de Barb dans *Black Christmas*.

Alain Boillat propose une réflexion sur ce sujet précis de la sexualité, au prisme du téléfilm *Someone's Watching Me!*, en l'associant à la technologie. L'auteur souligne la complexité de sa « représentation de la technologie et de son "féminisme" dans la mesure où son dispositif voyeuriste, où l'agresseur masculin possède la maîtrise des outils technologiques, s'articule ici au portrait d'une héroïne active ¹²⁰ ». Florent Christol explique que :

Les critiques ont également reproché au genre une dimension misogyne qui exprimerait une attitude hostile à l'égard des mouvements féministes des années 1960. Au même titre que le film de vigilante ou le film catastrophe, le *slasher* constituerait l'expression culturelle d'un *backlash* contre l'esprit hédoniste des *sixties*, et serait ce faisant le véhicule d'une idéologie réactionnaire en droite ligne de la politique conservatrice de Ronald Reagan¹²¹.

La plupart des victimes sont des jeunes femmes attirantes et apparaissent, initialement, comme objets de désir pour le spectateur ou la spectatrice, ou comme l'image d'une identification narcissique, violemment altérée par l'humiliation finale¹²². En effet, ces films illustrent un haut niveau de violence envers les femmes de part des viols, des meurtres etc. Robin Wood explique que :

Comme dans presque tout *slasher*, dans *Vendredi 13*, le sexe et la violence sont inexorablement liés. La théorie prédominante postule que, afin de satisfaire la sexualité naissante de l'audience essentiellement masculine et adolescente, de nombreuses scènes de nudité et d'actes sexuels gratuits se trouvent intégrées. Pour satisfaire l'idéologie puritaine encore présente dans notre société, ces mêmes adolescents qui s'engagent dans les actes illicites sont punis de la manière la plus brutale possible¹²³.

Le second *remake* de *Black Christmas*, réalisé par Sophia Takal en 2019, constitue sans doute l'exemple le plus révélateur de cette misogynie. Ce film n'est pas misogyne, à proprement

¹²⁰ Jules Sandeau, Compte rendu du colloque « John Carpenter, "maître de l'horreur" » organisé les 30-31 octobre 2019 à l'Université Paris Diderot, *Miranda*, 2020, p. 4.

¹²¹ Florent Christol, « La violence du *slasher* film : une affaire de morale », *Darkness fanzine*, n° 15, décembre 2014.

¹²² Vera Dika, *Games of terror: Halloween, Friday the 13th, and the films of the stalker cycle*, op. cit., p. 20.

¹²³ Robin Wood, *Hollywood : From Vietnam to Reagan... and beyond*, Columbia University Press, New York, 2003.

parler (au contraire, nous allons voir plus tard en quoi il se révèle être un film progressiste et féministe), mais dépeint d'une misogynie incontestable qui réside non pas dans les choix de mise en scène ou le traitement des personnages féminins mais dans l'histoire et les choix narratifs. En effet, l'intrigue tourne autour d'une secte masculiniste secrète qui souhaite éliminer toutes les femmes, menée par un professeur et créée par le fondateur de l'université « Calvin Hawthorne ». Ce dernier a laissé un message : il a pressenti la menace que constituent les femmes et a donc, par précautions et dans le cas où elles dépasseraient les bornes, laissé des instructions pour lever une armée de jeunes hommes afin de reprendre leur pouvoir : « towards the end of his life, Hawthorne foresaw the threat posed by women. So he took precautions in case they strayed too far out of line. A master of the dark arts, he left instructions on how to create an army of young men to take our power back ». Ici, les hommes se sentent réellement menacés par les femmes, qui, selon eux, ont acquis un trop grand pouvoir et une trop grande liberté au fil des siècles, et qui aujourd'hui mettent grandement en péril la survie des hommes. Ils se présentent comme « Simply men, tired of seeing ourselves falsely accused, our livelihoods threatened, marginalized and belittled, reduced to spectators in our own lives. Upon graduation, our army will venture into courtrooms, boardrooms and the halls of Congress to set the world right ¹²⁴ ». Leur objectif est, qu'une fois diplômés, leurs « soldats » réintègrent les tribunaux, salles de conseils, congrès en prenant la place des femmes et qu'ils puissent rétablir ainsi le bon ordre du monde. Ce film va donc plus loin que les autres titres du corpus car l'objectif ici est d'anéantir toutes les femmes, pas seulement une d'entre elles ou un petit groupe.

Par ailleurs, plusieurs répliques sont profondément sexistes, comme « I will bring you to your knees and you will beg for mercy ¹²⁵ », ou « Aren't you tired of fighting against your true nature, Ri? Just because we're taking our rightful place behind them doesn't mean that we aren't needed ¹²⁶ » (prononcée par une femme dont l'esprit a été lobotomisé par la secte), « I said bow, bitch. You need a reminded of our power? ¹²⁷ ». Pour menacer et effrayer les jeunes femmes, les membres de la secte ont recourt au harcèlement téléphonique, mais cette fois-ci par messagerie. Ils envoient ainsi des messages tels que « Our time is near. It has begun ¹²⁸ ». Ce

¹²⁴ « Des hommes fatigués d'être accusés à tort de voir [leurs] emplois menacés, d'être marginalisés et rabaissés, réduit au rang de spectateur de [leurs] propres vies ».

¹²⁵ « Je vais de forcer à t'agenouiller et tu me supplieras de t'épargner ».

¹²⁶ « Tu n'en as pas assez de combattre ta propre nature Riley ? Le fait qu'on reste derrière les hommes, à notre place légitime n'implique pas qu'on soit inutile ».

¹²⁷ « Prosternes-toi salope ! Doit-on vraiment te rappeler qui sont les maîtres ? ».

¹²⁸ « Votre heure est proche, ça a commencé ».

choix de transformer les appels en messages peut être lié à l'époque contemporaine et à la sur-utilisation des *smartphones* ou à une volonté de moderniser le film originel.



Figure 7 – Plan issu de *Black Christmas* (2019) qui illustre un message reçu par Riley et envoyé par les tueurs. Chaque fille qui est désignée comme cible ou prochaine victime reçoit un message sur son téléphone : « Our time is near. It has begun ».

On retrouve également des répliques très sexistes dans *When a Stranger Calls* lorsque le docteur Mandrakis propose à Jill de se servir dans le réfrigérateur car il y a « des yaourts 0 % » (« low fat yogurt »). Cette phrase est d'ailleurs présente dans deux versions (le court-métrage et le long métrage). Cependant, ici la mise en scène intègre une part d'ironie, car bien que le Docteur Mandrakis propose à Jill de prendre un yaourt 0 % pour ne pas prendre de poids (car c'est une jeune femme dans une société patriarcale et conservatrice), un peu plus tard dans le film, lorsque celle-ci a faim, elle se sert une part de gâteau dans le court-métrage et une glace dans le long-métrage. Avant que la jeune fille ne décide de choisir l'en-cas le plus « calorique », la caméra montre bien les fameux yaourts 0%, pour bien signaler au spectateur et à la spectatrice que Jill a vu ces yaourts et qu'elle n'en a pas voulu.





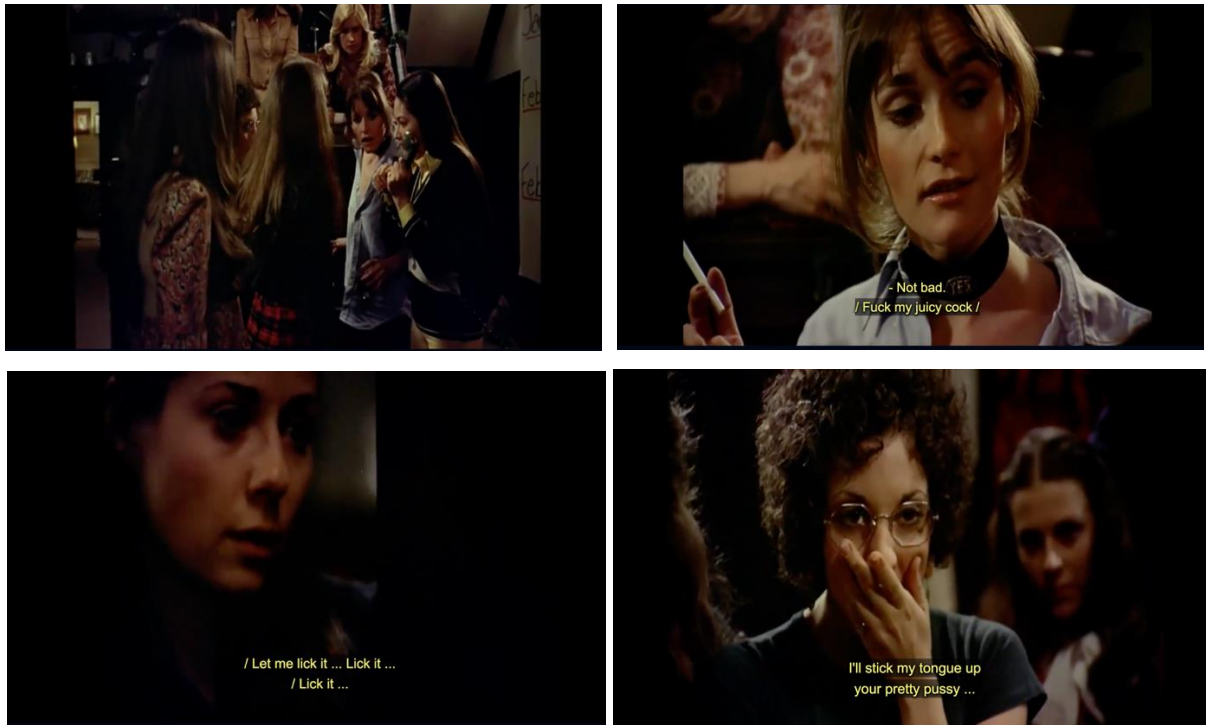
Figures 8 et 9 – Le docteur Mandrakis qui propose un yaourt 0% à Jill / Jill qui se sert un part de gâteau dans *The Sitter*.

Figures 10 et 11 – Le docteur Mandrakis qui propose un yaourt 0% à Jill / Jill qui choisit plutôt une glace dans *When a Stranger Calls*.

Un autre exemple révélateur de répliques extrêmement sexistes est *Black Christmas* puisqu'ici le tueur s'adonne à des *obscene phone call*, c'est-à-dire des appels grossiers et très sexuel. Lors d'une séquence téléphonique, il ira même jusqu'à se masturber. Ce passage correspond au deuxième appel du film, six minutes après le début de l'intrigue, lors d'une soirée étudiante. Les interlocutrices, le groupe d'étudiantes, répondent dans le salon avec le téléphone fixe, au meurtrier (qui est dans le grenier). Il s'agit du premier appel de l'assassin dans le film (mais pas dans la diégèse). Celui-ci adopte un ton très menaçant et crie des perversités telles que « Let me lick it... Lick it... Lick it... ¹²⁹», « I'll stick my tongue up your pretty pussy ¹³⁰» etc. On retrouve plusieurs appels de ce type tout au long de l'histoire, notamment après une heure et quatorze minutes, lors du quatorzième appel et cinquième émit par le harceleur. Il s'agit d'une séquence téléphonique complexe car il y a deux conversations (d'un côté, le harceleur appelle Jess et de l'autre, le lieutenant Graham et Fuller tentent de localiser sa position), quatre interlocuteurs, et trois lieux de réception (le salon de Jess, le commissariat de police et le centre de localisation). Encore une fois, le tueur ne peut s'empêcher d'insulter la jeune femme de « salope » (« Bitch ») et d'émettre des bruits d'animaux.

¹²⁹ « Laisse-moi la lécher, je veux la lécher, la lécher ».

¹³⁰ « Je vais fourrer ma langue dans ta chatte ! ».



Figures 12 à 15 – Scène de l'*obscene phone call* dans *Black Christmas*.

Dans *When a Stranger Calls Back*, lorsque Julia, victime d'intrusions multiples dans son domicile, se rend au commissariat pour porter plainte, sa demande est rejetée et le policier la traite comme « un autre cas d'hystérie féminine » (« Tell them we have a hysterical coed on our hands »). Cette réplique est un exemple de la misogynie et du sexisme que l'on retrouve dans ce type de film de la part des personnages masculins envers les protagonistes féminines. Ce passage met en avant deux éléments familiers des films du corpus : la misogynie et l'incompétence policière. *New Year's Evil* est également un exemple pertinent en termes de misogynie car le meurtrier annonce explicitement vouloir s'en prendre à des « *Naughty girls* » (« vilaines filles »). En effet, toutes les victimes sont des jeunes femmes, qui sont punies à cause de leur vie sexuelle active. La première personne assassinée est une jeune infirmière qui est condamnée à mort pour avoir *flirté* avec un homme et pour avoir bu de l'alcool durant ses heures de travail. Il s'en prend ensuite à une jeune femme qu'il rencontre dans un bar et dans la foulée, à une autre victime du même type. Un peu plus tard dans l'intrigue, une autre jeune femme est tuée à coups de couteau (référence au *slasher*) après un rapport sexuel. Dans *Murder by Phone* la majorité des victimes sont également de jolies jeunes femmes.



Figure 16 – Photogramme issu de *When a Stranger Calls Back*, qui illustre la réplique hautement sexiste de l'inspecteur de police vis-à-vis de la protagoniste, Julia, qui, car elle est harcelée par un homme qui rentre chez elle par effraction, va à la police pour chercher de l'aide, mais sa plainte est traitée comme « un cas d'hystérie ».

Au caractère misogyne dépeint dans ces films, nous pouvons rajouter le fait que les protagonistes sont systématiquement des jeunes femmes âgées de dix-sept à vingt-quatre ans (à l'exception de Leigh qui approche de la trentaine), blanches, blondes pour la plupart, jolies, nord-américaines et issues d'un milieu relativement aisé. Ces femmes blanches hétérosexuelles reflètent le plus souvent, dans leur majorité, les canons de beauté traditionnels et un discours plus ou moins conservateur, en fonction du film dont il est question (cf. *When a Stranger Calls* pour des valeurs puritaines et classiques américaines). Aussi, la misogynie et le sexisme dépeint dans les films du corpus se retrouvent dans certaines représentations du corps de la femme, souvent mis en valeur par des vêtements moulants, des décolletés, des jupes très courtes, des accessoires (comme le collier *chocker* porté par Barb dans *Black Christmas*), tandis que les hommes sont systématiquement représentés habillés soit en costume, soit avec des vêtements basiques et qui ne révèlent aucune forme ou partie du corps.



Figure 17 – Photogramme issue de *Black Christmas* 2006, la poitrine du personnage féminin est particulièrement mise en valeur.

2. Violation de la vie privée et structure voyeuriste

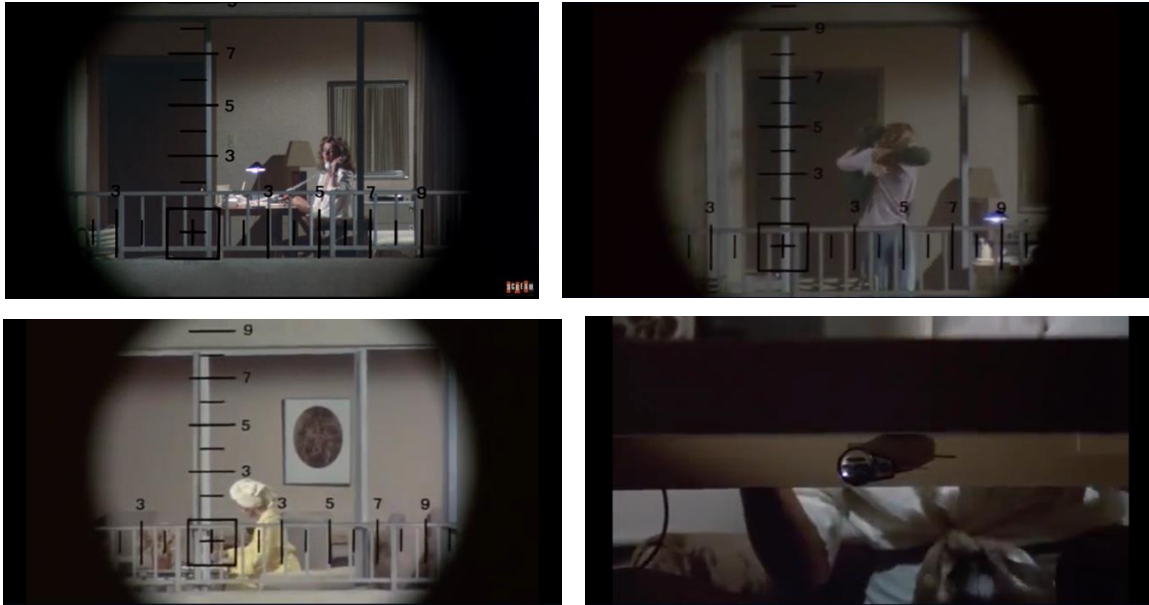
« L'assassin qui guette dans l'ombre n'est que dangereux s'il est loin. [...] Il est en revanche terrifiant s'il est tout près de soi, sans qu'on puisse l'apercevoir en sa proximité même ¹³¹ ».

Dans les films de harcèlement téléphonique, nous retrouvons également une forte dimension voyeuriste. Cette notion possède une longue et intime histoire avec le cinéma d'horreur et les films qui ont précédé le genre. On peut notamment citer deux titres majeurs, dont le scénario est fondé sur ce principe : *Peeping Tom (Le Voyeur, Michael Powell, 1960)* qui présente un personnage à la fois opérateur de cinéma et assassin, et *Psycho (Psychose, Alfred Hitchcock, 1960)* puisque Norman Bates observe ses clientes à travers un trou dans le mur, ou encore *Dial M for Murder*, dans le registre du thriller. Le *slasher* a toujours entretenu un lien privilégié avec la notion de voyeurisme, et ce même avant la naissance officielle du genre. Le téléphone et le voyeurisme sont deux termes qui, au premier abord, peuvent sembler contradictoires. En effet, l'appareil se présente comme un outil de communication à distance, et le voyeurisme se définit comme l'action de « regarder, observer les choses, les gens ¹³² », impliquant ainsi une certaine proximité. Cependant, de la même manière que les psychopathes dans les *slashers*, les tueurs des films de harcèlement téléphonique ressentent eux aussi le besoin d'observer leur victime. Dans *Someone's Watching Me!*, Leigh, se fait harceler par téléphone, mais ce qu'elle ne sait pas, et qu'elle ne découvre qu'à la fin du film, c'est que son harceleur l'observe également. En effet, ce dernier habite un appartement qui se situe en face de celui de sa victime et utilise un télescope pour surveiller ses moindres faits et gestes. Cette localisation pratique permet au tueur de systématiquement conserver un coup d'avance sur Leigh et la police, stratagème qui est renforcé par le système de mise sur écoute qu'il a installé chez elle, lui permettant ainsi de l'écouter, en plus de lui parler et de l'observer, et par conséquent, d'assurer un contrôle total sur le quotidien de la jeune femme. Par ailleurs, dans ce film, le harcèlement dépasse le cadre de la conversation téléphonique puisque le tueur parvient à contrôler à distance la lumière de l'appartement de sa voisine, qu'il lui envoie des lettres et cadeaux, qu'il s'introduit chez elle sans la moindre difficulté, il l'appelle également à son travail

¹³¹ Clément Rosset, « Aux frontières d'ici et d'ailleurs : le lieu de la peur », dans : *Propos sur le cinéma*, dir. Clément Rosset, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2011, p.96. Disponible sur : <https://www.cairn.info/propos-sur-le-cinema--9782130586210-page-89.htm>.

¹³² Définition du mot « voyeurisme » par le dictionnaire en ligne « CNRTL », [consulté le (20/04/2022)], disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/voyeurisme>.

et la traque à la longue-vue. L'amant de Leigh lui explique, avec justesse, les intentions de son harceleur : « He wants to reach you morally, without touching you, that's why he operates from afar in order to create a disturbing climate around you ¹³³ ».



Figures 1 à 4 – Divers plans du film *Someone's Watching Me!* qui montrent le point de vue du tueur, derrière sa longue-vue, en train d'épier sa victime dans son quotidien (ici une conversation téléphonique, un rapport sexuel avec son amant, et une scène où elle sort de la douche). Sur le dernier photogramme on peut voir le système de mise à l'écoute installé par le harceleur pour écouter Leigh. Les plans sont cadrés au travers de la longue vue qu'utilise le harceleur pour espionner Leigh.

Le harceleur dépeint par les *slashers*, comme l'explique Alain Boillat, « ne se contente pas d'entendre une voix au téléphone, mais prend plaisir à observer à distance le corps de sa victime, souvent dénudée dans un environnement nocturne et domestique ¹³⁴ ». Il s'agit d'une forme hyperbolique du « *male gaze* », un concept théorisé par Laura Mulvey quasiment à la même période que celle du développement des films de harcèlement téléphonique. L'auteure propose de concevoir, dans une perspective à la fois psychanalytique et genrée, le cinéma comme le lieu d'exercice d'une pulsion scopique. Mulvey précise à ce propos que « dans certains cas extrêmes, cette pulsion peut venir se fixer dans une perversion, donnant naissance à des voyeurs obsessionnels et des *peeping toms*, dont la satisfaction sexuelle repose sur l'acte de regarder, de façon active et impérieuse, quelqu'un que l'on réduit au statut d'objet ¹³⁵ ». À ce propos,

¹³³ « Il veut t'atteindre moralement, sans te toucher, c'est pourquoi il opère de loin afin de créer autour de toi un climat inquiétant ».

¹³⁴ Alain Boillat, *op. cit.*, p. 271.

¹³⁵ Traduction partielle publiée dans *CinémAction*, n° 67, « 20 ans de théorie féministe sur le cinéma », 1993 du texte original écrit par Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, p. 6-18.

nous pouvons citer Alain Boillat : « Dans la société patriarcale décrite par Mulvey, cette réification est celle de la femme, réduite à la passivité d'une image et placée sous le regard de l'homme qui, lui, fait avancer le récit. Si ces stéréotypes de genre sous-tendent les séquences de voyeurisme des *slashers*, la violence de la situation est à ce point exhibée qu'elle en vient à dénaturer ce rapport de force, voire à l'inverser lorsque la victime se défend activement ¹³⁶ ».

Par ailleurs, il peut sembler pertinent de se poser la question suivante : est-ce que le spectateur ou la spectatrice est placé(e) en position de partager l'aspect voyeuriste du tueur ? En effet, la plupart des victimes sont des jeunes femmes attirantes et apparaissent comme des objets de désir pour le meurtrier mais également pour le spectateur ou la spectatrice (cf. Carole Clover et la participation du spectateur). Dans son célèbre article « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* ¹³⁷ », Laura Mulvey formule une théorie selon laquelle le plaisir de regarder a été inscrit dans le cinéma d'une manière qui reflète les structures inconscientes de l'ordre patriarcal dominant. En raison de la prédominance du patriarcat, l'image des femmes a été encodée au cinéma comme objet de fascination visuelle, tant pour le public que pour les personnages du film. Dans le *stalker film*, les victimes féminines sont d'abord soumises au regard du public. Cependant, la perfection de leurs corps est très vite et violemment altérée par des meurtres généralement commis au moyen de « coupures et de lacérations, manifestant ainsi symboliquement leurs organes génitaux féminins au spectateur ¹³⁸ ». La question de la position spectatorielle revient dans plusieurs objets du corpus. Le spectateur ou la spectatrice partage l'aspect voyeuriste du tueur, puisqu'on lui offre à lui aussi la possibilité de contempler et d'espionner les victimes dans leur quotidien. Cependant, celui-ci n'éprouve pas de plaisir sadique, et au contraire, il peut ressentir de la pitié pour la victime et souhaiter qu'elle survive ou que le harceleur cesse son activité.

Le voyeurisme mis en scène dans les films de harcèlement téléphonique se double bien souvent d'une autre notion, celle d'intrusion ou de violation de la vie privée. Le tueur ne se contente pas de parler et d'observer ses victimes – ces actes le laissant insatisfait – mais ressent le besoin de se retrouver physiquement auprès d'elles et d'envahir leur espace personnel. On peut noter que dans les films du corpus, l'assassin surveille ses victimes et les observe à leur insu, puis les attaque souvent dans le cadre privé de leur maison ou de leur chambre. Dans *Black*

¹³⁶ Alain Boillat, *op. cit.*, p. 272.

¹³⁷ Laura Mulvey, *op. cit.*, p. 6-18.

¹³⁸ Vera Dika, *Games of terror: Halloween, Friday the 13th, and the films of the stalker cycle, op. cit.*, p. 21.

Christmas, tous les meurtres sont commis à l'intérieur du logement où vivent les victimes. Le tueur ne quitte jamais le foyer, et surveille et écoute les étudiantes depuis l'intérieur, ôtant ainsi à la maison son caractère rassurant de refuge. Paradoxalement, l'extérieur devient alors davantage sécurisant pour elles. Dans *Someone's Watching Me!*, non seulement le tueur emménage dans l'appartement situé en face de celui de l'héroïne, Leigh, mais il se faufile à plusieurs reprises chez elle. En plus d'envahir son intimité, le tueur l'appelle à son travail. Malgré toutes ces intrusions et appels incessants, Leigh refuse de se laisser abattre par le tueur et de déménager. La première séquence de *When a Stranger Calls* met en scène un harceleur qui se cache et observe une jeune fille, Jill, dans la maison où elle fait du *baby-sitting*. Lors de la seconde partie, sept ans plus tard après les événements de la séquence introductive, l'assassin retrouve Jill, désormais épouse et mère, et s'introduit dans sa maison. Le septième volet de la saga *Freddy* prend possession du motif du harcèlement téléphonique, lui permettant d'atteindre un niveau de violation de la vie privée encore plus grand puisque le tueur s'introduit littéralement dans les rêves de ses victimes. De plus, dans une autre séquence, la langue de Freddy sort précisément du combiné pour « embrasser » Heather, faisant directement référence à une scène du premier épisode.



Figures 5 et 6 – Lors de cette scène, Freddy arrive à littéralement sortir du téléphone pour lécher les lèvres de son interlocutrice.

Pour les assassins, le besoin de se retrouver auprès de leur victime est viscéral. Une séquence de *Black Christmas* (2006) illustre bien cette notion de voyeurisme puisque le tueur, Billy, parvient à déplacer des carreaux du sol de la salle de bain pour pouvoir observer les étudiantes nues, en train de se doucher, de la même façon que Norman Bates dans *Psycho*. Aussi, on retrouve cette violation du corps féminin et de l'intimité dans *When a Stranger Calls Back* car le tueur, en plus de s'introduire d'abord dans l'appartement de Julia, puis dans sa chambre lors de son séjour à l'hôpital, profite du fait que la jeune femme soit inconsciente pour soulever sa blouse et prendre des photos de sa poitrine. Il existe cependant des films qui, tout

en reprenant ce motif, ne mettent pas en scène d'intrusion. C'est le cas de *Murder by Phone*, puisque le tueur utilise une machine qui permet de tuer à distance, et de *New Year's Evil* qui affiche un *serial killer* commettant des meurtres dans la rue ou dans des lieux publics. Alain Boillat convoque ces deux notions de voyeurisme et de violation de la vie privée :

Cette exacerbation de la technologie ne se limite pas à des plans (nombreux dans le film) où la victime sursaute suite à la sonnerie du téléphone et est montrée dans ses interactions avec l'appareil qui est le vecteur d'une intrusion dans sa vie privée. En effet, l'assassin ne se sert pas seulement chez Carpenter d'outils technologiques dont l'usage est régi par le principe de la simultanéité, mais diffère le moment de l'agression physique en procédant de surcroît à une télésurveillance et à des enregistrements dont la représentation emprunte aux récits paranoïaques très en vogue durant cette décennie marquée par le scandale du Watergate ¹³⁹.



Figures 7 et 8 – Photogrammes qui illustrent l'œil de Billy, caché sous le sol de la salle de bain, qui observe une des étudiantes nues, en train de se doucher, au travers d'un carreau brisé.

¹³⁹ Alain Boillat, *op. cit.*, p. 269.

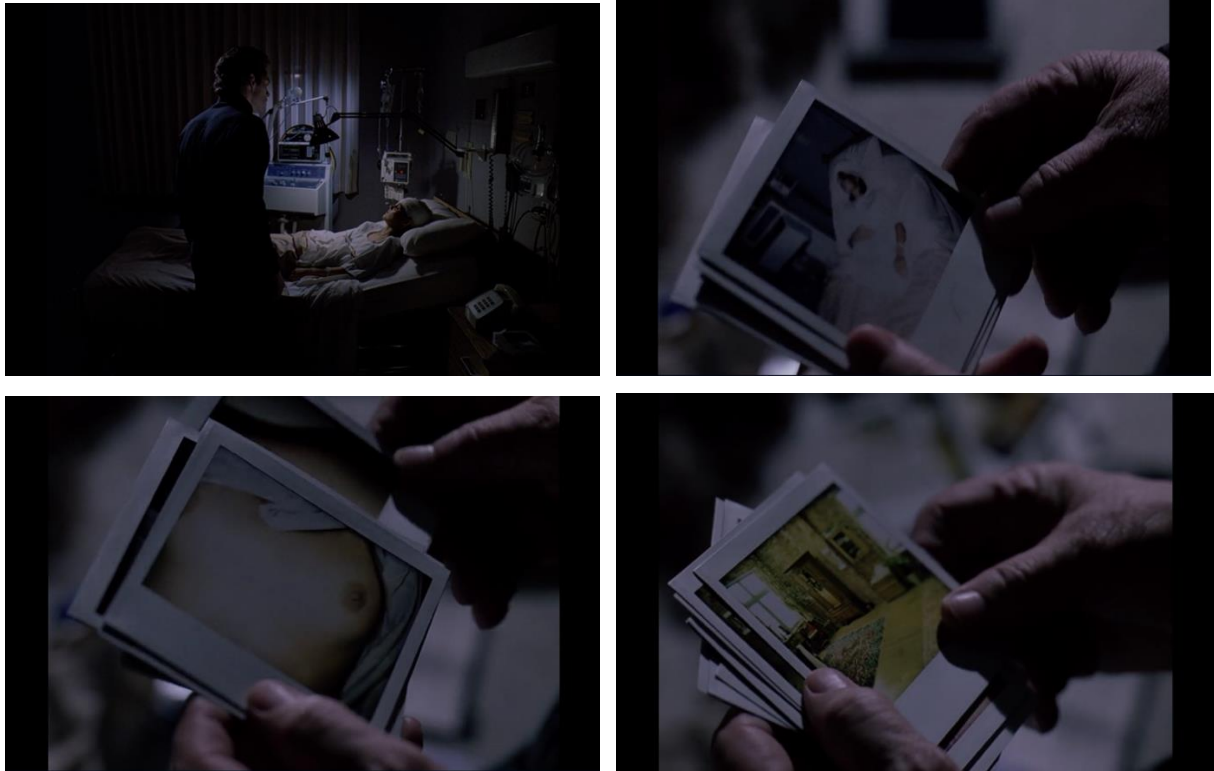


Figure 9 – Le harceleur qui pénètre dans la chambre d’hôpital de Julia.

Figures 10 à 12 – Plus tard dans le film, lorsque le détective se rend dans l’appartement du tueur, il découvre des polaroïds qui montrent Julia dans le coma, la poitrine de la jeune femme et des photographies de l’appartement de Jill, ce qui prouve que le tueur s’est introduit chez elle aussi.

On peut également noter que la position du tueur, lorsqu’il appelle ses victimes est souvent très proches de celles-ci, bien que l’utilité du téléphone réside dans le fait qu’il permet traditionnellement à deux personnes – ou plus – de communiquer quelle que soit la distance qui les sépare. Elton Rabineau rappelle que « la fonction première du téléphone réside dans son étymologie : « télé » qui désigne « à distance » et « phonie » qui exprime le transit d’une information par le média sonore. Le téléphone est donc l’objet qui véhicule des informations sonores venues de loin. La distance que désigne le « télé » est *a priori* sans limite, il permet de glisser des mots dans le creux de l’oreille à quelqu’un qui se trouve à l’autre bout du monde [...] ¹⁴⁰». L’analyse des films de harcèlement téléphonique met en avant une tendance qui s’exprime dans plusieurs films tels que *Black Christmas*, *When a Stranger Calls*, *Scream* et *Scream 5*. En effet, ces titres ont en commun de mettre en scène un harceleur qui appelle ses victimes depuis le lieu où elles résident¹⁴¹. Ces dernières ne savent pas que le tueur est physiquement présent auprès d’elles et pensent être en sécurité puisque le téléphone, par nature,

¹⁴⁰ Elton Rabineau, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴¹ Dans le cas de *When a Stranger Calls*, Jill n’habite pas dans la maison où elle se fait harceler, mais s’y trouve pour faire du *baby-sitting*.

est censé impliquer une distance. Les plans qui dévoilent la proximité du tueur avec la victime fonctionnent comme moteur de suspense, fournissant au public une donnée inconnue des protagonistes. Aussi, *Scream* évoque, et nous rend sensibles par cela, une forme de violence dirigée contre les femmes, qui se ressent aussi notamment dans la façon qu'a Billy de faire intrusion dans l'intimité de la chambre de Sidney. Dans *Black Christmas*, le spectateur ou la spectatrice sait dès la première séquence que le tueur se cache dans la maison, et est donc en avance sur les personnages, tandis que dans *When a Stranger Calls*, la proximité du meurtrier est confirmée à la protagoniste et au public, au même moment. Dans *Someone's Watching Me!*, la situation voyeuriste est signalée dès le titre, avec l'utilisation du verbe « *to watch* » (« regarder »). De plus, certains personnages semblent avoir conscience d'être observé ou ressentent la proximité avec le tueur. Dans *When a Stranger Calls* et ses *remakes/suites*, la jeune femme s'avance plusieurs fois vers les rideaux pour vérifier la rue, et verrouille les portes.

Alain Boillat explique que :

Un moment prototypique des films de harcèlement téléphonique – repris notamment dans la séquence liminaire de *Scream* (Wes Craven, 1996) puis mis en abyme dans son premier *sequel* – est celui du renversement provoqué par la prise de conscience chez la victime qu'en plus d'être *entendue*, elle est également *vue* par quelqu'un qui se délecte du désarroi provoqué par l'intrusion vocale (souvent assortie, dans la bouche du psychopathe comme celui de *Black Christmas*, d'un langage très vulgaire, misogynne et dégradant dont on peut noter l'absence chez Carpenter)¹⁴².



Figure 13 – Le tueur qui sous-entend à Sidney dans *Scream* qu'il est juste à côté d'elle.

¹⁴² Alain Boillat, *op. cit.*, p. 272.



Figure 14 – *Scream 1* : Casey comprend qu'elle est observée.

Emmanuelle André et Dork Zabunyan nous apprennent que « l'usage du téléphone est indissociable d'une volonté irrépressible de localiser son interlocuteur. D'où la question inévitable que l'on adresse à celle ou celui qui nous appelle – « T'es où ? » – et qui se pose tout autant au récepteur du coup de fil s'il utilise un portable (seul le téléphone fixe nous assigne à résidence) ¹⁴³ ». Dans *Scream*, l'assassin adresse les propos suivants à Sidney « The question isn't "Who am I?" The question is, "Where am I?" ¹⁴⁴ », et plus tôt dans le film, il demande le nom de Casey « car il veut savoir qui il regarde » (« I want to know who I'm looking at »). Dans son ouvrage *Les Stratégies de la peur*, Etienne Jeannot ajoute que « le simple appel téléphonique de *Scream* devient beaucoup plus angoissant dès lors que l'interlocuteur demande le prénom de Casey et ajoute "I want to know who I'm looking at" ¹⁴⁵ ». Le tueur, qui passe ses appels depuis l'habitation même de sa victime (ou dans un lieu très proche), échange dans un premier temps avec elle et au fur et à mesure des appels, il prend un plaisir à la torturer et à l'effrayer. Pour que la victime soit terrorisée au maximum, le tueur lui révèle quasi-systématiquement sa position et le fait qu'il peut la voir depuis sa cachette, bien que celle-ci ne puisse pas le voir. Ainsi, dans plusieurs films du corpus, on retrouve un passage où la victime prend conscience de la proximité du tueur et du fait qu'elle est observée. Si ce n'est pas le tueur qui lui révèle, c'est le policier grâce à la localisation des appels. Cet appareil englobe donc la notion d'ubiquité, c'est-à-dire le « fait de donner l'impression d'être partout à la fois, la faculté d'être présent physiquement en plusieurs lieux à la fois ¹⁴⁶ » puisque le tueur peut très bien être à l'autre bout du fil tout en étant devant la maison de sa proie. Ce concept d'ubiquité est d'autant

¹⁴³ Traduction proposée dans : Emmanuelle André et Dork Zabunyan, *op. cit.*, p. 59.

¹⁴⁴ « La vraie question n'est pas qui je suis, mais où je suis ? ».

¹⁴⁵ Etienne Jeannot, *Les Stratégies de la peur dans le cinéma d'horreur*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 119.

¹⁴⁶ Définition du mot « ubiquité » proposée par le dictionnaire en ligne « CNRTL », [consulté le (20/04/2022)]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/ubiquité>.

plus perceptible dans le cinquième volet de *Scream* puisque le meurtrier communique avec la protagoniste, Tara, par téléphone, puis lui envoie une vidéo prise en direct de son amie Amber dans sa chambre, et l'instant d'après, il apparaît à la porte d'entrée de la maison de Tara¹⁴⁷.



Figures 15 et 16 – Jill dans *When a Stranger Calls* (1979) qui regarde par la fenêtre comme si elle sentait la proximité du tueur et son regard sur elle. Et Jill dans le *remake* de 2006 qui comprend que le tueur se cache dans la maison et lâche le téléphone par peur.



Figures 17 et 18 – Conversion entre Leigh et son harceleur dans *Someone's Watching Me!* Ce dernier lui dit qu'il préfère quand elle ne porte pas sa robe de chambre (« I like you better without the robe »). La jeune femme comprend alors qu'elle est observée et se retourne brusquement vers la fenêtre et l'immeuble qui fait face.



Figures 19 et 20 – Le lieutenant de police qui appelle Jess pour la prévenir que le tueur appelle depuis la maison, après avoir l'avoir localisé, et lui ordonne de quitter les lieux, dans *Black Christmas*.

¹⁴⁷ Le personnage ne le sait pas encore à ce moment-là mais cette ubiquité est expliquée par le fait qu'il y ait deux tueurs (comme dans tous les volets de la saga).

La mise en scène de la séquence introductive de *Black Christmas* s'appuie sur ces deux idées citées préalablement, et se présente comme l'exemple qui illustre le mieux la notion de pénétration dans la vie privée. Cette séquence est construite en montage alterné et présente deux actions : les jeunes étudiantes qui profitent de leur soirée et le tueur qui pénètre dans la maison. Cette seconde péripétie est filmée en caméra subjective selon le point de vue de l'intrus, invitant ainsi le spectateur ou la spectatrice à pénétrer lui aussi dans l'intimité des jeunes étudiantes. Celui-ci devient alors une sorte de complice du meurtrier. La caméra est mouvante et instable lorsqu'elle adopte la vision du tueur et le spectateur ou la spectatrice ressent les soubresauts du corps humain et cela participe à la sensation de pénétrer avec lui dans la maison. Cette scène, tournée entre 1973 et 1974, rappelle la séquence introductive de *Halloween* et l'a très certainement inspiré puisque l'on retrouve les mêmes codes : intrusion dans une maison¹⁴⁸, soubresauts et la caméra subjective tremblante. L'assassin, à la respiration lourde, commence par repérer les lieux et observer les filles à travers la fenêtre puis décide de s'introduire dans le foyer en escaladant le mur extérieur pour ne pas se faire surprendre. Ici, le point de vue subjectif du tueur est mis en évidence et la caméra est souvent limitée au point de vue de Billy afin que son corps reste hors-cadre. Un plan sur le grenier laisse supposer qu'il trouvera refuge en ce lieu. À aucun moment de la séquence, la caméra ne filme clairement l'intrus. Il est représenté comme une ombre et seule sa respiration, très forte, le personnifie. Une musique angoissante l'accompagne dans son infraction. La séquence nous montre tout le chemin et la réflexion (avec des plans sur la porte d'entrée, sur la fenêtre du grenier etc.) du tueur pour s'infiltrer dans l'intimité des jeunes filles. Par ailleurs, on peut noter qu'il ne rencontre aucune difficulté dans son intrusion et que personne ne suspecte sa présence, bien qu'il s'agisse d'un homme et que l'on peut ainsi supposer une taille et une corpulence assez importante. L'infiltration s'achève par l'intrus espionnant la conversation de Barb avec sa mère, de telle sorte que cette intrusion dans la vie privée des étudiantes est associée, dans le même plan, à l'acte de téléphoner, préfigurant ainsi l'utilisation que l'œuvre fait du téléphone comme une arme intrusive. Tout au long du film, le tueur continue d'espionner les conversations des étudiantes et lorsqu'il les appelle par téléphone, il ne manque pas de laisser échapper quelques bribes des propos qu'elles ont tenus lors de discussions antérieures, pour les effrayer davantage et semer le doute quant à sa véritable identité. Par exemple, lors d'une séquence où le tueur harcèle Jess par téléphone, il

¹⁴⁸ Lorsqu'on regarde la séquence pour la première fois, on pense que l'intrus est un cambrioleur et non pas un enfant qui habite dans cette maison, d'autant plus que Carpenter joue avec la perspective et adopte le point de vue d'une personne de taille adulte.

ne se gêne pas pour lui faire comprendre qu'il est au courant pour le bébé¹⁴⁹ en tenant ces propos : « what have you done with the baby? ¹⁵⁰ ». Lors d'une séquence, Jess et son petit ami Peter se disputent quant à la décision de la jeune femme d'avorter (l'évocation de l'avortement dans ce film et dans ce cadre sera commentée dans une autre sous-partie du mémoire) et ce dernier lui reproche de parler de tuer le bébé comme si elle se faisait arracher une dent ». Plus tard dans le film, durant une énième séquence de harcèlement téléphonique, le meurtrier adresse les mêmes paroles à l'étudiante, la laissant imaginer qu'il s'agit de son amant.



Figure 21 – L'ombre du tueur qui observe ses victimes, qui est d'abord en hors-champ, puis se déplace de la gauche vers la droite du cadre, jusqu'à disparaître à nouveau totalement, dans *Black Christmas*.



Figure 22 – Le tueur observant ses victimes en caméra subjective au début du film (sa silhouette est légèrement visible à gauche du cadre, on s'aperçoit davantage de sa présence lorsque l'image est en mouvement).

Le titre original de ce film, « *Someone's Watching Me!* » laisse d'emblée supposer que l'héroïne, en plus d'être harcelée et écoutée, est observée, tandis que le titre français écarte cette

¹⁴⁹ Jess est enceinte de son petit-ami Peter et souhaite avorter. Cependant, le jeune homme est extrêmement réticent à cette idée et propose même à sa compagne de l'épouser.

¹⁵⁰ « Qu'est-ce que tu as fait du bébé ? ».

structure voyeurisme et préfère préfigurer le crime « Meurtre au 43^{ème} étage ». Dans ce film, les notions de technologie et de violation de la vie privée sont à relier car l'assassin utilise toutes les fonctionnalités de l'immeuble de Leigh pour la torturer et violer son intimité : les grandes vitres en verre lui permettent de l'observer sans difficulté, le système de lumière lui permet de contrôler à distance l'électricité pour terroriser Leigh et lui signaler sa présence, etc. Alain Boillat explique d'ailleurs que c'est cette « tour *high tech* qui est l'instrument d'une violence perpétrée à l'encontre du corps féminin qui culmine dans la chute fatale par défenestration ¹⁵¹ ».



Figure 23 – Dans cette scène, on peut voir le harceleur qui apparaît derrière Leigh. Celui-ci s'était introduit dans l'appartement de la jeune femme pour y installer un dispositif de mise sur écoute.

3. Une masculinité mise à mal

Les films du corpus possèdent tous une caractéristique commune indéniable qui s'exprime dans le fait que le masculin y est donné à voir comme défaillant. Depuis les débuts du genre, dans les années 1970, et jusqu'à aujourd'hui, on observe un maintien de cette caractéristique. Dans les films de harcèlement téléphonique, le masculin se décline en deux figures principales : celle du harceleur/tueur et celle du policier/inspecteur, tous les autres rôles d'hommes étant dérisoires ou mis de côté. Dans ces œuvres, les rapports entre masculinité et modernité technologique sont très forts puisque le meurtrier se cache derrière l'appareil téléphonique qu'il utilise pour harceler ses victimes, et que, pour contacter la police il faut obligatoirement composer le « 9 1 1 ». D'après Charles-Antoine Courcoux, la masculinité du protagoniste dans le Hollywood de la fin des années 1960 aux années 2000, a été menacée par la modernité technologique, et le masculin y est souvent dépeint comme un homme blessé et dévirilisé ;

¹⁵¹ Alain Boillat, *op. cit.*, pp. 269-270. À la fin du film, le meurtrier tente de s'en prendre à Leigh, mais celle-ci se défend et arrive à échapper aux mains de son agresseur en le poussant à travers le garde-corps, provoquant ainsi une chute de quarante-trois étages et une mort inévitable.

La « crise » du héros masculin est liée à la fois à des innovations technologiques en passe de bouleverser la société futuriste dans laquelle se déroule l'histoire et à une émancipation des femmes que le scénario associe de plusieurs manières au développement de ces nouvelles technologies¹⁵².

Le harceleur, figure masculine principale de ce type d'œuvre, est systématiquement représenté comme un être mis au ban de la société, au point même d'être invisible. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, les assassins n'apparaissent jamais entiers à l'écran – sauf rares exceptions – et sont mis en scène comme des ombres mouvantes faiblement éclairées. Dans *Black Christmas*, *Someone's Watching Me!* et *When a Stranger Calls* (2006), le visage du meurtrier n'est jamais révélé tandis que le premier *remake* de *Black Christmas* autorise aux tueurs d'apparaître à la caméra, mais soit dissimulé derrière une chevelure épaisse, soit de manière très vive. Le second *remake* fait un choix totalement différent puisqu'il n'est plus question de deux tueurs mais d'une secte dont les membres sont d'abord anonymes et habillés d'une longue cape puis finissent pas se découvrir pour révéler leur identité, mais celle-ci n'est pas signifiante en raison de leur grand nombre. Dans *When a Stranger Calls*, la représentation du meurtrier est différente car le scénario s'attarde, dans sa quasi-totalité, à la vie du criminel après son séjour de sept ans en institution psychiatrique. Il est ainsi affiché comme un corps à part entière mais, reste cependant un être repoussant aux yeux des autres. Dans le second chapitre, l'identité et le visage de l'assassin sont également révélés – mais cette fois-ci à la fin du film – en conservant le même sentiment de dégoût.

Les assassins des titres du corpus possèdent un profil social type. En effet, ce sont des êtres marginaux, qui vivent en retrait de la société et de la foule et qui sont délaissés (par exemple, dans les deux premiers *Black Christmas*, le tueur vit – et a toujours vécu – dans le grenier de la sororité). La construction de leur masculinité dans ce contexte marginal et d'exclusion – sans oublier leur classe sociale souvent désavantagée – favorisent leurs actes. À propos de cette exclusion, le tueur de *Murder by Phone*, lorsqu'il s'adresse aux protagonistes à la fin du film, leur dit « You don't care about people like me. Nobody does¹⁵³ ». Les intrigues des œuvres du corpus placent ce type de personnages dans un environnement modeste voire défavorisé. Dans *Black Christmas*, le spectateur ou la spectatrice ne sait quasiment rien du tueur à part qu'il semble s'être approprié le grenier de la sororité et qu'il s'appelle Billy. Il faudra attendre trente-deux ans pour en apprendre un peu plus sur lui ainsi que sur son passé. Le scénario du *remake*

¹⁵² Charles-Antoine Courcoux, *Des machines et des hommes. Masculinité et technologie dans le cinéma américain contemporain*, Georg, Genève, 2017.

¹⁵³ « Vous ne vous souciez pas des gens comme moi. Personne ne se soucie de nous ».

de 2006 octroie une place importante à son histoire et lui attribue une identité complète ; Billy Edward Lenz. De nombreux *flashbacks* nous permettent de comprendre que le jeune Billy a été maltraité par sa mère dès sa naissance. Celle-ci déteste son enfant car il est loin du fils qu'elle rêvait d'avoir et ne voit en lui que l'image du mari qu'elle déteste. Depuis sa naissance, l'enfant souffre d'une infection au foie qui lui donne un teint constamment jaunâtre – qu'il conservera à l'âge adulte – et qui lui confère une apparence encore plus disgracieuse et repoussante. Le père de Billy, un ancien vétérinaire, est le seul personnage de l'enfance du jeune garçon, qui est gentil envers lui et lui montre un minimum d'affection (il lui offre un cadeau à Noël et rassure Billy lorsque sa mère l'insulte). Voyant cette affection paternelle, la mère assassine le père sous les yeux de leur fils. Après s'être remariée, elle décide d'enfermer définitivement son fils au grenier à la fois car il a été témoin du meurtre et pour ne plus avoir à le supporter. Son état physique et mental se dégrade à mesure du temps (elle consomme de l'alcool et fume à outrance, elle est toujours très peu vêtue et son apparence est sale et repoussante). La mère et le beau-père s'adonnent à des relations sexuelles au milieu des escaliers, à la vue de Billy, ce qui renforce son dégoût de la sexualité. Lors d'une autre *flashback*, la mère essaie de séduire son mari dans le but d'obtenir un rapport sexuel. Voyant que celui-ci ne réagit pas (à cause de son alcoolisme), elle décide de violer son fils. Suite à ce crime naît une fille, Agnès qui grandit sous le même toit que Billy (toujours enfermé dans le grenier), sans même se douter de son existence. Après la naissance de sa fille, la mère regarde le plafond, où l'on peut apercevoir Billy entre les lattes de bois, et lui dit « She's my family now ¹⁵⁴ ». Plus tard, lorsque Billy commet chacun des meurtres, il appelle les étudiantes encore en vie et leur dit cette même phrase. La folie de cette femme est d'une telle intensité qu'elle offre à son fils une longue-vue pour qu'il puisse observer à la fois les familles heureuses du quartier, à travers la fenêtre, et la joie apportée par la naissance d'Agnès et le retrait de Billy dans leur foyer. Un soir, lors du réveillon de Noël, le jeune homme, désormais âgé d'une vingtaine d'années, s'en prend à sa « famille » et assassine sa mère et son beau-père, et tente de tuer Agnès (mais on apprendra par la suite qu'elle a survécu, et qu'il s'agit d'un des deux tueurs de l'histoire). Ce film, étant bien plus sombre et sanglant que l'original et le second *remake* de 2019, nous montre clairement Billy, après le double-meurtre, en train de manger l'œil de sa sœur, puis d'emporte-piècer la chair du dos de sa mère pour en faire des biscuits de Noël.

¹⁵⁴ « C'est elle ma famille maintenant ».



Figures 1 et 2 – La mère de Billy, telle que représentée dans *Black Christmas* (2006), comme une alcoolique, à l’allure sale et dégradée, et sans aucune pudeur (relation sexuelle dans les parties communes de la maison).

Après ces événements, le jeune homme est ensuite placé dans un institut spécialisé et tente de s’échapper chaque année pour retourner chez lui pour Noël. L’architecture de la maison, la décoration, les meubles, les vêtements soulignent un milieu social plutôt modeste. La conséquence de la folie de Billy est donc indéniablement liée aux maltraitances infligées par sa mère et sa longue séquestration dans le grenier. Après un séjour en hôpital psychiatrique, Billy s’échappe, le soir de Noël, pour retourner dans sa maison, réaménagée entre temps en sororité étudiante, et c’est à partir de là que le *remake* reprend le scénario-source, puisque Billy va assassiner une par une toutes les jeunes étudiantes (et quelques autres intrus), comme pour se venger de sa famille. Dans un mini-documentaire¹⁵⁵ consacré au premier *remake* de *Black Christmas*, le réalisateur, Glen Morgan explique que selon lui, Billy pense que l’amour s’exprime à travers la violence après avoir vu sa mère tuer ses deux ex-maris. Pour lui, l’amour et les relations familiales s’expriment dans le meurtre et la violence, puisque depuis sa naissance, le jeune garçon n’a connu que ça. Lors d’une séquence située à la fin du film, on peut voir Billy et Agnès qui placent les corps des jeunes femmes fraîchement assassinées, autour d’un sapin décoré d’yeux humains, afin de célébrer Noël. Le second *remake* s’éloigne catégoriquement de cette intrigue puisqu’il présente une secte masculine composée d’étudiants

¹⁵⁵ *What Have You Done? (The Remaking of Black Christmas)*, *Black Christmas* (Unrated Wicicscreen Edition). Dir. Julie Ng. Perf. Glen Morgan, Bob Clark, Katie Cassidy. 2006. Dimension Films, 2007.

et de professeurs dans une faculté américaine. Ces tueurs sont très différents de Billy, à la fois dans leur motivation puisqu'il ne s'agit pas de se venger et d'éliminer les intrus de leur maison mais d'exterminer toutes les femmes, ainsi qu'en termes de milieu social puisque nous sommes confrontés à des étudiants et professeurs dont on peut présumer une sphère plutôt élevée et instruite.

Le meurtrier de *Someone's Watching Me!* semble également s'établir dans un milieu assez confortable pour lui permettre de vivre dans un appartement spacieux d'une tour *high-tech* et d'envoyer de nombreux cadeaux à sa victime, Leigh. Cependant, au niveau des relations sociales, celles-ci semblent inexistantes puisque le harceleur vit terré dans son appartement, à observer sa voisine au travers de sa longue-vue. *When a Stranger Calls* et *When a Stranger Calls Back* sont les deux titres qui s'attardent le plus sur le contexte social de l'assassin et sur son évolution dans la société. Dans le premier titre cité, on peut penser à une séquence, lorsque le tueur, tout juste sorti de prison, s'aventure dans un bar et aborde une femme. Celle-ci le repousse immédiatement et un client vient s'interposer entre eux, laissant place à un combat. Ce film nous présente un homme extrêmement torturé intérieurement et malade (d'ailleurs l'inspecteur annonce clairement son opposition quant à la libération du tueur, qu'il juge être une grave erreur). Son séjour en institut psychiatrique n'a pas été réparateur puisqu'à la fin du film il tente à nouveau d'attaquer Jill et ses enfants, et assassine son mari. Lors d'une séquence assez marquante, on comprend que le tueur ressent un profond malheur intérieur lorsqu'il s'accroupit au sol, nu, et fond en sanglots.



Figures 3 et 4 – Photogrammes issus de *When a Stranger Calls*. Le tueur, après avoir été libéré, s'aventure dans un bar et tente de séduire une femme, qui le repousse immédiatement.



Figure 5 – Photogrammes issus de *When a Stranger Calls*. On peut y voir le tueur nu et accroupi.

À la fin de *When a Stranger Calls Back*, lorsque l'identité du tueur est révélée et qu'on le découvre dans son milieu professionnel, la scène de spectacle, celui-ci, ventriloque marionnettiste, est hué et moqué par le public.





Figures 6 à 8 – Séquence extraite de *When a Stranger Calls Back*, lorsque le harceleur se fait huer par son public lors d'un spectacle de ventriloquisme.

Dans les *slashers*, la masculinité de l'assassin est remise en question. S'apitoyant sur son sort et condamné à un regard distant, son seul moyen d'assouvir ses besoins est de torturer puis de tuer des victimes, majoritairement féminines. Son motif principal est la sexualité puisqu'il s'en prend à des jeunes gens actifs. Comme vu précédemment, l'arme de prédilection du harceleur dans les films du corpus est le téléphone. Cependant, cet outil ne permettant pas à proprement parler de provoquer la mort – sauf dans *Murder by Phone* et quelques rares exemples cités auparavant – le tueur utilise un couteau pour éliminer ses victimes. L'usage de cette arme crée une intimité de par la pénétration de la chair. En plus de la symbolique phallique qui lui est rattachée, le couteau est également choisi dans les *slashers* en raison de sa simplicité puisqu'il s'agit d'un objet du quotidien, facile d'accès, et qu'il suffit à l'assassin de se rendre dans une cuisine pour être armé. À défaut de pouvoir s'exécuter sexuellement, car dans ce type de films et aux yeux du tueur, le meurtre paraît plus accessible que le rapport sexuel, il utilise le couteau – ou le téléphone –, qui peut également être considéré comme un symbole phallique, pour pénétrer ses victimes. Comme l'explique Alain Boillat¹⁵⁶ en référence aux travaux de Robin Wood¹⁵⁷ :

Robin Wood résumait le discours sur ce type de films exerçant une violence à l'égard des femmes comme une « réponse hystérique au féminisme des années 60 et 70 », une manifestation de « l'anxiété de l'homme hétérosexuel confronté à la possibilité d'une sexualité féminine autonome qu'il ne peut pas ni contrôler ni organiser ».

En effet, dans ces films – ou plus généralement dans les *slashers* –, la masculinité et par conséquent la sexualité du tueur est questionnée. Celui-ci est un être repoussant, qui n'a pas de partenaire et ses victimes sont le reflet de ce qu'il ne peut posséder. L'assassin de *When a*

¹⁵⁶ Alain Boillat, *op. cit.*, p. 278.

¹⁵⁷ Robin Wood, « Returning the Look: Eyes of a Stranger », dans G. A. Waller, (dir.), *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Films*, Chicago, University of Illinois Press, 1987, pp. 81-82.

Stranger Calls Back, lorsqu'il s'introduit dans la chambre d'hôpital de Julia, la déshabille et prend en photo sa poitrine, images qui seront retrouvées dans son appartement à la fin de l'histoire. Ainsi, les actes du tueur sont favorisés par son milieu social modeste, bien que celui-ci n'excuse pas son comportement. Dans la majorité des cas, le harceleur/meurtrier est doté d'une extrême monstruosité (tel qu'est décrit l'assassin de *When a Stranger Calls*, puisqu'il s'en prend à des enfants, qu'il, de surcroît, assassine à l'aide de ses mains, sans se servir d'une arme). Même lorsqu'il est libéré de prison, il ne cherche pas à se racheter auprès de la société ou à s'améliorer, tel que nous le montre l'intrigue de *When a Stranger Calls* ou *Black Christmas* (2006). Ces personnages sont donc profondément mauvais et aucune empathie ne peut – à priori – leur être accordée de la part des spectateurs ou spectatrices.

L'autre figure masculine majeure du motif du harcèlement téléphonique est celle du policier/inspecteur. Ici, la défaillance du personnage ne se ressent pas dans son identité sociale, son physique ou ses rapports au monde extérieur mais dans sa fonction professionnelle. Le policier, par définition, a la responsabilité de devoir venir en aide à celui qui en a besoin ou le demande. Cependant, dans les films du corpus les forces de l'ordre font preuve d'une incompétence immense, ce qui implique que les victimes doivent elles-mêmes se défendre et se montrer plus malignes pour survivre. Cette inaptitude peut s'expliquer par deux raisons. D'une part, la technologie peut être reliée à la représentation défaillante de cette institution puisque – comme vu dans le premier chapitre – lorsque la victime tente de joindre le « 911 », elle est bloquée dans sa démarche soit parce que le téléphone est coupé (fil sectionné par le tueur), soit parce que la couverture du réseau est insuffisante pour permettre une discussion intelligible (souvent expliqué par la localisation rurale du décor). Par conséquent, si la protagoniste est incapable de contacter la police, celle-ci ne peut pas lui venir en aide. D'autre part et surtout, dans plusieurs des titres du corpus, quand l'héroïne cherche à obtenir l'aide de la police, celle-ci ne réagit pas à cet appel, prétextant que la menace et le danger sont insignifiants. Dans *Black Christmas* lorsque Barb, Phyllis et le père de la défunte Clare se rendent au commissariat pour signaler la disparition de la jeune femme, le lieutenant néglige le danger. Phyllis, voyant qu'il n'accorde pas d'attention à leur demande, lui dit « Look I really dont' think you taking this seriously ¹⁵⁸ », ce à quoi il répond « Hold it, hold it, Jesus! Could you just give it to me one at a time? ¹⁵⁹ ». Barb l'interroge ensuite sur la manière dont il va s'y

¹⁵⁸ « Écoutez, je pense vraiment que vous ne nous prenez pas au sérieux ! ».

¹⁵⁹ « Une seconde, une seconde, seigneur ! Une personne à la fois je vous prie ».

prendre pour la retrouver et il répond sèchement et fermement « You! Shut up ¹⁶⁰ ». La jeune fille déclare ensuite « You know, for a public servant I think your attitude really sucks ¹⁶¹ ». Le policier s'adresse enfin au père de Clare – sur un autre ton que celui employé pour répondre aux jeunes femmes – et lui explique que 99% des étudiantes portées disparues sont en réalité dans un motel avec un garçon. Cet exemple reflète à quel point les protagonistes féminines des films de harcèlement téléphonique ne peuvent pas compter sur l'aide des forces de l'ordre. Plus tard dans l'intrigue, après de nombreux appels étranges, Jess contacte la police pour signaler les *obscene phone calls* qu'elle et ses amies reçoivent. Cependant, encore une fois, le même policier décline l'appel ; « Well, miss, we 're very busy here. [...] I do not know when we can get a man on that. Probably just one of you boyfriend playing a little joke ¹⁶² ». Ce n'est qu'au bout de cinquante-et-une minutes que la police intervient pour la première fois et décide de mettre le téléphone sur écoute puis de placer une voiture en permanence devant la sororité.

Dans *Someone's Watching Me!*, lorsque Leigh appelle le 911 pour signaler les appels incessants dont elle est victime, elle obtient comme réponse ; « In case he does anything, give us a another call », et la jeune femme répond « Well, if he kills me, you'll be the first to know! ¹⁶³ ».



Figures 9 et 10 – Photogrammes illustrant Leigh, dans *Someone's Watching Me!*, qui tente d'obtenir de l'aide de la police.

De la même façon que Leigh, Barb ou Phyllis, Jill contacte la police lorsqu'elle reçoit de nombreux appels très étranges lors de sa soirée de *baby-sitting* dans *When a Stranger Calls*. Encore une fois, les forces de l'ordre rejettent sa demande, prouvant davantage les failles de l'institution policière dans les films d'horreur/de harcèlement téléphonique. Cette scène, issue d'abord de *The Sitter*, est également reprise dans *When a Stranger Calls*, et malgré les trois

¹⁶⁰ « Vous, vous allez la fermer ».

¹⁶¹ « Pour un représentant de l'ordre, vous n'êtes pas très compétant ».

¹⁶² « Nous sommes très occupés, j'ignore quand je pourrai vous envoyer quelqu'un », « C'est probablement un ami qui s'amuse à vous faire peur ».

¹⁶³ « Quand il vous fera quelque chose de plus grave rappelez-nous. Et bien s'il me tue, je ne manquerai pas de vous prévenir ».

décennies qui se sont écoulés entre la réalisation du premier et du dernier film, la réponse de la police ne change pas.

Retransmission de la conversation entre Jill et le policier dans *When a Stranger Calls* :

- Opératrice : *Operator.*
- Jill : *Could you get me the police?*
- Opératrice: *Is this an emergency?*
- Jill : *Yes... Well, no. Not really.*
- Opératrice : *The number is 555-9431. Would you like me to connect you?*
- Jill : *Yes.*
- Policier : *Seventh Precinct, Sergeant Sacker.*
- Jill : *Hello, I've been getting phone calls about every 15 minutes. It's a man. I think he's trying to scare me.*
- Policier : *An anonymous caller, ma'am?*
- Jill : *That's right.*
- Policier : *Has he threatened you?*
- Jill : *No.*
- Policier : *Has he's been using obscene language?*
- Jill : *No. Sometimes he doesn't say anything. He just keeps calling.*
- Policier : *Well, there's really nothing we can do about it down here. Is the phone listed In your name?*
- Jill : *No, I'm just a baby-sitter.*
- Policier : *It's probably some weirdo. The city's full of them. Believe it or not, we get reports like this every night. It's nothing to worry about.*
- Jill : *Oh.*
- Policier : *Have you tried whistling?*
- Jill : *What?*
- Policier : *If you can find a loud whistle somewhere in the house blow it into the phone, hard, the next time he calls. Probably break his eardrum. He won't bother you after that.*
- Jill : *No, I... (change de ton) You're probably right. It's nothing to worry about* ¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Traduction :

- Opératrice : *Opératrice.*
- Jill : *Pourriez-vous me mettre en ligne avec la police ?*
- Opératrice: *Est-ce une urgence ?*
- Jill : *Oui... Enfin, non. Pas vraiment.*
- Opératrice : *Le numéro est le 555-9431. Souhaiteriez-vous que je vous mette en ligne ?*
- Jill : *Oui.*
- Policier : *Seventh Precinct, Sergeant Sacker.*
- Jill : *Bonsoir, je reçois des appels toutes les 15 minutes environ. C'est un homme. Je crois qu'il essaie de me faire peur.*
- Policier : *Un appel anonyme, madame ?*
- Jill : *Oui c'est ça.*
- Policier : *Vous a-t-il menacé ?*
- Jill : *Non.*
- Policier : *A-t-il tenu des propos obscènes ?*
- Jill : *Non. Parfois il ne dit rien. Mais il n'arrête pas d'appeler.*
- Policier : *Eh bien, il n'y a pas grand-chose qu'on peut faire d'ici. Est-ce que la ligne téléphonique est à votre nom ?*
- Jill : *Non, je suis juste la baby-sitter.*
- Policier : *C'est probablement un cinglé. La ville en est remplie. Croyez-le ou non mais on reçoit des appels de ce type tous les soirs. Vous n'avez pas à vous en faire.*



Figures 11 et 12 – Jill qui appelle la police dans *When a Stranger Calls*. Dans le premier photogramme elle est très inquiète, puis comme la police ne veut pas l'aider et lui fait croire que c'est juste quelqu'un qui lui fait une blague, elle change de ton et sourit bêtement comme si elle avait stressé pour rien.

Riley, la protagoniste du plus récent *remake* de *Black Christmas* a été victime à plusieurs reprises des failles de la justice. Elle raconte au cours de l'intrigue qu'elle a subi un viol mais que lorsqu'elle a porté plainte, personne n'a pris au sérieux sa déposition et que le crime est resté impuni. Ensuite, lorsqu'elle et ses amies sont victimes de harcèlement téléphonique (par messages), Riley se rend à nouveau au commissariat pour signaler la disparition de son amie Helena, l'issue reste la même. Le policier répond que son amie a sûrement un retard à cause du mauvais temps (« Could just be a delay of some sort. Snow ¹⁶⁵ »), mais Riley insiste et lui dit qu'elle a l'impression qu'il est arrivé quelque chose de mal à son amie, et la réponse du sergent est hautement ironique et désobligeante : « Yeah, well, we need more than feelings in this business ¹⁶⁶ ». Durant toute la conversation il se prépare puis mange un sandwich, ce qui montre le sérieux qu'il accorde à la jeune femme. Il décide quand même de se déplacer mais cet acte n'aboutit à rien et sa conclusion est « Look, I get that you're worried, but I've seen a lot of these cases and nine times out of ten the girl's just with a boyfriend ¹⁶⁷ ». Sara Constantineau souligne également l'inefficacité mordante de la police dans *Black Christmas* :

Authority figures are also dangerously ineffective. The police are initially not worried when girls are reported missing and they brush off the sorority's complaints about obscene phone calls.

-
- Jill : *Oh.*
 - Policier : *Avez-vous essayer de lui siffler dessus ?*
 - Jill : *Quoi ?*
 - Policier : *Essayez de chercher un sifflet dans la maison, et la prochaine fois qu'il vous appelle, sifflez fort dans le combiné. Ça lui perforera certainement le tympan et il ne vous dérangera plus après ça.*
 - Jill : *Non, je... (change de ton) Vous avez probablement raison. Je n'ai pas de raison de m'inquiéter.*

¹⁶⁵ « Elle a dû être retardé par la neige ».

¹⁶⁶ « Il faut plus que des impressions dans ce métier ».

¹⁶⁷ « Écoutez, je comprends que vous soyez inquiète mais j'ai déjà eu à faire à beaucoup de cas comme celui-ci et neuf fois sur dix, la fille est juste partie avec son copain ».

At this point in the narrative we already know a killer is targeting these girls, so the blasé attitude of the police seems destructive and incompetent ¹⁶⁸.



Figures 13 à 16 – Photogrammes issues de la séquence où Riley se rend au commissariat pour signaler la disparition de son amie, dans *Black Christmas* (2019). Le policier traite sa demande avec tellement peu de considération qu’il se prépare puis mange un sandwich.

Dans le deuxième volet de la saga *Scream*, un nouveau *Gosthface* sévit dans le campus universitaire où Sidney étudie. Pour sa sécurité, le shérif charge ses « deux meilleurs hommes » de la protection de la jeune femme. Cependant, malgré cette qualification, les compétences de ces personnages semblent très limitées puisque, alors qu’ils sont armés et en service sur le campus, de nombreux meurtres ont quand même lieu (celui de Randy, la tentative de meurtre de Dewey, le meurtre d’Hallie), puis lorsqu’ils raccompagnent Sidney et son amie en voiture, ils se font attaquer et poignarder par le tueur. Aussi, dans le même film, Cici (Sarah Michelle Gellar) appelle la sécurité du campus, et lorsque l’agent répond, et on entend en bruit de fond de jeux-vidéo. Il sera d’ailleurs d’aucune utilité puisque la jeune femme se fera assassiner quelques minutes plus tard. Dans le quatrième film, juste après la découverte des deux premiers corps, Dewey signale à Sidney qu’il va la mettre sous protection policière 24h/24h, ce à quoi la jeune femme répond, avec ironie, « quel réconfort », ce qui prouve que Sidney n’a aucune confiance envers la police et qu’elle est parfaitement consciente de leur inefficacité. Comme dernier exemple nous pouvons citer une séquence de *When a Stranger Calls Back* durant

¹⁶⁸ Sara Constantineau, *op. cit.* « Les figures d’autorité sont dangereusement inefficaces. La police n’est initialement pas inquiète lorsque des filles sont portées disparues et elle ignore les plaintes de la sororité concernant des appels téléphoniques obscènes. À ce stade du récit, nous savons déjà qu’un tueur cible ces filles, donc l’attitude blasée de la police semble destructrice et incompétente ».

laquelle Julia va signaler à la police que quelqu'un pénètre à son insu dans son domicile et déplace des objets. Ici, les choix de mise en scène sont différents car on ne voit pas la scène (la caméra filme une porte fermée), mais on entend les dialogues. La jeune femme s'exprime ainsi : « Please believe me! I'm telling you the truth! I'm not making this up! ¹⁶⁹ ». Ensuite, le lieutenant de police retransmet les paroles de Julia à son supérieur et lui demande s'il doit faire un rapport, ce à quoi l'homme répond « No. Call the university. Tell them we have a hysterical coed on our hands. Have them send someone from the Dean of Women's Office ¹⁷⁰ ». Un des collègues va même aller jusqu'à remettre en question la santé mentale de la jeune femme : « Does she have a psychiatric record or something? Paranoïd delusions? ¹⁷¹ ». Aussi, dans les rares cas où la police accepte le sauvetage, elle se révèle bien souvent incompétente et arrive trop tard puisque dans *When a Stranger Calls* les enfants sont déjà morts lorsque les agents arrivent sur les lieux, dans *New Year's Evil* l'héroïne se fait tout de même assassiner, et ce en ayant réussi à obtenir l'aide de la police dès le début car il s'agit d'une célébrité et dans *Someone's Watching Me!*, Sophie se fait tuer car elle et Leigh n'ont pas obtenu la confiance des forces de l'ordre, etc.

L'incompétence des figures masculines serait donc, en partie, liée à l'émancipation des femmes avec les vagues féministes, qui coïncident avec la sortie des premiers films de harcèlement téléphonique (les années 1970). *Black Christmas* illustre parfaitement ce point puisqu'il critique les figures d'autorité masculines traditionnelles. On y retrouve des exemples typiques d'autorités patriarcales au travers des figures du policier, du petit ami (Peter) et du père (celui de Clare), mais celles-ci sont souvent moquées par les personnages féminins. Barb se moque du sergent Nash, censé représenter la loi et l'autorité, lorsqu'elle lui dit que le numéro de téléphone de la sororité commence par « *fellatus* » (pour « fellation ») et qu'il s'agit d'un nouvel opérateur téléphonique. Celui-ci ne comprend pas immédiatement la blague et est moqué par ses collègues un peu plus tard dans le film. Le père, loin d'être une figure dominatrice, est la cible des moqueries de Barb et de Mme Mac, de par son aspect vieilli et démodé. L'exemple le plus fragrant d'incompétence masculine est certainement le fait que le lieutenant Fuller condamne plus ou moins Jess à une mort certaine lorsqu'il conclue avec complaisance que le tueur est le petit ami, Peter, malgré le manque de preuves concrètes. Le

¹⁶⁹ « S'il vous plaît, faites-moi confiance ! Je vous dis la vérité ! Je n'invente rien ».

¹⁷⁰ « Non. Appelez l'université. Dites-leur que nous avons encore une étudiante hystérique entre les mains. Demandez-leur d'envoyer quelqu'un du Bureau des femmes ».

¹⁷¹ « A-t-elle un dossier psychiatrique ou quoique ce soit ? Des antécédents de délires paranoïaques ? ».

véritable assassin, Billy, reste impuni, et attend dans le grenier le retour de Jess et des nouvelles étudiantes. *Black Christmas* interroge ainsi la légitimité de ceux qui ont le pouvoir et qui sont censés l'appliquer dans la société, telle que l'explique Sara Constantineau dans l'article précédemment cité¹⁷².

Le troisième rôle masculin présent dans les films de harcèlement téléphonique est celui du petit ami, mais la place occupée par cette figure dans le scénario est moindre comparée à celle du meurtrier et du policier. Dans *Black Christmas*, Peter, le compagnon de la protagoniste Jess, est dépeint comme un être en retard sur son temps (ou sur les valeurs véhiculées ici), et inutile. Sara Constantineau souligne le fait qu'il n'y ait aucune preuve réelle qu'il soit l'assassin et que le blâmer pour la mort des filles serait une excuse pour débarrasser le monde de ses valeurs démodées et dommageables (il refuse la décision de Jess d'avorter et souhaite l'épouser pour fonder une famille) : « There is no real evidence that he was responsible for the murders; blaming him for the girls' deaths is an excuse to rid the world of his old-fashioned, damaging values ¹⁷³ ». Par ailleurs, lorsque le harceleur appelle pour la première fois la protagoniste, celle-ci pense très souvent qu'il s'agit simplement de son petit-ami qui lui fait une mauvaise plaisanterie (les policiers aboutissent à la même conclusion).



¹⁷² Sara Constantineau, *op. cit.*

¹⁷³ *Ibid.* « Il n'y a aucune preuve réelle qu'il est le véritable meurtrier ; le blâmer pour la mort des filles est une excuse pour débarrasser le monde de ses valeurs démodées et dommageables » .



Figures 17 à 19 – Cici dans *Scream 2*, Jill dans *When a Stranger Calls* (2006) et Kelli dans *Black Christmas* (2006), qui, lors du premier appel du tueur, pensent qu'il s'agit de leur petit copain respectif, qui leur fait une blague.

Dans le premier *remake*, on retrouve la figure du petit ami au travers le personnage de Kyle, mais cette fois-ci ses valeurs sont inversées puisqu'au lieu de vouloir épouser sa compagne, Kelli, et fonder une famille avec elle, celui-ci la trompe avec son amie et la filme en plein rapport sexuel. Le scénario finira d'ailleurs par l'exclure assez rapidement. Lors d'une séquence, Kelli inquiète que Megan ne réponde pas à ses appels, se rend dans sa chambre, accompagnée de Kyle. Kelli décide de chercher des indices dans l'ordinateur de son amie qui pourraient lui faire savoir où elle se trouve. Kyle, qui sait que l'ordinateur affiche une page ouverte sur une vidéo qui le montre en pleins rapports sexuel avec Megan, dit à Kelli « I have to tell you that I'm not comfortable with the idea of violating someone's privacy ¹⁷⁴ », ce qui renforce le caractère pathétique de ce jeune homme. Elle finit d'ailleurs pas découvrir la vidéo et ordonne à Kyle de quitter les lieux. Le second *remake* traite différemment le petit ami de la protagoniste, car il évoque d'abord une première relation abusive, puis elle rencontre un étudiant timide et « impopulaire » et qui semble être amoureux d'elle. Dans *Someone's Watching Me!*, la représentation du compagnon est plus moderne puisque, c'est Leigh qui le choisit. En effet, la jeune femme est quasiment harcelée par un collègue qui souhaite l'inviter,

¹⁷⁴ « Je dois t'avouer que je suis pas à l'aise avec l'idée de violer la vie privée de quelqu'un ».

puis par un homme dans un bar, et c'est elle-même qui décide d'aller et de *flirter* avec celui qui deviendra son amant. Celui-ci a un rôle un peu en retrait, mais contrairement aux autres figures masculines dont nous avons parlé, il n'est pas représenté comme impuissant ou défaillant et aidera même à démasquer le tueur. Aussi, à la fin du film, lorsque la police croit avoir arrêté le harceleur, et que Leigh leur explique qu'elle continue à être menacée, son compagnon est un des seuls à la croire et à l'aider, la police la croyant folle. Dans *When a Stranger Calls*, il n'est pas question de petit ami à proprement parler mais Jill est amourachée d'un jeune homme qu'elle appelle lors de sa soirée de *baby-sitting*. Par la suite, nous la retrouvons mariée avec des enfants mais son époux n'a aucune importance dans le scénario. Le second volet, réalisé quatorze ans plus tard, exclue totalement toute relation de l'intrigue en se concentrant sur les deux personnages principaux féminins. Par conséquent ce film est beaucoup plus « moderne » en termes de représentation du personnage féminin car il ne le caractérise pas Jill en tant que petit-amie ou épouse, mais en tant que femme forte et indépendante, et ne fait d'ailleurs aucune allusion sur sa vie de famille ou une quelconque vie de couple. De ce point de vue-là, le film se présente comme progressiste.

SECONDE PARTIE : AMBIVALENCE ET ÉVOLUTIONS DES REPRÉSENTATIONS ET DES RAPPORTS DE GENRE AU SEIN DES FILMS DE HARCÈLEMENT TÉLÉPHONIQUE

Pascale Fakhry explique que l'évolution des discours sur les protagonistes dans les sous-genres de l'horreur est due à l'impact que les différents courants féministes ont eu sur le genre. Depuis les années 1970, on remarque la sortie d'un grand nombre de films d'horreur qui sont aussi des *woman's films*. Il s'agit de films qui s'adressent à un public féminin et qui mettent en scène des rôles féminins en tant que personnages principaux. Dans le domaine de l'horreur, on parle plutôt de *woman's horror films*. Les titres de notre corpus peuvent également être associés à cette notion dans la mesure où les femmes sont les personnages principaux et qu'ils abordent des questions spécifiquement féminines (comme par exemple la maternité, dans *When a Stranger Calls*, ou les menstruations dans *Black Christmas* 2019). Bien qu'elles occupent le premier plan, ces protagonistes sont imprégnées de stéréotypes genrés et sont relayées au statut de victime ou de proie. Il s'agira ici de mettre en rapport la permanence de ce motif de harcèlement téléphonique, étudiée dans la première partie, avec la question de l'évolution des personnages et de la représentation des héroïnes féminines, qui sera traitée ici. Il pourra être également pertinent de relier les protagonistes féminines des films du corpus aux deux figures féminines majeures du cinéma d'horreur : la *scream queen* et la *final girl* afin de montrer l'importance et la place des femmes dans les sous-genres du *slasher* ou du *stalker film*.

I. Ambivalence des représentations de genre : entre misogynie et féminisme

Dans le chapitre précédent, nous avons vu en quoi le cinéma d'horreur, et plus précisément, la séquence de harcèlement téléphonique, apparaît comme un lieu privilégié des ambivalences des rapports de pouvoir et en quoi ces derniers peuvent aller dans un sens très inégalitaire envers les femmes. Cependant, l'intérêt de ce genre réside dans le fait que, malgré ces rapports de pouvoir, il donne de l'importance aux femmes et les place même parfois en héroïnes (au sens héroïque du terme). Si le caractère misogyne est constant tout au long de la période étudiée, il n'en est pas de même pour la représentation des protagonistes féminines puisque certaines sont construites selon des critères très stéréotypés et d'autres au contraire tendent à se rapprocher du

statut d'héroïne active. On retrouve des personnages féminins genrés encore aujourd'hui, et au contraire, dès les années 1970, on peut voir des protagonistes très indépendantes et féministes. Carol Clover et Vera Dika sont des pionnières en matière d'écrits qui portent un regard féministe sur les sous-genres de l'horreur, et ont mis en avant l'ambiguïté des rapports de pouvoir et la relation complexe entre ce genre et le féminisme. L'objectif de ce chapitre est d'analyser la manière dont sont représentés les personnages féminins dans les films de harcèlement téléphonique, et ce tout au long de la période étudiée. Nous allons voir en quoi ces représentations ne sont pas figées et n'évoluent pas dans un sens linéaire (par exemple de représentation stéréotypée à représentation progressiste), puisque l'on peut voir encore aujourd'hui des personnages féminins très genrés et d'autres, féministes, dès les années 1970.

1. Une pérennité misogyne ou des potentialités féministes ?

Le précédent chapitre a permis de mettre en avant des rapports de genres ambigus et une caractéristique majeure du motif du harcèlement téléphonique : la misogynie. Cependant, il nous semble pertinent d'analyser plus en profondeur ce caractère et de déterminer si cette misogynie est constante tout au long de la période étudiée ou si ces représentations peuvent par moment tendre vers un sens plus progressiste. Si de nombreuses critiques féministes jugent le genre comme sexiste et misogyne, les analyses contemporaines semblent toutefois problématiser cette vision commune. Cette partie sera l'occasion de faire le point sur les lectures féministes du *slasher*, *stalker film* et film de harcèlement téléphonique. La réflexion de Jérôme Dittmar s'oppose aux discours qui émergent dans les années 1970-1980 et qui considèrent le *slasher* comme un genre misogyne, qui ne ferait qu'hyper-sexualiser les femmes tout en les plaçant au rang de victime. Il expose plusieurs problématiques qui semblent présenter le *slasher* comme un genre avant tout au service des personnages féminins : « et si le *slasher*, genre que l'on pensait si dévoué aux regards des hommes, avait été le premier à se mettre autant du côté des femmes et à les filmer dans leur plus totale intégrité ? », « si le *slasher* est le genre féministe par excellence depuis les années 1970, c'est qu'il est le seul à avoir montré les conséquences d'une libido hors de contrôle et le harcèlement envers les femmes qui en découle [...], ¹⁷⁵ ». En effet, le *slasher*, à la différence d'autres genres (comme le film d'action, d'aventure ou policier), a toujours représenté les femmes, et ce dès ses débuts, comme des personnages principaux (même s'il l'a souvent fait avec des stéréotypes).

¹⁷⁵ Jérôme Dittmar, « Male Panic. Féminisme x *slasher* », *La Septième Obsession*, op. cit., pp. 60-63.

Certains films du corpus dépeignent un sexisme et une misogynie indéniables. C'est le cas par exemple de *When a Stranger Calls* (1979), puisque la protagoniste, Jill, est représentée comme une jeune fille sans défense (dans la première partie du film), qui est totalement sous l'emprise et à la merci du tueur, puis dans une seconde partie, comme une épouse et une mère aimante, qui n'a même pas de fonction professionnelle. Plusieurs titres du corpus, qui sont des films de série B, proposent la même représentation des personnages féminins : c'est-à-dire des jeunes femmes actives sexuellement, naïves, blondes pour la majorité, qui n'ont ni fonction professionnelle ni importance dans le récit et que le tueur élimine une à une (*New Year's Evil*, *976-Evil* et *Murder by Phone*). D'autres films, vont proposer des intrigues et des représentations des personnages féminins beaucoup plus progressistes. Le second *remake* de *Black Christmas*, réalisé en 2019, s'éloigne complètement des stéréotypes de genre véhiculés dans le premier *remake*, en mettant en avant, par certains aspects, un discours féministe. On retrouve dans la version de 2006 un caractère sexuel dès le titre, « *Black X-mas* » avec l'utilisation et la valorisation de la lettre « X » (ici pour « *christmas* » et pour « *sex* »), et dans la représentation des personnages féminins (analysées dans la prochaine sous-partie). Aussi, cette version est davantage sexualisée que les deux autres. Par exemple, lors d'une séquence, une des jeunes filles embrasse son compagnon, Kyle, dans une voiture. Lors d'une scène suivante, on peut voir des images d'une vidéo filmée par Kyle l'affichant en plein rapport sexuel avec une autre fille que sa petite-amie. Aussi, le tueur brise un carreau du sol de la salle de bain pour pouvoir observer les filles nues et cette nudité n'était pas présente dans le premier film ni dans le dernier. Le seul personnage féminin qui se démarque dans ce film est Leigh, la grande sœur d'une des étudiantes, mais cela peut-être expliqué par le fait qu'elle soit plus âgée (donc pour montrer qu'elle est plus mature car elle a une plus grande expérience de la vie), plutôt que pour apporter une dimension un peu plus moderne au récit. En effet, Leigh se montre plus courageuse que les autres filles lorsqu'il en est de combattre les tueurs. Hormis le précédent titre mentionné, *Black Christmas* s'écarte des discours misogynes traditionnels des *slashers* dès 1974 puisque l'œuvre originelle parle ouvertement d'avortement, sans tabou et le présente comme une décision légitime, tandis qu'aujourd'hui encore – et peut être plus que jamais – ce questionnement et les droits qui en découlent posent problème, notamment aux États-Unis. Le film est ouvertement féministe et semble défendre les droits des femmes face à une autorité patriarcale excessive. En effet, l'intrigue accompagne et légitimise la décision de Jess quant au fait de se faire avorter sans jamais considérer ce choix comme quelque chose d'abominable et de contre-nature. De ce point de vue-là, ce film daté de 1974 et réalisé par un homme apparaît comme extrêmement féministe. À ce propos, Sara Constantineau explique que :

Although *Black Christmas* contains violence against women, any potential sexism is undermined by a prominent feminist subtext. Jess is not a virginal Final Girl. Her relationship with her boyfriend Peter receives the most onscreen attention compared to the other girls' relationships, especially since Jess is pregnant and wants to have an abortion ¹⁷⁶.

Black Christmas 2019 a été réalisé par une femme, Sophia Takal et cela se ressent dans plusieurs aspects de l'intrigue. Par exemple, les personnages discutent à plusieurs reprises de menstruations (« coupe menstruelle »), de plaisir féminin (une des étudiantes offre à son amie un vibromasseur et lui dit « avec ça plus besoin de mec ! »). Ensuite, lors d'un cours magistral, il est fait référence à une écrivaine féministe, Camille Paglia¹⁷⁷. On retrouve également un personnage féministe, Kris, dont la fonction principale est de véhiculer ses valeurs progressistes et de rivaliser avec le discours masculiniste de la secte (ce personnage sera davantage analysé dans la prochaine sous-partie). Une des séquences du film qui, aux premiers regards, peut paraître sexiste est en réalité très puissante. Il s'agit de la scène où les quatre amies interprètent une danse et une chanson pour un spectacle de Noël (en référence à la scène de danse de *Mean Girls (Lolita malgré moi, Mark Waters 2004)* en tenues légères. Cependant, elles modifient les paroles de la chanson par un discours féministe sur le viol impuni qu'a subi Riley et dont l'accusé est présent dans la salle. *Black Christmas (2019)* a également été considéré comme un *rape-and-revenge film* puisque la protagoniste a subi un viol impuni, et qu'elle exprime, tout au long du film, un profond dégoût pour son agresseur et réclame vengeance. Michaela Keating¹⁷⁸ consacre un article à l'analyse de ce film en tant qu'œuvre issue non pas du genre du *slasher* mais du *rape-and-revenge*. À la fin de l'intrigue, lorsque la secte masculiniste s'apprête à propager la malédiction pour anéantir les femmes, un groupe d'étudiantes s'introduit dans la pièce. Un combat entre les hommes et les femmes prend place, et celles-ci parviennent à conjurer la malédiction en brisant la statue puis condamnent la secte en enfermant les hommes et en allumant un feu. Ce geste de l'incendie a pour symbolique de condamner les valeurs misogynes et sexistes véhiculées par les hommes au profit de celles progressistes et égalitaires proclamées par les protagonistes. Aussi, ce titre se démarque des stéréotypes du genre de l'horreur également dans le casting qu'il affiche. En effet, on retrouve des femmes racisées au sein de la distribution principale : un personnage métis, un typé indien et un autre typé latino-

¹⁷⁶ Sara Constantineau, *op. cit.* « Bien que *Black Christmas* contienne de la violence envers les femmes, tout sexisme potentiel est miné par un sous-texte féministe prédominant. Jess n'est pas une *Final Girl* virginale. Sa relation avec son petit ami Peter reçoit plus d'attention à l'écran que les relations des autres filles, d'autant plus que Jess est enceinte et veut se faire avorter ».

¹⁷⁷ Camille Paglia (1947-) est une écrivaine, polémiste et critique sociale féministe américaine dont les travaux traitent de divers sujets dont le féminisme et la sexualité.

¹⁷⁸ Michaela Keating, *op. cit.*

américain. Le *remake* de *When a Stranger Calls* avait déjà proposé en 2006 une actrice latino-américaine, Camilla Belle, en tant que protagoniste principale. Les jeunes étudiantes de *Black Christmas* 2019 sont également beaucoup plus habillées sur la couverture du DVD – ce qui d’ailleurs est davantage en adéquation avec la période de Noël dont il est question – puisqu’elles portent de grosses écharpes et manteaux, qui ne laissent pas apparaître leurs corps ou courbes, ce qui prouve que l’œuvre ne s’engage pas à hyper-sexualiser le corps de ses personnages féminins, comme c’est traditionnellement le cas dans les films d’horreur. Le film aborde également des sujets presque inédits dans le genre de l’horreur – voir tabou –, comme les coupes menstruelles (« I can ’t find my DivaCup ¹⁷⁹ »), ou les sex-toys féminins (« The perfect gift », « Every girl needs a little self-care », « Now you’ll never need a man ¹⁸⁰ »). Cependant, ce féminisme reste tout de même à nuancer car il s’agit encore une fois de tueurs masculins qui s’en prennent uniquement à des victimes féminines, et qui sont punies du fait de leur « émancipation » et de leurs actes (Riley car elle a osé avouer son viol, Kris car elle est ouvertement féministe etc.).



Figure 1 – Une des affiche du film *Black Christmas* (2019).

Cependant, des films plus contemporains expriment tout de même un discours qui peut tendre vers la misogynie. Si le cinquième volet de la franchise *Scream* réinvente le harcèlement téléphonique et reprend la séquence d’ouverture originale en la modernisant car le téléphone n’est plus seulement utilisé pour sa fonction « orale » mais aussi « textuelle », ce progrès n’est

¹⁷⁹ « Je ne trouve plus ma coupe menstruelle ».

¹⁸⁰ « Le cadeau parfait. Toutes les filles ont besoin de se faire du bien elle-même », « Avec ça, plus besoin d’homme ! ».

pas visible en termes de représentation des personnages féminins. Alors que *Scream* se démarquait des films du genre en présentant une héroïne moderne et en retrait de la sexualité, celle des deux derniers épisodes, Sam, est « punie » pour avoir choisi le mauvais petit ami, pour les erreurs de son père biologique et celles de son père adoptif. Dans le sixième opus, Sam est également pourchassée et accusée des meurtres commis par son ex-petit ami dans l'épisode précédent. Ce même film met en scène une jeune étudiante très active sexuellement (avec des partenaires différents), et semble porter un regard négatif sur les relations de cette jeune femme, dépeintes de façon humoristique comme pour nous inviter à rire à ses dépens. Cependant, *Scream* reste un objet complexe et ambivalent. En effet, la saga naît en pleine période de troisième vague féministe et propose une relecture des personnages féminins dans l'univers des *slashers*. Le scénario et la mise en scène sont complexes puisqu'ils s'appuient sur des règles de représentation extrêmement genrées tout en les renouvelant et en y infusant une part d'ironie et de second degré. Dans la première séquence, le personnage de Casey est très genré. On pourrait la qualifier de « légère », car elle n'hésite pas à *flirter* avec un inconnu et à mentir sur ses relations. Dans le genre de l'horreur, ces filles sont les premières à se faire tuer et le meurtrier justifie son acte par le comportement de la jeune lycéenne, qu'il juge provocateur. La suite de l'intrigue se focalise sur le personnage de Sidney, qui semble se démarquer des règles et clichés du genre car elle apparaît comme une jeune femme indépendante. Aussi, et contrairement aux autres films du corpus, *Scream* a la particularité de traiter la mort de ses personnages de manière équitable, quel que soit le genre sexuel. En effet, la tradition du *slasher* veut que les personnages féminins – et tout particulièrement les *scream queens* – aient une mort plus longue, plus sanguinaire et plus atroce que les hommes. Dans *Scream*, la mort des personnages masculins et tout aussi atroce (voire parfois encore plus) que celle des femmes puisqu'ils sont poignardés à plusieurs reprises et que l'assassin s'acharne toujours sur leurs corps (cf. la mort de Rudy).





Figures 2 à 5 – Divers photogrammes issues de *Scream 4* et *Scream 2*, illustrant des meurtres de femmes et d'hommes. Ici, les meurtres des personnages masculins sont plus sanglants que ceux des femmes.

Le sexisme et la misogynie dépeint dans les films de harcèlement téléphonique sont donc à nuancer. Si dans toutes ces œuvres les hommes expriment un sentiment de misogynie, allant parfois jusqu'au dégoût, les femmes, entre elles, sont solidaires face à ces réactions. Dans tous les objets du corpus ce sont des personnages féminins qui se font harceler, et parfois des groupes de femmes (*Black Christmas*). On observe une véritable solidarité féminine dans ce titre, par exemple, à fin de l'intrigue, lorsque le policier ordonne à Jess de sortir de la maison, après avoir découvert que le tueur se cachait à l'intérieur, mais celle-ci refuse pour protéger ses camarades. C'est également le cas dans *Someone's Watching Me!* car l'amie de Leigh, Sophie, l'aide tout au long de l'histoire, jusqu'à se faire tuer. Dans *When a Stranger Calls Back*, Jill vient en aide à Julia dès le début du film, lorsque personne ne l'a croit, et n'hésite pas à mettre sa vie en péril pour la sauver.

2. Des héroïnes qui se démarquent dans un univers genré et des héroïnes stéréotypées

Les protagonistes féminines représentées dans les films de harcèlement téléphonique peuvent être réparties en deux groupes : celles qui sont construites selon un schéma misogynie et qui véhiculent des stéréotypes genrés (protagonistes passives) et celles qui, au contraire, semblent se détacher de ces standards sexistes et tendent vers un caractère progressiste et féministe (héroïnes actives). Cette partie consiste en une étude comparative des protagonistes féminines des films du corpus. Les personnages féminins des films du corpus, bien qu'elles soient victimes de harcèlement, peuvent être désignées comme des héroïnes si elles montrent des signes de résistance et tente de combattre le tueur. Elles deviennent alors des héroïnes actives. Si celles-ci restent passives, elles ne peuvent pas aspirer à ce statut et peuvent seulement être désignées comme des protagonistes.

When a Stranger Calls se démarque des autres films du corpus car la représentation du personnage principal, Jill, évolue énormément entre sa première apparition en 1977 et sa dernière en 2006. Les deux plus anciennes œuvres (*The Sitter* et *When a Stranger Calls* 1979) affichent plus ou moins la même version de Jill : un personnage très stéréotypé. Au début du film, on nous présente une jeune lycéenne timide, peu sûre d'elle, qui aime un garçon mais qui n'ose pas le lui avouer et demande à son amie de l'appeler pour elle. Lors des appels téléphoniques de la séquence inaugurale, son ton est toujours hésitant et elle n'arrive pas à s'imposer face au tueur (à la différence de Leigh ou de Barb qui ne manquent pas de le provoquer avec leurs remarques et insultes). C'est une jeune fille studieuse, qui profite de sa soirée de *baby-sitting* pour étudier (même si elle en profite pour parler à son amie au téléphone). Aussi, lorsqu'elle contacte la police, elle semble confuse et s'excuse presque de les avoir dérangé. Après un saut dans le temps de sept ans – qui a lieu uniquement dans le long-métrage – on retrouve une Jill désormais mariée et mère de deux enfants. On nous la présente comme la parfaite épouse et mère au foyer, qui prépare le petit-déjeuner à tout le monde, ne travaille pas, et reste en retrait face à son mari. Ce personnage n'aspire à rien, aucun enjeu scénaristique ne la concerne et elle semble avoir complètement oublié les événements qui ont eu lieu lors de la soirée de *baby-sitting*. Entre ces deux représentations, seul le style vestimentaire du personnage change puisque dans le court-métrage, Jill a les cheveux très courts, porte un blazer gris sans forme sur une chemise blanche et une jupe. Cette tenue, très classique, ne met pas en valeur la jeune femme et lui attribue un *look* de première de la classe. Dans le film réalisé deux ans plus tard, son physique évolue puisqu'on retrouve une Jill aux cheveux blond et ondulés, légèrement maquillée, vêtue d'un jean noir et d'un pull à col en V et de couleur rouge, qui met plus en valeur la beauté de la jeune femme.



Figures 1 et 2 – Jill dans *The Sitter* et Jill dans *When a Stranger Calls* (1979).



Figures 3 et 4 – Jill en tant que mère aimante, dans *When a Stranger Calls* (1979).

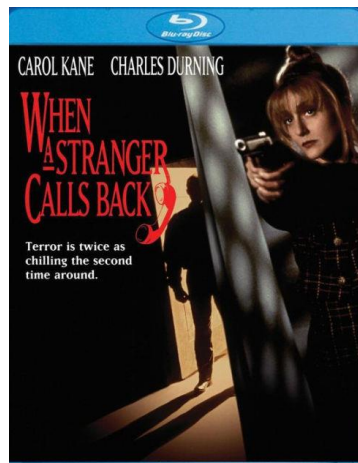


Figure 5 – Affiche de l'édition Blu-ray de *When a Stranger Calls Back*. Ici, la nouvelle personnalité de Jill, vengeresse et indépendante, est mise en avant par le choix d'un photogramme qui illustre Jill brandissant fermement une arme.

Quatorze ans plus tard, dans *When a Stranger Calls Back*, nous retrouvons une Jill métamorphosée. Le scénario semble avoir effacé la seconde partie du film originel (la vie familiale de Jill) et se concentre sur les conséquences du traumatisme qu'elle a vécu. Il n'est jamais fait mention de ses enfants ni d'une quelconque relation amoureuse. Jill consacre désormais tout son temps à animer une association, *The Dean of Women's Office*, qui vient en aide aux femmes en détresse ou victimes de violences etc. La nouvelle Jill, âgée d'une quarantaine d'années, a aujourd'hui une forte personnalité (par exemple, elle ne manque pas de répondre aux policiers qui se moquent d'elle). Certaines séquences, qui la représentent en train de boire de l'alcool ou d'acheter une bouteille de vodka en pleine nuit, laissent supposer qu'elle souffre d'alcoolisme. Elle possède même une arme à feu et sait parfaitement s'en servir. Plus tard dans l'intrigue, elle apprend à la jeune Julia à l'utiliser pour sa protection. Elle enseigne également, dans le cadre de son association, des techniques de combat et de défense. Jill est désormais une femme indépendante, qui n'a pas besoin d'homme dans sa vie. Son style vestimentaire évolue également puisqu'elle adopte une allure plutôt bohème (de longs

manteaux, des cheveux grossièrement attachés en chignon ou en queue-de-cheval, des pantalons large). Cependant, cette Jill est profondément marquée et souffre du traumatisme vécu quelques années auparavant (alcoolisme, possession d'une arme à feu, entraîne des jeunes femmes à se battre pour qu'elles n'aient pas à vivre la même expérience). Aussi, lors d'une séquence du film où Jill invite Julia à séjourner chez elle pour sa sécurité, la jeune femme complimente l'appartement de Jill et celle-ci répond « I'm not real comfortable with narrow corridors and small spaces, nooks and crannies ¹⁸¹ », en référence à la maison de la soirée de *baby-sitting*. La nouvelle Jill est bien plus pertinente à analyser dans le cadre de ce mémoire, que celle proposée dans le premier film. On pourrait d'abord penser que ce changement soudain de personnalité chez l'héroïne est dû à un nouveau réalisateur, mais il s'agit du même cinéaste. Ainsi, on pourrait attribuer cette évolution au contexte de réalisation du film qui intervient quatorze ans après le premier.



¹⁸¹ « Je ne me sens pas vraiment à l'aise dans les petits espaces, aux couloirs étroits et aux nombreux coins et recoins ».



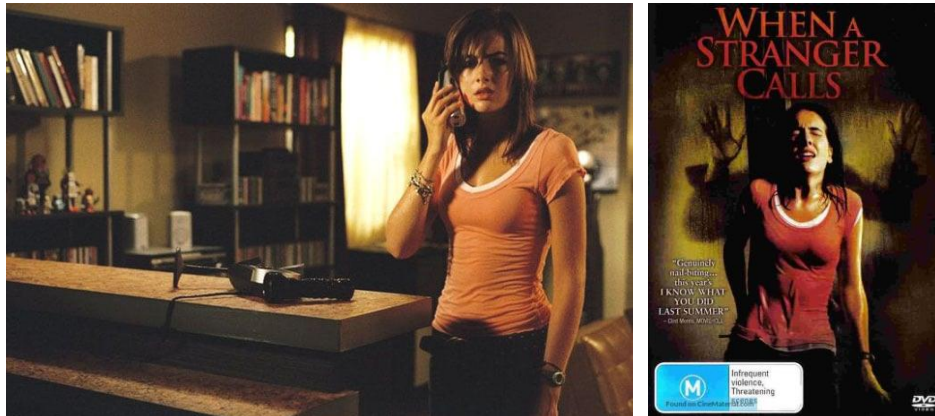
Figures 6 et 7 – Jill, dans *When a Stranger Calls Back*, apprenant à un public composée exclusivement de jeunes femmes, à se battre en cas d'attaque.

Figures 8 et 9 – Jill qui conseille à Julia d'acheter une arme puis qui lui apprend à s'en servir.

Figures 10 et 11 – Le traumatisme de Jill très présent dans son quotidien puisqu'elle a choisi de vivre dans un appartement avec une très belle hauteur sous-plafond et très peu de pièces, dans un style « loft », et qu'elle achète une bouteille de vodka au milieu de la nuit.

Le *remake* sorti en 2006 propose également une représentation de Jill que l'on peut qualifier d'ambiguë car la jeune femme est à la fois stéréotypée sur certains points, et très active sur d'autres. D'abord, concernant les aspects genrés, Jill est une jeune lycéenne qui représente parfaitement les héroïnes des *teen movies* : « fille populaire du lycée », qui s'est fait tromper par son copain mais espère quand même qu'il la rappelle, qui est punie pour avoir largement dépassé son forfait mobile et qui porte des vêtements moulants qui la mettent en valeur. On nous présente cette fois-ci une belle jeune femme – interprétée par l'actrice Camilla Belle – aux longs cheveux noir et lissés, à la tenue moulante : un tee-shirt moulant qui met en valeur sa poitrine et un *jean skinny*. Cependant, on peut également parler de Jill en tant qu'héroïne active. En effet, la jeune femme est introduite dans un milieu sportif (la première séquence où Jill apparaît se passe lors d'une séance de course) et on nous précise qu'elle est très douée dans ce domaine (sa professeure l'encourage et la pousse à se dépasser). Ensuite, ses choix vestimentaires, bien qu'ils soient stéréotypés, laissent à penser que Jill a le contrôle de son corps puisqu'elle choisit de ne pas pardonner à son petit-ami Bobby sa tromperie. Enfin et surtout, lorsqu'elle reçoit les nombreux appels du tueur et prend conscience de la menace, la jeune femme devient alors active. En effet, elle s'arme d'une broche en métal et joue des pièges au tueur (lorsqu'elle va dans la maison d'amie par exemple, quand elle lui tend un piège dans le bassin à poissons et lorsqu'elle fait exprès de lui parler le plus longtemps possible pour que la police puisse localiser l'appel). La fin du film présente une séquence absente de l'œuvre originale ; un combat entre Jill et le tueur. Lors de cette séquence Jill se bat réellement et tente tout ce qu'elle peut pour repousser le tueur. Elle arrive même à le blesser à deux reprises en provoquant une explosion et en empaillant sa main. Tous ces éléments prouvent que la jeune

femme est une véritable héroïne active qui n'a pas peur de se salir les mains et d'affronter un psychopathe pour sauver les jeunes enfants et elle-même. Or, la séquence finale du film s'éloigne légèrement de ce caractère progressiste puisqu'elle affiche Jill dans un lit d'hôpital, qui semble très marqué par les événements qu'elle vient de vivre et qui en fait des cauchemars. Ses hurlements et la manière dont le personnel médical la retient laissent à penser qu'elle devient folle.



Figures 12 et 13 – Jill dans le *remake* de *When a Stranger Calls* (2006) (interprété par Camilla Belle), en tant que personnage féminin stéréotypé. Une version de la pochette du DVD où le corps du personnage féminin est mis en avant. La sexualisation est accentuée par l'eau qui coule des cheveux de Jill, le tee-shirt mouillé qui devient encore plus moulant, les yeux plissés et la bouche légèrement ouverte.



Figures 14 et 15 – Jill introduite dans un milieu sportif.



Figures 16 et 17 – Jill qui se prépare à affronter le tueur en cas d'attaque.



Figures 18 et 19 – Jill qui n’hésite pas à attaquer le tueur.

Le traitement des personnages féminins dans les trois versions de *Black Christmas* est différent puisque le premier et le dernier film proposent des représentations plutôt progressistes (voir très progressistes pour le film originel puisqu’il date de 1974) tandis que le second s’écarte de ces avancées idéologiques. En effet, *Black Christmas*, qui ouvre le cycle de films de harcèlement téléphonique, propose deux protagonistes féministes. Aux premiers abords et si on se limite à l’apparence physique, nous pourrions penser que Jess est une « sainte-ni-touche » (pull sur une chemise boutonnée, pantalon sans forme, longs cheveux), intéressée uniquement par ses études et gentille avec tout le monde. Cependant, nous apprenons très vite que la jeune femme est enceinte. Bien que son petit ami, Peter, lui propose de l’épouser pour « sauver son honneur », Jess, résolue à conserver son indépendance, refuse catégoriquement la proposition du jeune homme, et lui annonce même vouloir avorter. Dans ce film, c’est d’ailleurs le personnage masculin qui est stéréotypé puisque c’est lui qui souhaite appliquer les valeurs traditionnelles puritaines américaines en épousant sa compagne et en élevant son enfant. Ensuite, Barb (pour Barbie en version originale ou Barbara en version française), contrairement à ce que son nom peut laisser penser, n’a rien d’une Barbie. C’est certes une très belle jeune femme, qui met en valeur son corps au travers de ses choix vestimentaires, mais son langage et son comportement s’éloignent fortement de cette vision. En effet, la jeune femme a un langage très fleuri et n’hésite pas une seule seconde à se moquer du meurtrier ou des policiers. Aussi, elle est décrite comme une étudiante qui aime faire la fête, boire et fumer. Enfin, le dernier personnage féminin important (Phyllis et Clare étant trop secondaire pour permettre de les analyser), Madame Mac, est représentée comme une vieille fille alcoolique, qui cache de l’alcool dans la maison, boit en cachette, ment aux étudiantes et utilise un langage grossier.



Figures 20 à 23 – Barb dans *Black Christmas* et Mme Mac qui cache de l'alcool là où elle peut.

Dans le *remake* de 2019, on retrouve cette volonté de présenter des personnages féminins puissants et indépendants. Cela se ressent davantage au travers du personnage secondaire de Kris que de celui de la protagoniste, Riley, qui est plutôt ordinaire (hormis le fait qu'elle ait été victime de viol et qu'elle tente de se venger de ce crime et de sauver son amie lorsque celle-ci se retrouve dans une situation similaire). Kris se revendique clairement féministe. Cette jeune étudiante est très engagée et milite pour les droits des femmes sur le campus universitaire. Elle organise ainsi des réunions féministes, fait circuler une pétition pour renvoyer un professeur qui abuserait de ses étudiantes et par ses actions, elle réussit à faire retirer la statue d'un homme misogyne. Aussi, elle souhaite que l'on utilise le terme « femme » et non « fille » pour parler des étudiantes de son université. Ce film présente plusieurs *final girls*: Riley et Kris, tout comme le premier *remake*, puisque Leigh et Kelli survivent, tandis que dans le premier film, seule Jess survit au massacre de l'assassin. La représentation et la caractérisation des protagonistes dans *Black Christmas* (2006) s'éloigne fortement de celle entamée par le film-source de 1974 et poursuit dans celui de 2019 puisqu'on a à faire à un groupe d'étudiantes très sexualisées. Mégane et Kelly sont hyper-sexualisées à la fois physiquement (ce sont de belles jeunes femmes toujours bien maquillées, coiffées et dont les vêtements sont flatteurs), et dans leurs relations sociales puisque le film les affiche comme étant actives sexuellement, et nous apprend qu'elles se sont laissées filmer lors de rapports. L'une des jeunes filles fait exception ; Esther, qui est

radicalement opposée à ses colocataires de par sa forte croyance religieuse (on la voit tenir une bible), qui se reflète dans ses choix vestimentaires.

Bien que *Someone's Watching Me!* soit un des plus anciens films du corpus, il offre également une représentation moderne et progressiste de son personnage principal. D'abord, Leigh est plus âgée que les lycéennes ou étudiantes dont il était question jusqu'ici dans nos analyses et bien qu'elle soit âgée de vingt-neuf ans, elle n'est pas mariée, assume fièrement son célibat et décide, plus tard dans le film, elle-même de ses relations. En effet, elle refuse les avances de son collègue puis d'un homme dans un bar, et va elle-même vers une autre personne pour l'aborder. À ce propos, Robert C. Cumbow¹⁸² explique que « son insistance à draguer elle-même après avoir rejeté un homme qui avait essayé de la séduire souligne à quel point Leigh veut – et peut – prendre le contrôle sur sa vie ». Son prénom lui vient de Janet Leigh en référence à *Psycho*, et laisse présager qu'elle sera une proie pour un tueur qui lui est signalé par son nom de famille « Michaels », qui peut faire penser au tueur d'*Halloween*. Leigh est une femme très autonome, qui vit seule et qui a un bon travail (elle s'occupe de la gestion des caméras d'enregistrement en direct sur un plateau télévisuel). Elle est courageuse et n'hésite pas à rentrer dans son appartement malgré la porte ouverte, ou à s'introduire dans celui de son harceleur. Leigh ne cède pas à la menace et malgré la situation angoissante et dangereuse à laquelle elle est confrontée, elle ne déménage pas et souhaite conserver son indépendance. Elle a également un très fort sens de l'humour et ne manque pas de se moquer à plusieurs reprises de certains personnages, tels que l'agent immobilier, qui ne comprend d'ailleurs pas très bien ses blagues. On peut penser à une séquence durant laquelle son collègue de travail, Steve, l'appelle pour l'inviter au bar, mais elle refuse à chaque fois. Au bout du troisième appel, elle décide de faire comprendre son désintéressement à Steve en lui donnant l'heure « At the tone, the time will be 8 :42 exactly ¹⁸³ ». Elle a également dans son entourage une amie lesbienne, et toutes ses valeurs vont à l'encontre de la société puritaine classique américaine de l'époque. En effet, ce film a la particularité d'afficher clairement un personnage secondaire homosexuel, que l'encyclopédie en ligne *Wikipédia* présente comme « la toute première lesbienne non “stigmatisée” de la télévision américaine ¹⁸⁴ ». De plus, Leigh n'a pas l'air particulièrement effrayée sur l'affiche

¹⁸² Robert C. Cumbow, *Order in the Universe: The Films of John Carpenter*, Lanham, Scarecrow Press, 2000, p. 76. [pagination Kindle]. Cité dans Alain Boillat, *op. cit.*, p. 275.

¹⁸³ « Au prochain bip il sera très exactement vingt-heure et quarante-deux secondes ».

¹⁸⁴ *Meurtre au 43^e étage*, in *Wikipedia.org* [en ligne], dernière modification le 19/02/2023, consultée le 30/03/2023, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Meurtre_au_43e_étage.

du film, contrairement aux autres protagonistes des films du corpus. Elle tient fermement le couteau par le manche (comme Jill qui brandit son arme dans le poster du second opus).



Figures 24 à 27 – Comparaison de l’affiche de *Someone’s Watching Me!* avec celles d’autres films du corpus sur lesquelles les personnages féminins ont l’air très effrayées.



Figures 28 et 29 – Leigh qui refuse les avances de son collègue dans *Someone’s Watching Me!*

D’autre part, certains personnages féminins, un peu plus âgés, sont uniquement caractérisés par leur fonction de mère (comme Jill dans la seconde partie du premier film). Le septième volet de la franchise *Freddy*, *Wes Craven’s New Nightmare*, retrouve sa protagoniste, Nancy (Heather ici), qui entre-temps est devenue mère. Cependant, la jeune femme est très stéréotypée dans sa fonction maternelle et lors d’un interview elle explique que depuis qu’elle a arrêté le

cinéma, « Those hours let me spend more time with my husband and my little boy ¹⁸⁵ ». Si cette réplique dans la version originale, ne comporte pas de sous-entendus sexiste ou stéréotypé, la version française du film propose une traduction de cette phrase extrêmement stéréotypée puisque Heather explique ici qu'elle « consacre tout son temps à s'occuper de son mari et de son petit garçon ». Si *Wes Craven's New Nightmare* représente sa protagoniste comme une « parfaite mère », ce n'est pas l'ambition de *New Years' Evil* puisqu'il décrit Diane comme une mère indigne. On peut citer un passage de l'article de Pascale Fakhry qui semble intéressant pour étayer cette sous-partie : « Dans tous les cas, ces protagonistes sont confrontées à la fois à des créatures monstrueuses, souvent d'origine surnaturelle et qui mettent leur vie en danger, et à des problèmes liés à leur identité féminine : une maternité problématique ¹⁸⁶ ». La question de la maternité est présente dans *New Year's Evil* car la protagoniste, Diane, est présentée comme une mauvaise épouse et c'est sous ce prétexte que le tueur – qui se révélera être son mari – assassine des jeunes femmes. Elle est caractérisée comme une mauvaise mère, qui se désintéresse de l'éducation de son fils au profit de sa carrière de chanteuse et c'est également pour cette raison que son fils prendra le relais après la mort du père.

Ainsi, on peut voir que l'évolution des représentations des héroïnes féminines dans les films de harcèlement téléphonique est loin d'être constante. Dès les débuts du genre, on retrouve des femmes fortes et indépendantes, telles que Jess et Leigh, mais les années 2000 et la vague des *remakes* de films d'horreur classiques hollywoodiens, devenus des *horror teen movies* ¹⁸⁷, vont alors transformer ces personnages puissants en jeunes filles stéréotypées et construites selon des critères physiques et idéologiques genrés. Cette relecture des personnages féminins dans l'univers des films de harcèlement téléphonique s'intègre dans l'ère post-féministe et la troisième vague féministe à partir des années 1990. Ces films représentent donc des personnages féminins parfois encore plus stéréotypés que ceux des décennies précédentes. Il existe cependant des exceptions puisque la saga *Scream* – et ce dès le premier volet – propose une protagoniste non stéréotypée et qui se démarque des autres personnages, Sidney. À propos de ce personnage et de son interprète, Dick Tomasovic écrit que « la beauté singulière et par moments androgyne [de Neve Campbell] est parfaitement à cheval entre l'idole des magazines pour adolescents et la tragédienne classique ¹⁸⁸ » et que « Sidney est l'un des personnages

¹⁸⁵ « Ces moments me permettent de passer plus de temps avec mon mari et mon petit-garçon ».

¹⁸⁶ Pascale Fakhry, « Femme active et femme au foyer dans le *woman's horror film* américain des années 2000 », *op. cit.*, p. 62.

¹⁸⁷ Par *horror teen movies* on entend des films d'horreur destinés à un public très jeune (adolescent) et qui présente des personnages également très jeunes (adolescents, lycéens, jusqu'à étudiants).

¹⁸⁸ Dick Tomasovic, *op. cit.*, p. 27.

féminins les plus intéressants du cinéma hollywoodien contemporain dans la mesure où elle révèle les mécanismes de l'écriture codifiée tout en refusant d'y être assignée ». Le personnage de Julia dans *When a Stranger Calls Back* partage cette androgynéité avec Sidney, de par ses cheveux noirs coupés très courts et ses vêtements très larges.

II. Évolutions des représentations des protagonistes féminines

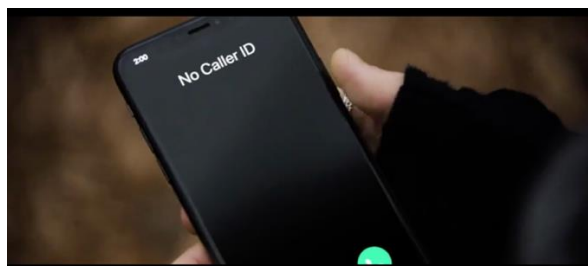
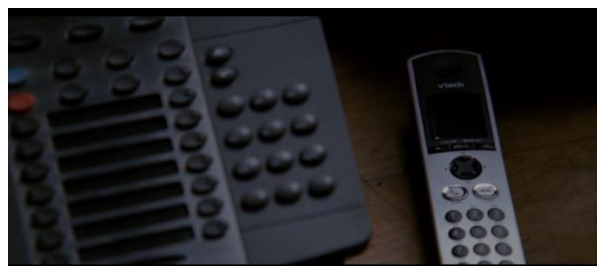
Dans ce dernier chapitre, nous souhaitons dans un premier temps analyser la façon dont les films de harcèlement téléphonique réalisés à partir des années 1990 ont hérité de traits génériques fixés par les films précédents dans les années 1970. Il s'agira ensuite d'étudier les évolutions entre ces derniers, qui ont posé les jalons du motif, et les productions plus contemporaines, en mettant en avant les nouveautés et modifications apportées par les titres de la seconde période. Nous allons en particulier tenter d'analyser dans quelle mesure certaines œuvres ont essayé de modifier et de corriger, au travers de ce motif, des inégalités de genre traditionnellement constitutives du cinéma d'horreur, ou au contraire, de réaffirmer l'ancrage persistant de stéréotypes. Cette dernière partie du mémoire, de la même façon que la précédente, va prendre en considération l'ensemble de l'époque étudiée – en se concentrant davantage sur les films de la seconde période (datant de la fin des années 1990 aux années 2020) – mais cette fois-ci en mettant en avant les changements observés.

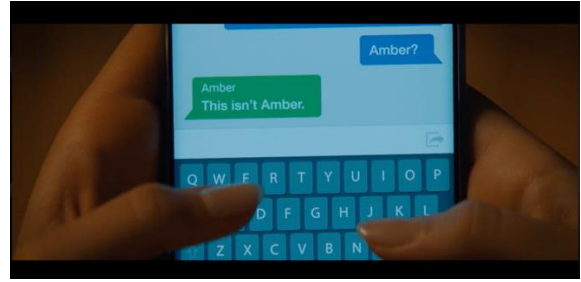
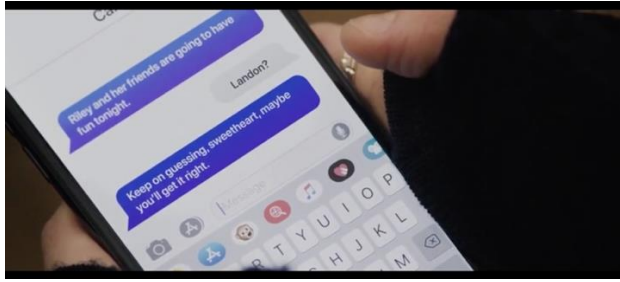
1. Héritage des premiers films de harcèlement téléphonique et évolutions

L'idée d'un tueur qui passe des appels depuis l'habitation même de ses victimes a été lancée par *Black Christmas* en 1974 et a été reprise depuis dans divers films, en passant par *When a Stranger calls* (1979) et son *remake* datant de 2006, le *remake* même de *Black Christmas*, réalisé en 2006, et dans tous les volets de la saga *Scream* où le tueur contacte ses victimes soit dans la maison même soit dans un lieu très proche de la position de la victime (cf. Randy dans le parc dans *Scream 2* ou la tentative de meurtre de Mindy dans le métro dans *Scream 6*). Cette franchise a popularisé la séquence de harcèlement téléphonique, et la séquence d'ouverture du premier film est devenue une séquence culte. Pour les besoins de l'analyse, nous avons répertorié dans un tableau¹⁸⁹ un ensemble (non-exhaustif) de films de harcèlement téléphonique

¹⁸⁹ Les différents éléments qui composent ce tableau seront analysés dans la prochaine sous-partie.

nord-américains. Nous remarquons deux grandes périodes ; une première qui s'étend de la naissance du motif, en 1974 avec *Black Christmas* jusqu'au renouveau offert par *Scream* en 1996, qui opère un tournant majeur dans la filmographie de l'horreur et reconfigurant certains codes génériques de façon éminemment réflexive. La seconde phase démarre avec la franchise *Scream*, et s'étend jusqu'aujourd'hui puisque des productions récentes s'appuient toujours sur ce motif, tel que le dernier volet de *Scream* sorti en mars 2023. Cette seconde période est indissociable de la production de *remakes* et de suites des films des années 1970, dont il s'agit à certains égards de proposer une forme de modernisation. Aussi, une des principales évolutions observables entre les premiers films du corpus, datés des années 1970 à fin 1990, et ceux réalisés après 2000, concernent les avancées technologiques. Durant les trois premières décennies, le téléphone portable n'existe pas et les tueurs contactent leurs victimes sur leur téléphone fixe, ou parfois par cabine téléphonique (*New Years evil, 976-Evil*). À partir des années 2000, le téléphone portable voit le jour et le tueur peut maintenant contacter la victime sur son cellulaire, ce qui implique qu'elle n'a pas besoin d'être à son domicile pour recevoir les appels du tueur, et par message. Ces évolutions technologiques sont visibles à partir de *Scream 4*, qui met en scène, dans sa séquence inaugurale, une application qui permet aux personnages de modifier leur voix pour emprunter celle de *Gosthface*, et d'en profiter pour se faire des blagues. D'une part, les œuvres les plus récentes déplacent le harcèlement téléphonique traditionnellement vocal au harcèlement textuel (par échanges de SMS), comme c'est le cas dans *Black Christmas* (2019), *Scream 5* ou *Scream 6*. En phase avec son temps, le tueur contacte désormais de plus en plus ses victimes par messages. Les autres volets de *Scream* utilisent aussi d'autres moyens de communications comme l'*email* dans *Scream 2* et l'envoi du fax dans le troisième volet, lors de la séquence où tous les acteurs de *Stab* et les personnages de *Scream* sont rassemblés dans la maison d'une des actrices. D'autre part, ces productions plus contemporaines essaient, pour certaines, de prendre en charge des questions féministes et progressistes en proposant des femmes tueuses et des victimes masculines, comme nous allons le voir dans la prochaine sous-partie. Les titres de la deuxième période expriment une connaissance et un renouveau du motif mais font référence à ceux de la première décennie.





Figures 1 à 4 – Photogrammes issus de *When a Stranger Calls* (2006) et de *Black Christmas* (2019). Les tueurs contactent désormais leurs cibles par téléphone portable ou messagerie textuelle, créant ainsi de nouveaux enjeux de mise en scène (plus de mobilité pour les personnages, usurpation d'identité, etc.).

David Roche est un spécialiste de la question du *remake*, et plus particulièrement dans le cinéma de l'horreur. Il consacre un article à cette question, dans lequel il compare certains titres les plus célèbres qui utilisent ce motif avec leurs *remakes* des années 2000, et propose une liste des principales modifications qu'il observe entre les films-sources et leurs *remakes*. Il explique que les *remakes* des *slashers* des premiers temps se différencient de leurs prédécesseurs par différents moyens ;

Parmi ses caractéristiques on dénombre : (1) la figure de la *Final Girl* (l'héroïne qui parvient à vaincre et/ou échapper au tueur) ; (2) des scènes de meurtre de plus en plus nombreuses et graphiques, commis avec des armes pré-technologiques (couteau, hache, pioche, etc.) ; (3) une structure narrative linéaire au cours de laquelle le tueur se révèle peu à peu (même si la révélation du tueur tend à s'estomper au niveau dramaturgique, les multiples suites opérant une sorte de « starification » du tueur) ; (4) des plans rapprochés de la victime qui maintiennent le danger hors champ ; et (5) des procédés basés sur une ocularisation instable, souvent voués à provoquer des sursauts chez le spectateur (ce que l'on appelle en anglais « *startle effect* » ou « *jump scare* »)¹⁹⁰.

Nous pouvons ainsi attribuer cette liste de critères aux films de notre corpus. D'abord, on retrouve la figure de la *final girl* en deux déclinaisons : le véritable personnage (interprété par la même actrice) qui revient dans la ou les suites du film original, comme dans *When a Stranger Calls Back* qui nous présente une Jill métamorphosée et prête à obtenir vengeance, ou comme Neve Campbell qui reprend son rôle de Sidney dans cinq *Scream*. Il peut également s'agir d'un nouveau personnage, inspiré de la *final girl* du film-source, et qui apparaît dans le *remake* ; comme Kelli ou Riley dans *Black Christmas* 2006 et 2009, qui font référence à Jess dans le film de 1974. Ces productions modernes sont aussi caractérisées par des scènes de meurtres de plus en plus nombreuses et graphiques, mais toujours commises avec des armes blanches, dont la plus utilisée reste le couteau. La franchise *Scream* se distingue par le fait qu'au cours de chaque

¹⁹⁰ David Roche, « Les *remakes* comme témoins de la poétique du cinéma d'horreur hollywoodien contemporain », *Mise au point* [en ligne], n°11, 2018, mis en ligne le 19/11/2018. [consulté le (30/11/2022)], p.5. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/map/3205>.

épisode, de nombreux meurtres sont mis en scène (une dizaine), à la différence des œuvres de harcèlement téléphonique traditionnels qui suivaient l'histoire d'un personnage (*When a Stranger Calls*, *Someone's Watching Me!*), ainsi que par leur caractère extrêmement spectaculaire. En effet, *Gothface* a l'habitude de s'acharner sur ses victimes et de les poignarder à de multiples reprises tandis que la mise en scène ne manque pas d'insister sur la lame qui rentre et qui ressort de la chair ainsi que sur les giclées de sang. *Black Christmas* fait exception car bien qu'il s'agisse d'un film de harcèlement téléphonique des premiers temps, on y dénombre plusieurs meurtres puisque le tueur s'attaque aux membres d'une sororité (il tue quatre personnages : Clare, Mme Mac, Barb et Phyllis ; Peter est quant à lui assassiné par Jess car elle pensait qu'il s'agissait du meurtrier). Cependant les meurtres ne sont pas particulièrement *gores* (à l'exception de celui de Barb), puisque l'assassin préfère étouffer ses victimes. Le *remake* de 2006 présente quant à lui une dizaine de meurtres en moins d'une heure-trente. En plus de leur nombre élevé, ces assassinats sont mis en scène de manière très crue et sans réserve. Ce *remake* s'adresse manifestement à un public qui est habitué à voir des films plus sanguinaires et violents, dans la lignée de la vague des productions horribles des années 2000, telles que la franchise *Saw* (James Wan, 2004). Roche signale également la présence d'une « structure narrative linéaire au cours de laquelle le tueur se révèle peu à peu » ce qui est d'autant plus valable dans le cas *Scream* que cette saga ne manque jamais de révéler son identité à l'issue d'un récit où les personnages n'ont cessé d'enquêter sur son identité en incluant le spectateur dans la réflexion (notamment à travers les « règles » énoncées par Randy dans *Scream 1* à *3*, et reprises par sa nièce dans *Scream 5* et *6*). Aussi, Roche explique que « les multiples suites opèrent une sorte de « starification » du tueur ». En effet, comme nous l'avons abordé au début de ce mémoire, les nouvelles franchises comptent de plus en plus de volets, et présentent un tueur qui tend vers l'immortalité ou l'invincibilité (Michael Myers, *Ghostface*). Roche complète cette réflexion en évoquant certains procédés de mise en scène qui se sont développés dans les productions récentes comme « une ocularisation instable, souvent vouée à provoquer des sursauts chez le spectateur et la spectatrice (ce que l'on appelle en anglais « *jump scare* »¹⁹¹ »).

¹⁹¹ *Ibid.*



Figures 5 à 8 – *Black Christmas* 2006 : un film plus sanglant que les deux autres versions.

David Roche ajoute que « du paradoxe, on arrive à la contradiction quand l'œuvre source est célébrée comme étant inégalable... mais néanmoins adaptable, et donc améliorable ¹⁹² ». En effet, si *When a Stranger Calls* lance le motif du harcèlement téléphonique avec sa séquence inaugurale, et le téléphone est vite oublié, tandis que son *remake* de 2006 propose un long-métrage entièrement dédié aux appels et au harcèlement qui en découle. Le *remake* peut paraître plus pertinent et abouti que le film original – si on ne prend en compte que la représentation du harcèlement téléphonique – car ce motif est filé tout au long de l'intrigue alors que dans l'œuvre de 1979, il est oublié après seulement vingt minutes. L'univers de *When a Stranger Calls*, avant d'avoir fait l'objet d'un *remake*, a été complété par une suite en 1996, *When a Stranger Calls Back*. Ce second volet est intéressant car il agit à la fois comme une suite, puisqu'on redécouvre le personnage de Jill, encore très marquée par le traumatisme qu'elle a vécu une vingtaine d'années auparavant, ainsi que celui du détective, mais aussi comme un *remake*, car la séquence inaugurale présente encore une fois une soirée de *baby-sitting* qui tourne mal du fait que la protagoniste, Julia, est harcelée, cette fois-ci non pas par téléphone, mais par un homme qui revient sans cesse frapper à sa porte. Les deux films sont liés puisqu'ils sont signés du même réalisateur et font intervenir les mêmes acteurs principaux : Charles Durning et Carole Kane. La séquence inaugurale est en outre construite peu ou prou de la même façon. Cependant, ce titre se détourne du premier car, bien qu'il conserve le saut dans le temps, l'intrigue suit l'histoire de Julia, qui croise le chemin de Jill, et non plus celle du tueur. Steven Bruhm compare et met

¹⁹² *Ibid.*, p. 2.

en avant les différences dans la représentation du personnage de Jill, depuis l'œuvre originale en 1979 jusqu'au *remake* de 2006. En effet, il caractérise la Jill de 2006 et de 1993 de « *naughty girl* » (« vilaine fille » ou « fille coquine »), un aspect qui est selon lui, absent du premier film : « *Jill Johnson wasn't always a naughty girl* ¹⁹³ ». Il explique qu'elle était une adolescente responsable avec de bonnes références en matière de *baby-sitting*, un esprit vif et suffisamment d'instinct maternel pour garantir qu'elle soit récompensée¹⁹⁴. En effet, comme nous l'avons analysé plus tôt, *When a Stranger Calls Back* présente une Jill plus indépendante et plus puissante que celle de 1979, et le *remake* dresse aussi le portrait d'une protagoniste plus active et plus combattante. Lorsque les appels téléphoniques cessent et que le tueur tente de s'en prendre à Jill et aux enfants, celle-ci n'hésite pas à se battre et mettre sa vie en danger pour les secourir. Nous constatons avec Thomas Ande, auteur d'un article comparant les deux films, que le second titre conserve et remploie beaucoup d'éléments du premier :

When a Stranger Calls Back follows many of the same beats as the first film, a choice that, rather than feeling rehashed, serves as both a guide rail for audience expectation and as a slight subversion of the by-now standard baby-sitter trope. It even re-enacts its own variation on the opening scene, except, in this case, baby-sitter Julia (Jill Schoelen) isn't being harassed by an anonymous caller, but by a man knocking on the front door¹⁹⁵.

Aussi, l'auteur fait le lien entre le traitement du personnage de Jill dans le deuxième film, qui est donc devenue une femme indépendante et plus forte, mais qui reste très marquée par le traumatisme qu'elle a vécu plus jeune, et des personnages issues de franchises célèbres. Il explique que les *remakes* ou suites des *slashers* originaux, tels que *Halloween* (David Gordon Green, 2018) et *Texas Chainsaw Massacre* (David Bleu Garcia, 2022), présentent toujours le personnage de la *final girl* mais cette fois-ci comme une survivante, devenue guerrière aguerrie, dont le but est de vaincre le tueur en face-à-face. Le but de ces films serait de guérir les personnages de leurs traumatismes. En effet, le personnage de Jill a passé des années, « hors-écran » (pour réemployer l'expression de l'auteur), à se préparer et à se former à combattre le tueur, au cas où elle se retrouverait à nouveau en danger. Jill se démarque car elle dédie

¹⁹³ « Jill Johnson n'a pas toujours été une vilaine fille ».

¹⁹⁴ Steven Bruhm, *op. cit.*, p. 601. « She was a responsible teenager with good babysitting references, a quick wit, and enough maternal instinct to guarantee that she be rewarded with a loving husband and healthy children at the movie's end ».

¹⁹⁵ Thomas Ande, « Depictings of Trauma in *When a Stranger Calls Back* », *whatsleepsbeneath* [En ligne], mis en ligne le 26/02/2022, [consulté le (11/05/2023)]. Disponible sur : <https://www.whatsleepsbeneath.com/archive/trauma-when-a-stranger-calls-back>. « *When a Stranger Calls Back* reprend beaucoup d'éléments mis en place par le film original, un choix qui, plutôt que de donner le sentiment de redire la même chose, sert à la fois de guide pour les attentes du public et de subversion pour le motif de la *baby-sitter*, désormais standardisé. Le *remake* propose même sa propre version de la scène d'ouverture, sauf que cette-fois, la *baby-sitter*, Julia (Jill Schoelen) n'est pas harcelée par appels téléphoniques anonymes, mais par un homme qui frappe à la porte d'entrée ».

désormais son temps à venir en aide et à conseiller d'autres femmes qui ont vécu des traumatismes similaires, et à leur apprendre à aller au-delà.

This approach can be contrasted against recent legacy franchise continuations *Halloween* (2018) and *Texas Chainsaw Massacre* (2022), both of which feature the return of the original “final girls” of their respective series. In each, the survivors have grown into battle-hardened warriors, waiting for their chance to strike back at the villain, despite, of course having already defeated them years before (and in Laurie Strode’s case, multiple times over several films). [...] Jill, like Laurie and Sally, spent her years offscreen preparing herself in case she were to find herself in danger again, but she also counsels other women in similar circumstances. The reason for her existence is not tied to her personal boogeyman, but in reaching beyond it and lending others a hand in reaching beyond their own¹⁹⁶.

D’autre part, la fonction du *remake* peut être de compléter les informations présentées dans l’œuvre originale. C’est le cas de *Black Christmas* (2006) qui invente une véritable identité et un passé au tueur – à partir de plusieurs *flashbacks* – et qui permet donc au spectateur ou spectatrice de mieux comprendre les liens entre le tueur et la maison ainsi que les raisons pour lesquelles il s’en prend à la sororité. Grâce à ces retours en arrière, on découvre l’origine de la folie du tueur, qui vient de la maltraitance de sa mère. Ce film permet également de saisir un élément qui restait sans réponse en 1974. En effet, lorsque le tueur appelle les jeunes femmes, il crie à de nombreuses reprises le prénom « Agnès », et le *remake* de 2006 nous apprend qu’Agnès est la jeune sœur/fille de Billy (née du viol du jeune homme par sa mère). À ce propos, Sara Constantineau met en avant les différences entre la production originale et son premier *remake*. L’auteur explique, comme nous l’avons démontré, que le titre original ne s’attarde pas à créer une identité ou une histoire au tueur, et il n’y est fait allusion que de manière très ambiguë dans ses appels téléphoniques, tandis que dans le *remake*, l’histoire de Billy est une composante majeure du nouveau scénario, et son identité est clairement établie dès le départ. Cependant le visage des tueurs reste plus ou moins dissimulé. Ainsi, lorsqu’il regarde le *remake* après l’original, le spectateur ou la spectatrice peut avoir l’impression que le nouveau film répond directement aux questions laissées en suspens par l’ancienne version. Cependant, tandis que la fin de l’œuvre originale n’est pas résolue et laisse l’intrigue inachevée – puisque la police conclue que c’est Peter, tout juste assassiné par Jess, qui est le tueur recherché –, les deux *remakes* offrent des dénouements fermés. La version de 2006 propose une fin complètement

¹⁹⁶ *Ibid.* « Cette approche peut être mise en contraste avec les récentes suites de franchise héritées d’*Halloween* (2018) et *Texas Chainsaw Massacre* (2022), qui présentent toutes deux le retour des « *final girls* » originales de leur film respectif. Dans chacun d’eux, les survivantes sont devenues des guerrières aguerries, qui attendent de pouvoir affronter le méchant, bien qu’elles l’aient déjà vaincus des années auparavant (et dans le cas de Laurie Strode, plusieurs fois sur plusieurs films) [...].

Jill, comme Laurie et Sally, a passé ses années hors écran à se préparer au cas où elle se retrouverait à nouveau en danger, mais elle conseille également d’autres femmes qui ont vécu des circonstances similaires. La raison de son existence n’est pas liée à son passé, mais à aller au-delà et à aider les autres à vaincre leurs démons ».

résolue puisque la mort des deux tueurs, Billy et Agnès, est clairement mise en scène à l'écran, tout comme celle du film de 2019, qui s'achève sur la protagoniste qui déjoue la malédiction.

Bob Clark did Invent a history for Billy, but it is only ambiguously alluded to in his phone calls. This history is never concrete because it is completely open to interpretation. most obvious difference between the original *Black Christmas* and its American remake is that Billy's history is a major component of the newer film, and his identity is clearly established from the outset. Watching the remake after the original, it feels as if the newer film is directly answering the questions that the older version left open¹⁹⁷.

Les *remakes* de *Black Christmas* contiennent aussi des éléments originaux comme le cadre de la sororité, certains prénoms comme Madame Mac ou Clare, la présence d'une *final girl* sexuellement active (Jess, puis Kelli puis Riley), le personnage de la jeune étudiante qui aime faire la fête et boire de l'alcool (Barb dans la version originale, Lauren dans celle de 2006 et Helena en 2019) et les méthodes de meurtres (souvent par étouffement). Inversement, le *remake* peut faire le choix de ne conserver que quelques aspects du scénario original comme c'est le cas dans *Black Christmas* (2019). En effet, l'histoire se déroule pendant la période de Noël, dans le milieu universitaire et les victimes sont principalement féminines. Cependant, l'intrigue est totalement différente puisque ces jeunes femmes ne reçoivent pas d'appel mais des messages menaçants. Elles sont également les cibles de tueurs au pluriel car il s'agit d'une secte masculiniste dont les intentions diffèrent de celles de Billy, le tueur originel, puisque son ambition est de tuer toutes les femmes et non de se venger des occupantes de leur maison d'enfance. Le film introduit par ailleurs des éléments surnaturels car l'intrigue se base sur une malédiction qui une fois déclenchée, prend possession des esprits d'un groupe de jeune homme pour les transformer en tueurs afin qu'ils assassinent le plus possible de femmes « résistantes ». Enfin, alors que la maison servait d'unique décor dans l'œuvre originelle et dans le premier *remake*, la caméra accompagne désormais les filles en cours, et on les voit évoluer au sein de l'université, mais le décor ne s'étend pas non plus beaucoup puisqu'il reste confiné au cadre universitaire. Les deux *remakes* effacent l'intrigue secondaire concernant la grossesse et l'avortement de la protagoniste au profit de l'exploration des relations familiales très conflictuelles dans le titre de 2006, puis, de la secte masculiniste dans celui de 2019.

On peut également utiliser le terme de « *remake* » pour parler de la séquence inaugurale du premier *Scream*, car celle-ci est reprise dans chacune des suites, ce qui permet à la fois de faire une adresse directe au spectateur ou à la spectatrice – puisqu'il est familier de cette séquence –

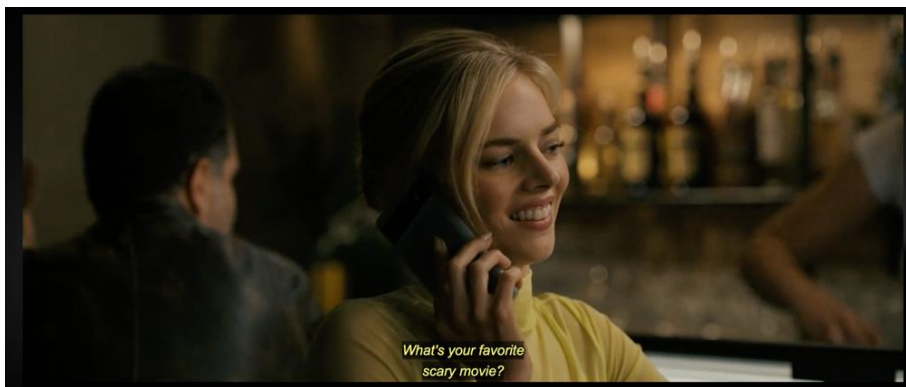
¹⁹⁷ Sara Constantineau, *op. cit.*

et de créer un « *running gag* » (c'est-à-dire une sorte de blague qui se répète) au sein d'une même franchise, avec la fameuse réplique « What's your favorite scary movie? ¹⁹⁸ ». Les *remakes* fournissent ainsi un matériau particulièrement propice à l'analyse. Ils présentent des avantages, comme le fait d'explorer plus en profondeur un point qui ne l'a pas été dans l'œuvre originale, mais aussi des limites telle que la dispersion, comme c'est le cas pour la franchise *Scream* et ces six épisodes. Aussi, selon Roche, les « *remakes* des années 2000 témoignent, au niveau esthétique, d'une certaine homogénéisation du cinéma d'horreur hollywoodien contemporain ¹⁹⁹ ». En effet, cela est également observable au sein de la filmographie du harcèlement téléphonique car les productions réalisées durant la seconde phase (à partir de *Scream*) sont basées sur le modèle du *horror teen movies*, qui comportent des acteurs jeunes et populaires de la période (comme Neve Campbell dans *Scream*, Sarah Michelle Gellar dans *Scream 2*, Michelle Trachtenberg ou Katie Cassidy dans *Black Christmas 2006*, etc.), et placées dans un décor très américain, de lycée ou de sororité.



¹⁹⁸ « Quel est ton film d'horreur préféré ? ».

¹⁹⁹ David Roche, « Les *remakes* comme témoins de la poétique du cinéma d'horreur hollywoodien contemporain », *op. cit.*, pp. 7-8.



Figures 9 à 13 – La fameuse réplique « What 's your favorite scary movie? » reprise dans chaque volet de la franchise *Scream*.

Scream et *When a Stranger Calls* constituent des exemples pertinents pour montrer des héritages entre les deux époques, et peuvent être analysés en parallèle, afin de dégager les similitudes entre les deux exemples et surtout les références et emprunts que *Scream* a pu faire au premier film. La longue séquence inaugurale de *When a Stranger Calls*, adaptée du court-métrage *The Sitter*, puis réadaptée en long-métrage en 2006, présente, comme nous l'avons évoqué, une jeune lycéenne, lors d'une soirée de *baby-sitting*, qui reçoit des appels mystérieux et menaçants d'un homme qui se révèle être dans la même maison. Cette séquence pose les jalons en termes de mise en scène du harcèlement téléphonique. En effet, le tueur, bien qu'il soit à distance, contrôle le personnage de Jill et ses mouvements. Celle-ci se retrouve totalement

à la merci du tueur et surtout de l'outil téléphonique et bien qu'elle ressente le danger, elle reste à proximité de l'appareil comme si elle était aimantée. Cette séquence implique d'ailleurs le spectateur ou à la spectatrice puisqu'il attend les appels du tueur, qui agissent comme un compte à rebours qui s'achève par la mort du personnage (ou d'autres personnages puisqu'ici c'est la mort des enfants qui est révélée). Le téléphone est ainsi utilisé pour contrôler les moindres faits et gestes de la victime. Dans la première séquence de *Scream*, qui s'inspire indéniablement de celle de *When a Stranger Calls*, le tueur maîtrise l'espace autour du personnage, Casey, et semble contrôler ses déplacements. Le cinquième volet de la saga propose un *remake* de cette séquence, mais réactualisé et modernisé. En effet, le tueur appelle une première fois Tara, mais celle-ci ne répond pas et envoie des messages à son amie. Il réitère et cette fois-ci elle répond puis s'ensuit une longue discussion, reprenant le même schéma que la séquence originale, allant du simple appel erroné, passant par le *flirt* inoffensif à la menace de mort. Ensuite, le tueur change de mode opératoire et utilise la messagerie textuelle pour effrayer Tara. Plus la séquence avance et plus le tueur gagne en contrôle. En effet, il appelle d'abord Tara, puis la contacte via la messagerie de son amie Amber pour la forcer à lire ses messages, il arrive ensuite à déjouer le système d'alarme dont est dotée la maison et celui de fermeture télécommandée des portes. Ce contrôle à distance et par téléphone, mis en place par *When a Stranger Calls* et popularisé par *Scream*, se retrouve ensuite dans d'autres productions qui ne relèvent pas nécessairement de l'horreur, par exemple dans *Jason Bourne : la vengeance dans la peau*. Ce film contient une séquence téléphonique intéressante, dans une gare. La spécificité de son traitement tient à la fragmentation et au foisonnement des plans. De la même façon que dans *Scream*, on a à faire à un personnage qui contrôle, à distance, tous les moindres détails de l'environnement de la personne avec qui il est en ligne. Seulement ici, le but n'est pas de terrifier l'interlocuteur, comme c'est le cas dans *Scream* et dans les films de harcèlement téléphonique, mais de le sauver.

Francisco Ferreira, qui a consacré un article à une analyse comparative de *Scream* au regard de *When a Stranger Calls*, fait remarquer qu'il existe de fortes connivences entre ces deux titres. D'abord *Scream* n'emprunte pas seulement à *When a Stranger Calls* mais à tout un ensemble de films d'horreur célèbres comme *Halloween*, *Psycho*, *Friday the 13th*, *A Nightmare on Elm Street* (également réalisé par Wes Craven), ce qui renforce le lien et les héritages entre les films d'horreur des années 1970 et les plus contemporains. En effet, tout comme dans *Halloween*, le visage du tueur est dissimulé sous un masque, son arme de prédilection est le couteau et il ne semble jamais pouvoir mourir : à de nombreuses reprises, bien qu'il ait été poignardé ou qu'on

lui ait tiré dessus, *Ghostface* se relève. On y retrouve les objets fétiches de la peur au cinéma tels que le couteau, le masque et surtout le téléphone, dont se sert le tueur de *Black Christmas*, quelques années plus tôt. Aussi, Wes Craven emprunte également le dénouement de la séquence de *When a Stranger Calls*, lorsque l'on apprend que le tueur appelle depuis l'intérieur de la maison, puisque *Ghostface* rôde autour de la villa de Casey, et c'est à partir de ce moment-là que le spectateur ou à la spectatrice craint pour la vie des deux jeunes femmes. Soulignant combien « les premières séquences de *Terreur sur la ligne* et de *Scream* sont effectivement similaires par de nombreux aspects » Francisco Ferreira explique que

les correspondances avec *When a Stranger Calls* déterminent, par exemple, la nature exacte de la menace dès le début de la séquence : la présence invisible d'un maniaque dissimulé dans le hors champ. On sait presque immédiatement que comme Jill Johnson, Casey sera confrontée, par le biais du téléphone, à un danger dont la proximité est d'autant plus paradoxale que le correspond qui appelle est censé être loin. [...] Par ailleurs, la possibilité de la présence du tueur à l'intérieur de la maison n'est pas écartée : après que son interlocuteur a laissé entendre qu'il peut la voir (son emprise sur l'adolescente passe à la fois par la voix et par le regard). Casey cherche à le découvrir dans le salon en tournant la tête vers la gauche puis vers la droite du cadre. La référence à *Terreur sur la ligne* accroît encore l'inquiétude ressentie par le spectateur averti, laquelle est précisément liée à l'effet de reconnaissance²⁰⁰.

Aussi, le cadre des appels dans les deux productions est identique : les jeunes femmes sont dans une maison, et le tueur vient sans cesse les interrompre (Casey se prépare à voir un film avec son petit-ami et Jill essaie de contacter le sien par téléphone). Ensuite dans les deux œuvres, les appels rythment la séquence et le montage. Le son des sonneries crée d'abord un effet de surprise chez le personnage et le spectateur ou la spectatrice, puis deviennent une source d'anxiété pour eux. Les deux jeunes femmes se retrouvent obligées à répondre au téléphone et ne quitteront l'objet que jusqu'à l'arrivée des policiers pour Jill et la mort pour Casey. On retrouve également une forte réflexivité dans *Scream*, avec la mention de plusieurs films d'horreur célèbre (*Vendredi 13*, *Les griffes de la nuit*). Dans le cinquième et sixième volets, les personnages principaux portent le nom de Carpenter et un autre s'appelle Wes (en l'honneur du réalisateur Wes Craven mort quelques années avant la sortie du cinquième film). On nous présente dans le second volet un cours sur le cinéma d'horreur et dans le dernier, une professeur d'études cinématographiques, spécialisée dans les *slashers*.

Si dans la plupart des films du corpus, les meurtres ont lieu durant la soirée ou la nuit (meurtres des enfants Mandrakis en soirée dans *When a Stranger Calls*, meurtre de Sophie en soirée dans *Someone's Watching Me!*, meurtres des étudiantes en soirée et/ou en pleine nuit dans *Black*

²⁰⁰ Francisco Ferreira, *op. cit.*, p. 120.

Christmas et ses *remakes*, meurtres des victimes de *New Year's Evil* en pleine nuit etc.), les différents épisodes de *Scream* affichent des meurtres qui n'ont pas forcément lieu durant la nuit. Traditionnellement, les meurtres ont lieu durant la nuit dans les films d'horreur car l'obscurité renforce le sentiment d'insécurité et réduit naturellement l'éclairage, par exemple dans les ruelles où le tueur peut surgir de nulle part, ce qui favorise à créer un sentiment de peur à la fois chez le personnage et le spectateur ou la spectatrice.

Les trois représentations de *Black Christmas* sont différentes et correspondent bien au standard et aux codes des productions horribles de leur époque. En effet, le film-source, sorti en 1974, soit quatre ans avant *Halloween*, est le précurseur du *slasher*. Il présente un tueur qui s'en prend à une sororité composée de jeunes étudiantes et qui les attaque une à une à l'arme blanche. Ensuite, en 2006, *Black Christmas* adopte le style des films d'horreur des années 2000, qui sont des *horror teen movies*, qui s'adressent à un public jeune et qui présentent des personnages très jeunes. Le public, qui grâce à la première vague des *slashers*, et le renouveau avec *Scream*, a l'habitude de voir des séquences sanglantes et gore, et de nombreux meurtres mis en scène de façon plus ou moins réaliste, avec de grosses giclées de sang. Dans ce contexte-là où le public a l'habitude du sang, les films d'horreur essaient d'aller plus loin en proposant davantage de tueries et de sang. C'est ce que propose *Black Christmas* 2006, puisque des trois films c'est le plus sanglant, et de loin. Ensuite, le deuxième *remake*, daté de 2019, sort après la période *#MeToo* et toutes les vagues féministes. Ce film tente de s'éloigner des clichés de genre et des personnages féminins stéréotypés pour présenter des protagonistes féministes.

2. Vers un renversement des rôles ?

Nous pouvons noter un renversement des rôles au sein même du motif du harcèlement téléphonique mais également de manière plus générale, au niveau du genre de l'horreur. La saga *Scream*, qui accorde dans chacun de ses volets, une place importante à ce motif, présente à plusieurs reprises une femme tueuse (dans le deuxième, quatrième, cinquième et sixième film). Ce renversement s'exprime dans plusieurs sous-genres de l'horreur. Dans les *slashers*, depuis la fin des années 1990, de plus en plus de personnages de tueurs sont des femmes dont les victimes sont des hommes, à l'image d'un film comme *All the boys love Mandy Lane*. La décennie 2000 propose un renouveau et une modernisation du motif du harcèlement téléphonique puisque le harceleur n'est plus exclusivement un homme mais peut être une femme. Par exemple, dans *Messages Deleted (La Mort au bout du fil, Rob Cowan, 2009)*, une

jeune étudiante utilise le téléphone pour torturer son professeur. *Scream 2* (Wes Craven, 2000) propose pour la première fois un tueur genré au féminin. Dans *Don't Hang Up* (Joe Johnson, 2016), le harceleur ne choisit pas pour victime la traditionnelle *baby-sitter*, mais deux garçons, tout comme dans *Black Phone* (Scott Derrickson, 2021), pour citer quelques exemples différents de ceux composant notre corpus mais qui utilisent tout de même le téléphone. *I saw what you did* (Fred Walton, 1988) est un cas de figure intéressant puisque ce sont deux jeunes filles qui vont contacter à l'aide de cet appareil un homme, qui s'avère être un tueur, en l'appelant à diverses reprises, lors d'un canular téléphonique, et la situation va finir par s'inverser car il va les pourchasser. Aussi, certains *slashers* contemporains affichent une dimension féministe plus marquée et assumée, à l'image de la récente trilogie *Fear Street*²⁰¹, qui reprend d'ailleurs tous ses codes originaux (personnages d'adolescents poursuivis par un tueur masqué et équipé d'un couteau, camp de vacances où les élèves se font éliminer un à un, etc.) mais en les actualisant (présence de personnages homosexuels, héroïnes féminines plutôt que victimes, des personnages de tueurs de genre féminin, etc.).

D'une part, il semble important de signaler que depuis les années 2000, l'industrie hollywoodienne et cinématographique semble s'être appropriée les termes *final girl* et *scream queens*, notamment au sein de réalisations comme *The Final Girls* (Todd Stauss-Schulson, 2015), *Final Girl* (Tyler Shields, 2015) ou *Scream Queens* (série télévisée créée par Ryan Murphy, Brad Falchuk et Ian Brennan, 2015-2016). Cette appropriation (ou réappropriation) a permis de développer et de populariser ces termes, et plus globalement les *slashers* qui ont connu un renouveau dans les années 2000 avec la vague des *remakes* des titres originels, mais aussi de permettre au motif de devenir plus réflexif. En effet, les films que l'on peut appeler « post-*Scream* » ajoutent une part de réflexivité plus importante dans le scénario et, dans certains cas, des questionnements féministes plus marqués. D'autre part, on peut évoquer une variation de plus en plus visible dans les œuvres contemporaines, avec la figure de la *final girl* qui laisse sa place à celle du *final boy*, comme c'est le cas dans *Get Out*. Frédéric Bouchard analyse les évolutions en termes de représentation de l'héroïne féminine, visibles entre les premiers *slashers* et ceux de la décennie 2000, avec une héroïne devenue tueuse. Il parle de « nouvelle forme de personnage conscient de sa féminité et de son pouvoir ²⁰² ».

²⁰¹ *Fear Street Part One : 1994, Fear Street Part Two : 1978, Fear Street Part Three : 1666*, Leigh Janiak, 2021.

²⁰² Frédéric Bouchard, *op. cit.*, p. 1.

Si les premiers films de harcèlement téléphonique, réalisés entre 1970 et la fin des années 1990 mettent tous en avant un caractère stéréotypé et misogynne, notamment du fait que le tueur ou harceleur est systématiquement masculin, les titres plus récents semblent nuancer, voir inverser, cette tendance. En effet, à partir du deuxième volet de *Scream*, l'assassin n'est plus exclusivement masculin²⁰³ et des femmes vont occuper ce rôle. Pour les besoins de notre réflexion, nous avons recensé, dans un tableau²⁰⁴, comme mentionné précédemment, tous les tueurs et leurs victimes, en notant leur identité sexuelle, âge etc., des titres du corpus principal et secondaire (pour avoir un échantillon plus large). Nous pouvons relever plusieurs éléments intéressants. D'abord, si l'on se concentre sur le genre des tueurs, celui-ci est strictement masculin entre 1974 et 1996, et il ne s'agit que d'un seul tueur par intrigue (à l'exception de *Scream* qui se démarque dans plusieurs catégories). Celui-ci n'est jamais nommé et son identité reste secrète, seuls quelques indices étant parfois révélés, comme sa profession. Dans ce premier ensemble d'œuvres, les victimes sont exclusivement féminines et lorsqu'un personnage masculin est tué, celui-ci occupe toujours une place très secondaire au sein de l'intrigue. Concernant leur âge, les victimes sont souvent jeunes puisqu'il s'agit de lycéennes ou d'étudiantes pour la majorité des cas. Cette première phase de films de harcèlement téléphonique est, par conséquent, encore très ancrée dans les stéréotypes de genre et de génération.

Ensuite, en 1996, le premier volet de la saga *Scream* opère un bouleversement des codes et stéréotypes affiliés à ce motif puisque – même s'ils sont encore masculins – pour la première fois on a à faire à deux tueurs²⁰⁵, qui sont de plus nommés (Billy Loomis et Stuart Macher) et dont le visage est clairement révélé (ces caractéristiques étant conservées dans les volets suivants). Aussi, les *Scream* se démarquent puisque les victimes ne sont plus exclusivement féminines et que le genre ne semble pas être la seule motivation du meurtre. En effet, dans tous les épisodes des femmes mais aussi des hommes sont assassinés et leur meurtre intervient plus ou moins de la même manière. Si dans la plupart des titres du corpus – et plus généralement dans le cinéma d'horreur – la mort des victimes féminines est plus longue et plus brutale que celles du genre opposé, la mise en scène du meurtre proposée dans les *Scream* ne semble pas

²⁰³ Si l'on se réfère uniquement aux films du corpus, puisque dans le genre de l'horreur entendu au sens large et dans ses multiples déclinaisons, comme le giallo, des femmes tueuses apparaissent avant. On peut citer comme exemple de femme tueuse Pamela Voorhees dans le premier *Vendredi 13*, comme il y est fait référence dans *Scream*.

²⁰⁴ Voir annexe n°3 pp. 164-166.

²⁰⁵ Ici on se réfère uniquement au film du corpus.

s'attarder sur cette différence. L'arme de prédilection des *Gosthface* étant le couteau, toutes les victimes sont poignardées à de multiples reprises, et, pour autant qu'on puisse l'apprécier, le tueur ne semble pas prendre pas davantage de plaisir à s'acharner sur un corps féminin plutôt que masculin, exception faite de Tatum dont le corps est broyé par une porte de garage. En 1997, *Scream 2* opère un tournant encore plus important que son prédécesseur puisque pour la première fois, le film de harcèlement téléphonique propose une femme tueuse : Madame Loomis. À partir de là, de plus en plus de meurtrières vont émerger de ce type de scénario mais également au sein du genre de l'horreur dans son ensemble. Le *remake/prequel* de *Black Christmas* met en scène, à la manière de *Scream*, deux tueurs dont une femme, Agnès, mais les victimes restent majoritairement jeunes et féminines. Les trois derniers *Scream* poursuivent la tradition en conservant deux tueurs dont une femme à chaque fois : Jill Roberts pour *Scream 4*, Amber Freeman pour le suivant et Quinn Bailey pour le plus récent. Cette deuxième phase du film de harcèlement téléphonique est donc plus progressiste de ce point de vue car elle se démarque en proposant une femme tueuse qui arrive à assassiner avec autant de facilité qu'un homme et à harceler ses victimes. Les autres titres qui figurent dans cette deuxième époque, *When a Stranger Calls* (2006) et *Black Christmas* (2019) ne se démarquent pas au niveau du genre du tueur, puisque celui-ci reste un homme, mais autrement. En effet, *When a Stranger Calls* (2006) s'éloigne du scénario original en proposant un long-métrage entièrement dédié à la soirée de *baby-sitting* et au harcèlement téléphonique dont est victime Jill. *Black Christmas* (2019) propose quant à lui une vision plus féministe, telle que vue précédemment, en réécrivant l'intrigue comme une critique de la masculinité toxique.



Figures 1 à 4 – Les femmes tueuses dans la franchise *Scream*, au moment de la révélation de leur identité. Dans l'ordre des images : madame Loomis, première tueuse de la saga, dans

Scream 2, Jill Roberts, la cousine jalouse de Sidney, dans *Scream 4*, Amber Freeman, la meilleure amie et tueuse de *Scream 5*. Désormais, cela est devenue anodin qu'un des deux tueurs soit une femme, et Quin Bailey, un des trois (voire quatre) tueurs, du dernier volet.

Ainsi, entre les deux périodes qui composent ce motif (1974-1996 et 1997-2023), nous pouvons observer un progrès, d'un point de vue des stéréotypes de genre, grâce à l'apparition des femmes tueuses. Cependant, certaines caractéristiques sont conservées comme l'âge des victimes qui demeure focalisé sur l'adolescence, quelle que soit la période de réalisation, y compris *Scream* puisque même si les personnages principaux (Sidney, Dewey, Gale) vieillissent et restent les proies des *Gosthface*, le scénario trouve toujours un ancrage dans un univers jeune (lycée ou université) et la majorité des victimes est âgée de dix-sept à vingt-trois ans. Aussi, dans tous ces films, on peut noter deux types de crimes : le meurtre et le harcèlement téléphonique souvent accompagné d'une tentative de meurtre. En effet, la première motivation du tueur dans ce type d'œuvre est de harceler par téléphone sa victime avant de la tuer. On peut donc séparer trois types de victimes : celles qui sont éternellement harcelées (Jill, Sidney, Jess etc.) et qui survivent, celles qui sont d'abord harcelées mais qui finissent par être assassinées (les autres membres de la sororité dans *Black Christmas* par exemples), et celles qui sont directement tuées pour répondre au besoin de spectacle et d'attraction qui caractérisent le genre de l'horreur et par conséquent, aux attentes supposées du spectateur ou de la spectatrice.

Dans un article publié en 2014, Donato Totaro étudie précisément cette question des femmes tueuses dans le cinéma d'horreur. L'auteur remarque que de plus en plus de films d'épouvante nord-américains mettent en vedette des rôles principaux puissants de femmes qui tuent pour diverses raisons. Selon lui, les meurtres commis par les femmes dans les récits sont justifiés comme une réponse « (peut-être exagérée) à une expérience issue du monde réel : la violence physique ou morale au travail, viol, harcèlement sexuel seraient les déclencheurs des plus courants de violence » ;

In many of these female-centric films, *Neighbor*, *Teeth*, *The Woman*, *All Cheerleaders Die*, *A Girl Walks Home Alone at Night*, *All the Boys Love Mandy Lane*, and *Dys-*, the female characters go unpunished, which is a result of their acts of murder being justified within the narrative as a situation, if perhaps exaggerated, of real world experience: physical or mental abuse in the workforce, rape, and sexual harassment being the most common triggers for violence ²⁰⁶.

Dans un précédent texte sur la *final girl* écrit douze ans auparavant, l'auteur affirme que du point de vue de la dynamique des genres, les films d'horreur nord-américain étaient beaucoup

²⁰⁶ Donato Totaro, *op. cit.*, p. 1.

moins aventureux et progressistes que leurs équivalents européens qui ont eu présenter des femmes tueuses bien avant les films américains. Selon lui, les femmes dans les productions européennes de ce type à partir des années 1960 se voient confier des rôles plus actifs tels que celui d'antagonistes et de tueur, ce qui était rare dans les titres d'horreur nord-américain. Depuis les années 2000, les femmes sont mises en scène dans un contexte plus réaliste en tant que tueuse en série ou psychopathe, comme nous l'avons vu au travers des films du corpus, réalisés après 1997. Leur motivation principale est souvent la vengeance. En effet dans *Scream 2*, Madame Loomis s'en prend à Sidney car elle a causé la mort de son fils. Les autres victimes ne sont que des pions éliminés dans le but d'atteindre Sidney (et ce dans tous les opus), et Quinn Bailey, ainsi que toute sa famille, s'en prennent à Sam et Tara car elles ont tué leur frère (pour se défendre, rappelons-le). Les tueuses des épisodes suivants sont davantage motivées par une volonté d'atteindre la célébrité, telle que Jill Roberts, la cousine de Sidney qui souffre de ne pas être aussi connue qu'elle. Le meurtre peut également être fanatique comme Amber Freeman dans le cinquième *Scream*. Dans *Black Christmas* (2006), Agnès s'en prend aux jeunes étudiantes de la sororité également par vengeance mais de façon indirecte car elles n'ont pas causé son malheur mais vivent dans sa maison d'enfance et ont atteint une beauté, une vie sociale, un petit ami qu'Agnès n'aura jamais. Ainsi, depuis le deuxième volet de *Scream*, les femmes sont tout aussi susceptibles d'être le tueur recherché que peut l'être un personnage masculin, et cela peut jouer en leur avantage car en tant que femme, les victimes peuvent potentiellement baisser leur garde ou « se mettent dans une position vulnérable parce qu'elles n'entretiennent (consciemment ou inconsciemment) aucune crainte envers une femme et ne la voient donc pas comme un risque ou une menace potentielle », comme l'explique l'auteur :

As a woman, potential victims let their guard down or put themselves in a vulnerable position because they don't harbor (consciously or unconsciously) any fears toward a woman and hence do not see her as a potential risk or threat²⁰⁷.

The audience is meant to understand, if not condone or empathize with, the social, political, cultural or psychological pressures that have led the female character in question to commit these violent crimes. This is unlike male killers, whose justification is often pseudo-Freudian Mother-related trauma, and hence steers the discourse away from patriarchal models of meaning found in earlier North American horror films²⁰⁸.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 7. « En tant que femme, les victimes potentielles baissent leur garde ou se mettent dans une position vulnérable parce qu'elles n'entretiennent (consciemment ou inconsciemment) aucune crainte envers une femme et ne la voient donc pas comme un risque ou une menace potentielle ».

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 10. « Le public est censé comprendre, sinon tolérer ou sympathiser avec, les pressions sociales, politiques, culturelles ou psychologiques qui ont conduit le personnage féminin en question à commettre ces crimes violents. Ceci est différent des tueurs masculins, dont la justification est souvent un traumatisme pseudo-freudien lié à la mère, et éloigne donc le discours des modèles patriarcaux de sens trouvés dans les premiers films d'horreur nord-américains ».

Cette augmentation des femmes tueuses tend vers un renversement des rôles puisqu'en plus de devenir des tueuses, les personnages féminins s'en prennent à des victimes masculines. Par conséquent, la traditionnelle victime féminine jeune et jolie, s'inverse et tend à laisser sa place à une victime masculine, comme c'est le cas dans *Black Phone*, où le personnage interprété par Ethan Hawk se fait harceler par téléphone. Cette augmentation des femmes meurtrières peut être due à une prise de conscience des stéréotypes de genres et à une volonté de les inverser, dans une optique progressiste, grâce aux différentes vagues féministes. Il y a à la fois des formes d'ambivalence liée à une telle inversion, et des cas de figure où la violence féminine peut aussi conduire à des formes de stigmatisation, comme le film *Gone Girl* (David Fincher, 2014), qui a fait l'objet de nombreux débats de ce point de vue. Elle s'explique également, comme nous l'apprend Donato Totaro, par l'augmentation vertigineuse en Amérique du Nord du nombre de femmes travaillant derrière la caméra (réalisatrices, scénaristes etc.) dans le genre horrifique depuis les années 2000. Aussi, selon l'auteur ce retournement des rôles classiques du cinéma d'horreur serait également une conséquence directe de la recherche féministe des années 1990 sur ce type de films, avec les travaux de Carol Clover, Linda Williams, Robin Wood, etc. Ces recherches se sont propagées en dehors du cadre universitaire pour investir celui de l'industrie cinématographique. Ainsi, des jeunes cinéastes se seraient vu confronter à ces théories de *genre* et *gender*, et auraient pris conscience de la valeur d'injecter des idées sociales et politiques de genre dans leurs productions, comme c'est le cas par exemple pour Wes Craven. L'auteur explique qu'aujourd'hui les hommes dans les films peuvent très bien être les victimes ou les proies de personnages féminins, et qu'ils peuvent s'identifier au statut de *final girl* (donc de *final boy*) mais également à celui de *primary girl* (donc *primary boy*), c'est-à-dire la première victime du tueur, traditionnellement féminine.

The fact that there are so many more North American female-centered (and female-centric) horror films than ever before is an indication of at least two things: an increase in women horror spectators; and a reflection of gains made by women socially and in the film industry, which makes it possible now for men to fully identify, not ONLY with the Final Girl, but with the Primary Girl ²⁰⁹.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 10. « Le fait qu'il y ait tellement plus de films d'horreur centrés sur les femmes en Amérique du Nord que jamais auparavant est une indication d'au moins deux choses : une augmentation du nombre de femmes spectatrices d'horreur ; et un reflet des gains réalisés par les femmes socialement et dans l'industrie cinématographique, ce qui permet désormais aux hommes de s'identifier pleinement, non SEULEMENT à la *Final Girl*, mais à la *Primary Girl* ».

CONCLUSION

Utilisé et représenté depuis les débuts du cinéma, le téléphone a toujours constitué un outil de mise en scène important, sur lequel se sont appuyés de nombreux réalisateurs. L'emploi de cet appareil dans le cadre précis du cinéma d'horreur implique des enjeux spécifiques, à la fois associés à la peur ressentie par le personnage mais également par le spectateur ou la spectatrice. Ces enjeux s'expriment en termes de mise en scène, puisque la mobilité de la caméra dépend principalement du type de téléphone utilisé (fixe, cabine, portable), et de genre car cet outil tend à renforcer les stéréotypes produits par l'industrie cinématographique. Il a été question dans ce mémoire, entre autres, d'analyser en profondeur un corpus de films d'horreur américains réalisés entre les années 1970 et 2020 dans lesquels le motif du harcèlement téléphonique apparaît comme un élément scénaristique majeur, et d'en dégager les spécificités autant que les apports vis-à-vis de ce genre cinématographique. Dans les films du corpus, l'appareil téléphonique est placé au premier plan et constitue un élément clé du scénario. Les œuvres analysées sont parmi les plus caractéristiques du motif du harcèlement téléphonique des héroïnes féminines. En effet, à la différence d'autres titres qui utilisent le téléphone dans leur mise en scène, elles l'exposent comme le véritable outil qui provoque d'abord le harcèlement puis la mort. Elles affichent également des représentations codifiées et genrées puisque les harceleurs/tueurs sont des hommes et que leurs victimes sont des femmes. La rédaction de la première partie du mémoire a permis de montrer en quoi la relation entre le téléphone et le cinéma est privilégiée dans le cadre du film d'horreur. En effet, ce genre sait exploiter toutes les caractéristiques et les enjeux scénaristiques associés à l'appareil et les mettre au service de la mise en scène et surtout, de la peur, allant jusqu'à créer un motif spécifique et récurrent, le harcèlement téléphonique. Dans les films de ce type, l'appareil n'est pas seulement utilisé pour sa fonction d'outil de communication, mais pour sa capacité à contribuer à créer un sentiment de peur chez le personnage et chez le spectateur ou la spectatrice, et à intensifier le suspense.

Par sa capacité à rendre audible l'invisible²¹⁰ (puisque le tueur reste souvent hors-champ et ce même en dehors du cadre des appels), le téléphone se présente donc comme une source inépuisable de représentations filmiques et de possibilités narratives ouvertes par ce motif. Si

²¹⁰ Jean-Louis Leutrat consacre une réflexion à ce sujet dans son ouvrage *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.

d'ordinaire, cet outil est utilisé au cinéma pour illustrer une communication entre deux personnages, par exemple dans un but amoureux ou maternel, ou alors factuel, pour demander des renseignements, etc., dans le genre de l'horreur, il se transforme en véritable arme pour tuer, et c'est là que réside tout son intérêt. La première partie de ce mémoire a ainsi permis, autant que possible, d'établir, de définir et d'interroger les fonctions narratives, esthétiques et idéologiques assurées par les films et séquences de harcèlement téléphonique.

Cependant, l'utilisation du téléphone dans les films d'horreur implique des enjeux et représentations genrées, codifiées et stéréotypées puisque les scénarios reposent sur le fait d'appeler un personnage féminin à plusieurs reprises, dans le but de le torturer puis de le tuer, et que les harceleurs sont toujours des hommes. En effet, comme nous l'avons vu tout au long de notre réflexion, la majorité des victimes sont féminines, jeunes, et répondent aux standards de beauté classique, tandis que les tueurs sont masculins. Les rapports de pouvoir dans le cinéma d'horreur sont à double tranchant puisqu'ils peuvent aller dans un sens très inégalitaires et demeurent toujours très ambivalents quant à leur représentation des femmes, mais il s'agit d'un genre qui malgré tout donne à celles-ci de l'importance en leur conférant systématiquement un rôle de premier plan, atteignant même parfois le statut d'héroïne. Les recherches menées dans ce mémoire permettent de conclure que bien que le harcèlement téléphonique a souligné et renforcé les stéréotypes de genre et les personnages et situations codifiées liés au cinéma d'horreur, ce motif a tout de même réussi à s'en détacher, à partir de la fin des années 1990, pour une partie de la production, et à parfois même les déplacer, puisque, comme nous l'avons vu, certains films contemporains présentent des personnages de tueurs féminins et des victimes masculines. En effet, la seconde partie du mémoire s'est intéressée à l'analyse des représentations des personnages féminins, mais aussi masculins et aux évolutions que les œuvres reprenant ce motif ont présenté, entre les années 1970 jusqu'à aujourd'hui, en se demandant lesquelles peuvent conforter les stéréotypes, ou bien, au contraire, tendre vers un caractère progressiste. L'apparition des tueuses au féminin, à partir de *Scream 2*, a permis à ce motif de s'éloigner de l'étiquette sexiste et misogyne qui jusque-là lui était attribuée. Cela a eu pour conséquence – pour une partie de la production – d'engendrer un début de renversement des rôles, puisque non seulement les personnages de tueurs ne sont plus masculins mais les victimes ne sont également plus systématiquement féminines, ce qui perturbe le schéma traditionnel. Cependant, des films comme *Scream 5* font machine en arrière vis-à-vis du progressisme que l'on pouvait déceler dans le premier volet, tandis que des films plus anciens encore proposaient des représentations dont le caractère innovant ne se retrouve pas dans les

productions récentes. Cela montre bien que les évolutions des représentations du motif du harcèlement téléphonique ne sont pas linéaires et ne vont pas dans un seul sens (qui serait progressiste), et peuvent opérer parfois des retours en arrière, ce qui montre l'ambiguïté du motif et de ses évolutions. Cette recherche a permis de montrer que le motif du harcèlement téléphonique présente à la fois des caractéristiques synchroniques, puisqu'on les retrouve depuis sa naissance en 1974 et jusqu'à aujourd'hui, telle que la violation de la vie privée ou le fait que le téléphone soit utilisé comme une arme de crime, et d'autres caractéristiques diachroniques, qui se détachent de cette pérennité historique, comme c'est le cas pour la représentation des personnages féminins qui tendent à partir de la fin des années 1990 vers une vision parfois féministe. Cependant, le fait de représenter une femme en tant que tueuse n'est bien entendu pas nécessairement progressiste et la multiplication des femmes meurtrières que l'on observe ces dernières années, à l'ère post *#MeToo*, au sein de l'horreur et au-delà, mériterait certainement une exploration de plus grande envergure.

FILMOGRAPHIE

a. CORPUS PRINCIPAL DU MÉMOIRE FINAL

Black Christmas, Bob Clark, 1974, Canada. Durée : 01 : 37 : 49.

Meurtre au 43^e étage (Someone's Watching Me!), John Carpenter, 1978, USA (téléfilm).
Durée : 01 : 37 : 08.

Terreur sur la ligne (When a Stranger Calls), Fred Walton, 1979, USA. Durée : 01 : 37 : 24.

When a Stranger Calls Back, Fred Walton, 1993, USA. Durée : 01 : 33 : 49.

Terreur sur la ligne (When a Stranger Calls), Simon West, 2006. USA. Durée : 01 : 26 : 57.

Black Christmas, Glen Morgan, 2006, USA et Canada. Durée : 01 : 30 : 05.

Black Christmas, Sophia Takal, 2019, USA et Nouvelle-Zélande. Durée : 01 : 32 : 09.

b. CORPUS SECONDAIRE DU MÉMOIRE FINAL

The Sitter, Fred Walton, 1977, USA (court-métrage). Durée : 00 : 21 : 22.

New Year's Evil, Emmett Altson, 1980, USA. Durée : 01 : 25 : 33.

Murder by Phone, Michael Anderson, 1982, Canada et USA. Durée : 01 : 29 : 27.

La Ligne du diable (976-Evil), Robert Englund, 1988, USA. Durée : 01 : 32 : 22.

Freddy sort de la Nuit (Wes Craven's New Nightmare), Wes Craven, 1994, USA. Durée : 01 : 52 : 07.

Scream, Wes Craven, 1996, USA. Durée : 01 : 51 : 02.

Scream 2, Wes Craven, 1997, USA. Durée : 02 : 00 : 32.

Scream 3, Wes Craven, 2000, USA. Durée : 01 : 56 : 55.

Scream 4, Wes Craven, 2011, USA. Durée : 01 : 50 : 46.

Scream 5, Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillet, 2022, USA. Durée : 01 : 54 : 10.

Scream 6, Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillet, 2023, USA. Durée : 02 : 05 : 10.

La filmographie est divisée en deux sections : un corpus principal et un corpus secondaire. L'approche adoptée dans ce mémoire, consistant à traiter les évolutions du motif du harcèlement téléphonique au travers de cinquante ans de cinéma d'horreur, nécessite un corpus suffisamment élargi – mais maîtrisé – pour pouvoir observer à la fois la pérennité et l'évolution en même temps, au cours de cette période et au sein de ces objets d'étude. L'agrandissement

du corpus pose alors un problème méthodologique – celui de traiter de manière égale toutes les œuvres citées. Ainsi, trois films (les trois premiers) figurants dans le corpus principal sont légèrement mis en avant par rapport aux autres. Le corpus principal comprend sept titres, réalisés entre 1974 et 2019, qui sont, selon nous, les plus emblématiques du motif du harcèlement téléphonique des héroïnes féminines dans le cinéma d’horreur et les plus pertinents dans le cadre de ce mémoire. Ce corpus principal comprend des œuvres réalisées au cours des décennies 1970 (*Black Christmas*, *Someone’s Watching Me!* et *When a Stranger Calls*), 1990 (*When a Stranger Calls Back*), 2000 (*When a Stranger Calls* et *Black Christmas*) et 2010 (*Black Christmas*). La décennie 1980 n’est pas pour autant laissée de côté puisque trois films réalisés au cours de celle-ci sont analysés, mais de manière moins approfondie, dans le cadre du corpus secondaire (*New Year’s Evil*, *Murder by Phone* et *976-Evil*). Les trois premiers titres du corpus principal sont ceux qui ont instauré les jalons de ce motif dans le genre du cinéma d’horreur et les quatre suivants correspondent à des suites ou *remakes*. Ils sont analysés en parallèle à leurs modèles originaux afin de traiter des évolutions et des reconfigurations du motif au court du temps. Par conséquent, ces œuvres sont étudiées en profondeur et citées dans la quasi-totalité des sous-parties qui composent ce mémoire de final de Master 2.

Le corpus secondaire présente des productions sorties entre 1977 et 2023. Leur utilité est plus ou moins importante, allant de la simple citation à l’analyse. Ils complètent, approfondissent et appuient les analyses des œuvres du corpus principal. Le premier titre du corpus secondaire, *The Sitter*, est un court-métrage, réalisé par Fred Walton puis adapté en long-métrage par le réalisateur lui-même. Les quatre films suivants ont enrichi la réflexion (*New Year’s Evil*) en imaginant de nouveaux enjeux scénaristiques, tels que la machine téléphonique qui permet de tuer à distance dans *Murder by Phone*, ou en introduisant des éléments surnaturels (*976-Evil*, *Wes Craven’s New Nightmare* et *Murder by Phone*). Ensuite, les six derniers titres correspondant à la franchise *Scream* dont l’analyse est inévitable et incontournable lorsque l’on aborde le motif du harcèlement téléphonique puisque c’est elle qui l’a popularisé et qu’il est présent dans tous les volets, dès 1996 jusqu’à 2023. Certaines de ces représentations ont été peut considérer au sein de la recherche universitaire et l’analyse proposée ici leur accorde ainsi une attention particulière.

➤ Présentation : organisation de la bibliographie

La bibliographie est organisée en cinq sections distinctes qui réunissent des ressources dédiées aux différentes thématiques que recouvre le sujet : le film d'horreur et ses sous-genres, les *cultural/gender studies*, le téléphone et sa représentation et les lectures féministes, le harcèlement et le son. Ces ressources se présentent sous des formes diverses : mémoires, thèses, ouvrages, articles universitaires, etc. On y trouve également quelques articles et travaux dédiés aux titres du corpus. À l'intérieur de chaque partie et sous-partie, les ressources sont citées par ordre alphabétique. La première section rassemble des textes et ouvrages consacrés au cinéma d'horreur et à ses sous-genres, qui nous ont permis de comprendre ses spécificités et ses codes. Dans la deuxième section, nous faisons appel aux outils de différents textes issus des études de genre, féministes et sur le *slasher*, pour analyser les représentations sexistes, misogynes et inégalitaires des films du corpus mais aussi contester lorsque cela paraît pertinent les interprétations trop univoques ou simplistes de ce sous-genre en termes genrés. Ces écrits sont davantage mobilisés dans la seconde partie du mémoire, consacrée à l'ambivalence et aux évolutions des représentations et rapports de genre au travers du motif du harcèlement téléphonique. Dans la troisième section, nous nous intéressons aux usages et aux représentations du téléphone au cinéma. Celle-ci est également l'occasion d'un retour sur l'histoire des représentations de l'outil téléphonique dans le médium cinématographique. La quatrième section, consacrée à l'étude du harcèlement et à sa définition, se compose de ressources permettant de définir la notion centrale d'harcèlement. Enfin, la cinquième et dernière partie est dédiée aux travaux abordant le son au cinéma.

1. CINÉMAS ET SOUS-GENRES DE L’HORREUR

a. Ressources sur le cinéma d’horreur

CUMBOW C. Robert, *Order in the Universe : The Films of John Carpenter*, Lanham, Scarecrow Press, 2000, 312 pages.

JEANNOT Etienne, *Les Stratégies de la peur dans le cinéma d’horreur*, Paris, L’Harmattan, 2019, 264 pages.

ROCHE David, « Les *remakes* comme témoins de la poétique du cinéma d’horreur hollywoodien contemporain », *Mise au point* [en ligne], n° 11, 2018, mis en ligne le 19/11/2018, 13 pages, [consulté le (30/04/2023)], disponible sur : <https://journals.openedition.org/map/3205>.

ROSSET Clément, « Aux frontières d’ici et d’ailleurs : le lieu de la peur », dans : *Propos sur le cinéma*, dir. Clément Rosset, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2011, pp. 89-100, [consulté le (20/04/2023)], disponible sur : <https://www.cairn.info/propos-sur-le-cinema--9782130586210-page-89.htm>.

b. Sous-genres du *slasher*, *stalker film* et giallo

ANDE Thomas, « Depictins of Trauma in *When a Stranger Calls Back* », *whatsleepsbeneath* [en ligne], mis en ligne le 26/02/2022, [consulté le (11/05/2023)], disponible sur : <https://www.whatsleepsbeneath.com/archive/trauma-when-a-stranger-calls-back>.

BOILLAT Alain, « Hybridité générique et transgression des normes de/du genre dans *Someone’s Watching Me!* (John Carpenter, 1978) », dans Mélanie Boissonneau, Gaspard Delon, Quentin Mazel et Thomas Pillard (dir.), *John Carpenter. Au-delà de l’horreur*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Cinéma(s) », sous presse et à paraître en octobre 2023, pp. 263-280.

CHRISTOL Florent, « La violence du *slasher* film : une affaire de morale », *Darkness*, n° 15, revue sur la censure au cinéma, *Sin’Art*, Besançon, décembre 2014.

CONSTANTINEAU Sara, « *Black Christmas: the Slasher Film was Made in Canada* », *Cineaction!*, n° 82-83, 2011, 6 pages, [consulté le (20/02/2023)], disponible sur : <https://go-gale-com.ezproxy.univ-paris3.fr/ps/i.do?p=LitRC&u=unipari&id=GALE%7CA248407241&v=2.1&it=r>.

DUGUAY Maxime, *Le Style dans le sang : étude de la scène de meurtre du giallo*, mémoire, dir. B. Perron, Université de Montréal, 2014, 158 pages.

DIKA Vera, *Games of terror: Halloween, Friday the 13th, and the films of the stalker cycle*, Rutherford, Madison et Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press/Londres et Toronto, Associates University Presses, 1990, 152 pages.

DIKA Vera, « *The Stalker Film* », dans Waller Gregory (dir.), *American Horrors : Essays on the Modern American Horror Film*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1987, 228 pages.

FERREIRA Francisco, « Toujours l'inattendu arrive. À propos de la première séquence de *Scream* », *Simulacres*, n° 1, « Filmer la peur », automne 1999, pp. 118-123.

La Septième Obsession, n° 38, « Slasher », janvier-février 2022, 146 pages.

SANDEAU Jules, Compte rendu du colloque « John Carpenter, “maître de l’horreur” », organisé par Mélanie Boissonneau, Gaspard Delon, Quentin Mazel et Thomas Pillard, 30-31 octobre 2019, Université Paris Diderot, *Miranda*, n° 20, 2020, 6 pages, [consulté le (20/11/2021)], disponible sur : <https://journals.openedition.org/miranda/27224>.

2. CULTURAL ET GENDER STUDIES ET LECTURES FÉMINISTES SUR LE SLASHER

a. Cultural et gender studies

COURCOUX Charles-Antoine, *Des machines et des hommes. Masculinité et technologie dans le cinéma américain contemporain*, Georg, Genève, 2017, 520 pages.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, pp. 6-18, traduction partielle publiée dans *CinémAction*, n°67, « 20 ans de théorie féministe sur le cinéma », 1993.

MOINE Raphaëlle et SELLIER Geneviève, « Présentation », *Cinémas*, vol. 22, n° 2-3, « Genre/Gender », printemps 2012, pp. 7-12, [consulté le (20/11/2021)], disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2012-v22-n2-3-cine0199/>.

SELLIER Geneviève, « Gender studies et études filmiques », *Cahiers du Genre*, n° 38, 2005, pp. 63-85, [consulté le (04/10/2021)], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-1-page-63.htm>.

b. Lectures féministes du *slasher* et travaux *gender* sur le cinéma d'horreur et ses sous-genres

BOUCHARD Frédéric, *Terreur au féminin : érotisation, regard et pouvoir dans le cinéma d'horreur contemporain*, mémoire, dir. Bernard Perron, Université de Montréal, 2013, 131 pages.

CLOVER J. Carol, *Men Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton, 1992, 288 pages.

FAKHRY Pascale, HEBA Gary, « Everyday Nightmare: the Rhetoric of Social Horror in the *Nightmare on Elm Street* Series », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 23, n° 3, 1995, pp. 106-115, [consulté le (20/04/2023)], disponible sur : <https://www.proquest.com/docview/1295938972?accountid=13089&parentSessionId=K%2FXeatTW2%2FEa4LtZzc99ErVHOuLWh3v25IT66W52TQk%3D&pq-origsite=primo&imgSeq=2>.

FAKHRY Pascale, « Femme active et femme au foyer dans le *woman's horror film* américain des années 2000 : ambivalences, contradictions et impasse post-féministe », *Cinémas*, vol. 22, n° 2-3, printemps 2012, pp. 61-79.

FAKHRY Pascale, *Le film d'horreur hollywoodien au féminin : une étude du genre et de ses personnages principaux féminins à partir de leur émergence dans les années 1970*, thèse de doctorat, dir. Raphaëlle Moine, Université Sorbonne Nouvelle, 2011, 403 pages.

HEATH Kamryn, *Female Representation in the Slasher Genre: An Analysis of the Hitchcock Era and Beyond*, mémoire de licence, dir. Valerie N. Wieskamp, Appalachian State University, Mai 2021, 35 pages, [consulté le (22/04/2023)], disponible sur : <http://libres.uncg.edu/ir/asu/listing.aspx?styp=ti&id=35628>.

JOHNSON Madison Alisa, « Woman as Place: The Utilization of the Female Body in Horror Film », Mémoire, Clemson University, 2016, 37 pages, [consulté le (13/11/2022)], disponible sur : <https://www-proquest-com.ezproxy.univ-paris3.fr/docview/1795524995?pq-origsite=primo>.

KEATING Michaela, « Victims and Survivors in the Rape-Revenge Narrative: A Comparison of *Black Christmas* (2019) and *I May Destroy You* (2020) », *Cinej Cinema Journal* [en ligne], Université de Californie, publié le 20/12/2022, 30 pages, [consulté le (09/04/2023)], disponible sur : <https://scholarworks.calstate.edu/concern/publications/3x816v047>.

TOTARO Donato, « When Women Kill: Recent North American Horror Film », *Offscreen*, vol. 18, n° 8, 2014, 13 pages, [consulté le (12/11/2021)], disponible sur : <https://www.proquest.com/docview/2064736427/340A6D845B40CCPQ/1?accountid=13089&forcedol=true>.

WELSH Andrew, « On the Perils of Living Dangerously in the Slasher Horror Film: Gender Differences in the Association Between Sexual Activity and Survival », *Sex Roles*, vol. 62, n° 11-12, 2010, pp. 762-773. [consulté le (20/11/2021)], disponible sur : <https://www.proquest.com/docview/646314920?OpenUrlRefId=info:xri/sid:primo&accountid=13089&parentSessionId=ev7jkb%2FodF6YmVBCChDA4mIl6qWhO16Cv%2BfXxrXtkzQ%3D>.

WOOD Robin, *Hollywood : From. Vietnam to Reagan... and beyond*, Columbia University Press, New York, 2003, 480 pages.

WOOD Robin, « Returning the Look: Eyes of a Stranger », dans G. A. Waller, (dir.), *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Films*, University of Illinois Press, Chicago, 1987, pp. 81-82.

3. HISTOIRE, USAGES ET REPRÉSENTATIONS DU TÉLÉPHONE

ABRAR Mukhlash, « Adjacency pair analysis of telephone call in “When a Stranger Calls” movie », *Onesearch.id* [en ligne], Université de Jambi, 19 pages, disponible sur : <https://www.onesearch.id/Record/IOS2136.article-900>.

ANDRÉ Emmanuelle et ZABUNYAN Dork, *L'Attrait du téléphone*, Éditions Yellow Now, Côté Cinéma / Motifs, Liège, 2013, 96 pages.

BOILLAT Alain et GUIDO Laurent (dir.), *Loin des yeux... le cinéma. De la téléphonie à Internet : imaginaires médiatiques des télécommunications et de la surveillance*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2019, 566 pages.

BOILAT Alain, « Hors-vue, hors-champ, hors-film », *Cinéma, à travers champs, Décadrages*, n° 1-2, automne 2003, 17 pages, [consulté le (14/11/2022)], disponible sur : <https://journals.openedition.org/decadrages/586>.

BRUHM Steven, « Cell Phones from Hell », *The South Atlantic Quarterly*, vol. 110, n° 3, 2011, pp. 601-620, [consulté le 09/11/2021)], disponible sur : <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1132&context=englishpub>.

GUNNING Tom, « Heard over the phone – *The Lonely Villa* and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology », *Screen*, vol. 32, n° 2, 1991, pp. 184-196, [consulté le 09/11/2021)], disponible sur : <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/32/2/184/1630430?login=false>.

HOLT Travis Mark, « Film and Telephony : The Evolution of Cinematic Communication », mémoire de Master 2, Department of Telecommunication and Film, Université d'Alabama, 2011, 157 pages, [consulté le (10/10/2022)], disponible sur : <http://ezproxy.univ->

[paris3.fr/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/film-telephony-evolution-cinematic-communication/docview/917736746/se-2](https://www.proquest.com/dissertations-theses/film-telephony-evolution-cinematic-communication/docview/917736746/se-2).

LYONS David, *The Surveillance Society. Monitoring Everyday Life*, Buckingham, Open University Press, 2001, p. 16.

MONONEN Sini, « When a Stranger Calls: An Acousmatic Stalker Character and Sonic Representation of Fear », *The Journal of Kitsch, Camp and Mass Culture*, Université de Turku, vol. 1, 2018, 25 pages, [consulté le 15/03/2023], disponible sur : https://www.academia.edu/36050247/WHEN_A_STRANGER_CALLS_AN_ACOUSMATIC_STALKER_CHARACTER_AND_SONIC_REPRESENTATION_OF_FEAR.

MORTEN FELDTFOS Thomsen, « Body, Telephone, Voice: *Black Christmas* (1979) and Monstrous Cinema », *Acta. Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, vol. 20, n° 1, 2021, pp. 20-35, [consulté le 03/12/2021], disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/356256213_Body_Telephone_Voice_Black_Christmas_1974_and_Monstrous_Cinema.

RABINEAU Elton, *Les Communications téléphoniques au cinéma. Expérimentations audiovisuelles interactives*, mémoire de Master 2, dir. J.P Halbwachs et S. Azzazi, École Nationale Supérieure Louis Lumière, 2012, 150 pages.

ROCHE David, « (In)stability of Point of View in *When a Stranger Calls* (Fred Walton, 1979) & *Eyes of a Stranger* (Ken Wiederhorn, 1981) », dans Wickham Clayton (dir.), *Style and Form in the Hollywood Slasher*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 17-36.

SCHANTZ Ned, « Telephonic Film », *Film Quarterly*, vol. 56, n° 4, 2003, pp. 23–35, [consulté le (21/11/2021)], disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2003.56.4.23>.

SPITERI Charles, « Isolation and Subjugation: The Telephone in the Slasher Film », *Senses of cinema*, n° 32, 2004, 10 pages, [consulté le (21/11/2021)], disponible sur : http://www.sensesofcinema.com/2004/beyond-the-grave-of- genre/telephone_slasher_film/.

Zbigniew Smoreda et Christan Licoppe, « *Gender-Specific Use of the Domestic Telephone* », *Social Psychology Quarterly*, vol. 63, n° 3, 2000, pp. 238-252, [consulté le (09/06/2022)], disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/2695871>.

4. SUR LE HARCÈLEMENT

CHIREZ Alain, « Harcèlement Moral », Encyclopédia Universalis, 2017, 3 pages, [consulté le (04/11/2021)], disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/harcèlement-moral/>.

GAUTIER Martine, « Le harcèlement sous toutes ses formes : quels sont les recours pour les victimes ? » in *justifit.fr* [en ligne], publié le 25/01/2021, [consulté le (01/11/2021)], disponible sur : <https://www.justifit.fr/b/guides/droit-penal/droit-penal-harcèlement/>.

PARADISO Sylvana, *Les Infractions de harcèlement*, L'Harmattan, Paris, 2013, 88 pages.

SALMONA Muriel, *Le Harcèlement sexuel*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2019, 128 pages.

5. LE SON AU CINÉMA

BROPHY Philip, « The Birds – the triumph of noise over music », *Essays in Sound*, n°4, in *philipbrophy.com* [en ligne], 1999, Sydney, (traduit par Emile Esselin), [consulté le 20/04/2023)], disponible sur : <https://philipbrophy.com/projects/essaysS/thebirds/essay.html>.

CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Éditions de l'Étoile, Paris, 1982, 144 pages.

CONNER Steven, *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford University Press, Oxford, 2000, 449 pages.

JULLIER Laurent, *Les Sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*, Paris, Armand Colin, 1997, 240 pages.

LERNER Neil William, *Music in the Horror Film: Listening to Fear*, New York, Routledge, 2010, 256 pages.

TABLE DES MATIÈRES

Nombre de caractères total du mémoire final (espaces et notes compris) : 373 363 caractères.

Nombre de caractère de la partie rédactionnelle (espaces et notes compris) : 283 001 caractères.

<i>DÉCLARATION SUR L'HONNEUR</i>	2
<i>SOMMAIRE</i>	3
<i>REMERCIEMENTS</i>	4
<i>INTRODUCTION</i>	5
ÉTAT DE L'ART	11
DÉFINITIONS DES TERMES, GENRES ET EXPRESSIONS CLÉS DU MÉMOIRE	16
CORPUS FILMIQUE	19
<i>PARTIE RÉDACTIONNELLE</i>	25
<i>PREMIÈRE PARTIE – PRINCIPALES CARACTÉRISTIQUES ET FONCTIONS ESTHÉTIQUES ET NARRATIVES DU HARCÈLEMENT TÉLÉPHONIQUE</i>	26
I. QU'EST-CE QUE LE HARCÈLEMENT TÉLÉPHONIQUE ?	26
1. L'acte de répétition comme caractéristique substantielle de ce motif	29
2. Un univers dysfonctionnel	38
3. Téléphone et anonymat	43
II. LE TÉLÉPHONE, OUTIL GÉNÉRATEUR D'ANGOISSE ET ARME MEURTRIÈRE	
52	
1. Jouer avec le personnage et le spectateur ou la spectatrice : le téléphone et sa sonnerie	53
2. La mort au bout du combiné : le téléphone comme véritable arme meurtrière	60
III. REPRÉSENTATION ET RAPPORT DE GENRE	70
1. Un motif misogynne.....	72
2. Violation de la vie privée et structure voyeuriste	81
3. Une masculinité mise à mal	92
<i>SECONDE PARTIE : AMBIVALENCE ET ÉVOLUTIONS DES REPRÉSENTATIONS ET DES RAPPORTS DE GENRE AU SEIN DES FILMS DE HARCÈLEMENT TÉLÉPHONIQUE</i>	108

I. Ambivalence des représentations de genre : entre misogynie et féminisme	108
1. Une pérennité misogyne ou des potentialités féministes ?	109
2. Des héroïnes qui se démarquent dans un univers genré et des héroïnes stéréotypées	114
II. Évolutions des représentations des protagonistes féminines	125
1. Héritage des premiers films de harcèlement téléphonique et évolutions	125
2. Vers un renversement des rôles ?	137
CONCLUSION	144
FILMOGRAPHIE	147
a. CORPUS PRINCIPAL DU MÉMOIRE FINAL	147
b. CORPUS SECONDAIRE DU MÉMOIRE FINAL	147
BIBLIOGRAPHIE	149
1. CINÉMAS ET SOUS-GENRES DE L’HORREUR	150
a. Ressources sur le cinéma d’horreur	150
b. Sous-genres du <i>slasher</i> , <i>stalker film</i> et giallo	150
2. CULTURAL ET GENDER STUDIES ET LECTURES FÉMINISTES SUR LE SLASHER	
151	
a. <i>Cultural et gender studies</i>	151
b. Lectures féministes du <i>slasher</i> et travaux <i>gender</i> sur le cinéma d’horreur et ses sous-genres	152
3. HISTOIRE, USAGES ET REPRÉSENTATIONS DU TÉLÉPHONE	154
4. SUR LE HARCÈLEMENT	156
5. LE SON AU CINEMA	156
TABLE DES MATIÈRES	157
ANNEXES	159
RÉSUMÉ	173

ANNEXES

ANNEXE 1 : Modèle vierge de la fiche d'analyse de séquence de harcèlement téléphonique que nous avons rempli à chaque visionnage des films du corpus. Elle est inspirée de celle mise au point par Elton Rabineau dans son mémoire²¹¹.

Fiche d'analyse de séquence de harcèlement téléphonique

Film :
Réalisateur :
Année :
Pitch :
Genre et sous-genre :

Titre de la séquence analysée :
Time Code de la séquence analysée :
Contexte dramatique :
Personnages :

Qui sont les interlocuteurs ?

- Interlocuteur A
- Interlocuteur B
- Autres ?

Le/les lieux d'émission et de réception de l'appel

- Lieu A émission :
- Lieu B réception :

Procédé technique de la communication

- Téléphone 1 : fixe / portable / combiné / cabine téléphonique
- Téléphone 2 : fixe / portable / combiné / cabine téléphonique

Comment commence la séquence téléphonique ?

- Une sonnerie
- Une numérotation + attente
- Directement par le début de la conversation « Allo... »
- Au cœur d'une conversation

Le cœur de la conversation

- Le combienième appel ?
- Le degré de menace
- Le sujet de la conversation
- Le ton du tueur/psychopathe
- Le ton de la victime
- La durée de la conversation

Le but de cet appel

- Premier contact pour le tueur ?
- Menace ?

Comment se termine la séquence téléphonique ?

- L'un des 2 interlocuteurs raccroche après accord mutuel
- L'un des 2 interlocuteurs raccroche brutalement
- La communication est coupée subitement
- La communication est coupée petit à petit
- Meurtre ou apparition soudaine du tueur ?

Ce qui est vu/entendu par le spectateur dans la séquence :

- Voyons-nous un seul ou les deux correspondants de la communication ?
 - Un seul
 - Les deux
- La voix du tueur/psychopathe
 - Normal
 - Modifiée
 - Filtrée
 - Pas de réponse de sa part (type d'appel où le tueur ne parle pas)

Le rapport au décor/ l'espace

- Les deux sont filmés quand ils parlent
- Les deux sont filmés quand ils écoutent
- L'un d'eux est filmé uniquement quand il parle et l'autre quand il parle et écoule
- Un mélange des deux situations
- L'image est divisée (split screen)
- Est-ce que les personnages bougent (posent le téléphone, se déplacent grâce au téléphone portable etc.

²¹¹ RABINEAU Elton, *op. cit.*, pp. 139-142.

ANNEXE 2 : Exemple d'une fiche remplie d'analyse de séquence téléphonique. Il s'agit du second appel émit dans le film *Black Christmas*, et du premier par le tueur.

Film : *Black Christmas*

Réalisateur : Bob Clark

Année : 1974

Pays : Canada

Durée : 1h34

Pitch : un psychopathe harcèle par téléphone les membres d'une sororité étudiante et les assassine une par une.

Genre et sous-genre : horreur – *slasher* – *stalker film*

Lien : <https://fr.filmoflix.com/streaming/12635-nol-tragique-8624.html>

Nombre d'appels et Time Code :

- Appel 1 -> 00 : 03 : 36 – 00 : 05 : 53
- Appel 2 -> 00 : 06 : 31 – 00 : 08 : 50
- Appel 3 -> 00 : 13 : 44 – 00 : 15 : 06
- Appel 4 -> 00 : 23 : 55 – 00 : 24 : 25 : appel non pris en compte car pas pertinent dans le cadre de cette analyse.
- Appel 5 -> 00 : 24 : 25 – 00 : 25 : 05
- Appel 6 -> 00 : 42 : 21 – 00 : 43 : 26
- Appel 7 -> 00 : 43 : 39 – 00 – 46 - 02
- Appel 8 -> le policier appelle un collègue pour mettre sur écoute la maison.
- Appel 9 -> 00 : 56 : 45 – 00 : 57 : 05
- Appel 10 -> 01 : 03 : 09 – 01 : 04 : 15
- Appel 11 -> 01 : 04 : 32 – 01 : 05 : 37
- Appel 12 -> 01 : 07 : 13 - 01 : 08 : 27
- Appel 13 -> 01 : 08 : 51 – 01 : 10 : 40
- Appel 14 -> 01 : 14 : 29 – 01 : 16 : 37
- Appel 15 -> 01 : 17 : 51 – 01 : 19 : 20

Appel 2 :

Titre de la séquence analysée : Appel 2 / *obscene phone call*

Time Code de la séquence analysée : 00 : 06 : 31 – 00 : 08 : 50

Contexte dramatique : appel du tueur pendant la soirée étudiante

Personnages : le groupe d'étudiantes

Qui sont les interlocuteurs ?

- **Interlocuteur A** : le groupe de filles (principalement Jess et Barbara)
- **Interlocuteur B** : le tueur
- **Autres ?** les étudiantes autour du téléphone, mais qui n'interviennent pas

Le/les lieux d'émission et de réception de l'appel

- **Lieu A émission** : inconnu
- **Lieu B réception** : Le salon de la maison étudiante

Procédé technique de la communication

- **Téléphone 1** : fixe / portable / combiné / cabine téléphonique
- **Téléphone 2** : fixe / portable / combiné / cabine téléphonique / **inconnu**

Comment commence la séquence téléphonique ?

- **Une sonnerie**
- ~~Une numérotation + attente~~
- ~~Directement par le début de la conversation « Allo... »~~
- ~~Au cœur d'une conversation~~

Le cœur de la conversation

- **Le combienième appel ?** : 2^{ème} appel du film / 1^{er} appel du tueur du film mais pas dans la diégèse
- **Le degré de menace** : très élevé -> *obscene phone call* + il raccroche en disant « toi ma petite je te tuerai »
- **Le sujet de la conversation** : *obscene phone call*
- **Le ton du tueur/psychopathe** : pervers/menaçant
- **Le ton de la victime** : Barbara : provocatrice/elle n'a pas peur
- **La durée de la conversation** : 2 minutes et 19 secondes (appel entier / non entrecoupé).

Le but de cet appel

- **Premier contact pour le tueur ?** non -> Jess dit « c'est encore le même type, celui qui gémit » = les appels commencent avant le début du film.
- **Menace ?** Oui

Comment se termine la séquence téléphonique ?

- ~~L'un des 2 interlocuteurs raccroche après accord mutuel~~
- **L'un des 2 interlocuteurs raccroche brutalement** : le tueur raccroche en menaçant Barbara.
- ~~La communication est coupée subitement~~
- ~~La communication est coupée petit à petit~~
- ~~Meurtre ou apparition soudaine du tueur ?~~

Ce qui est vu/entendu par le spectateur ou la spectatrice dans la séquence :

- Voyons-nous un seul ou les deux correspondants de la communication ?
 - **Un seul (un groupe)**
 - ~~Les deux~~
- **La voix du tueur/psychopathe**
 - **Normal**
 - **Modifiée**
 - ~~Filtrée~~
 - ~~Pas de réponse de sa part (type d'appel où le tueur ne parle pas)~~

Le rapport au décor/ l'espace

- ~~Les deux sont filmés quand ils parlent~~
- ~~Les deux sont filmées quand ils écoutent~~
- ~~L'un d'eux est filmé uniquement quand il parle et l'autre quand il parle et écoute~~
- ~~Un mélange des deux situations~~

- **Seul un personnage est filmé :** (ici un groupe de personnages)
- ~~- L'image est divisée (split screen)~~
- ~~- Est-ce que les personnages bougent (posent le téléphone, se déplacent grâce au téléphone portable, etc.~~

Autre :

- Le tueur émet des bruits d'animaux/très étranges
- Il est en train de se masturber
- Un appel que l'on peut caractériser de « *obscene phone call* » -> il est en train de se masturber/langage vulgaire : « tu m'entends salope », « petite cochonne, putain », etc.
- Clare : « c'est un homme qui fait ces bruits-là ? » : innocence.
- Il fait des bruits de cochon.
- Caméra : filme les visages des filles en gros plans, les uns après les autres -> insiste sur l'intimité des jeunes filles : donne un caractère érotique à la séquence.

ANNEXE 3 : Tableau recensant tous les films du corpus principal et secondaire. Pour chaque titres, nous avons noté la date de sortie, le genre de l'assassin, son identité (quand celle-ci est révélée), le nombre, l'identité des victimes, leur âge et leur genre ainsi que le type de crime. Ce tableau permet d'avoir toutes ces données primordiales pour ce mémoire rassemblées, et a permis de compléter certaines parties telle que « vers un renversement des rôles ».

Titre	Année de sortie	Genre de l'assassin / harceleur	Identité ?	Victimes	Genre des victimes	Type de crime	Âge des victimes
<i>Black Christmas</i>	1974	Masculin	Billy	Clare Mme Mac Barb Phyllis + une jeune fille + un policier Jess Peter	Féminin Masculin Masculin	Meurtre Harcèlement/ tentative de meurtre Tué par Jess en pensant qu'il s'agissait du tueur	Des étudiantes âgées d'une vingtaine d'années Mme Mac : 40/50 ans
<i>The Sitter</i>	1977	Masculin	Inconnue	Enfants Jill	M / F Féminin	Meurtre Harcèlement / tentative de meurtre	Enfants Lycéenne de 18 ans
<i>Someone's Watching Me</i>	1978	Masculin	Herberth Stiles, un employé d'une entreprise	Elizabeth Sophie Leigh	Féminin	Meurtre Harcèlement	Trentaine
<i>When a Stranger Calls</i>	1979	Masculin	Inconnue	Enfants Jill	M / F Féminin	Meurtre Harcèlement	Enfants Lycéenne de 18 ans
<i>New Year's Evil</i>	1980	Masculin	Le mari de Diane puis leur fils	4 jeunes femmes Policier Ambulancier Diane	M / F	Meurtre	Vingtaine et trentaine Quarantaine
<i>Murder by Phone</i>	1982	Masculin	Noah Clayton, « The tour guide »	3 femmes 2 hommes Mira	M / F	Meurtre Tentative	Vingtaine / quarantaine cinquante /soixante trentaine
<i>976-Evil</i>	1988	Masculin	« Le diable » Hoax	Un homme Une jeune femme 9 lycéens La mère	M / F	Meurtre	La quarantaine Trentaine 17-19 ans La cinquante
<i>When a Stranger Calls Back</i>	1993	Masculin	Le ventriloque	Enfants Julia Jill	M / F Féminin	Kidnapping et/ou meurtre Harcèlement / tentative de meurtre	Enfants Vingtaine Quarantaine
<i>Wes Craven's New Nightmare</i>	1994	Masculin	Freddy Kruger	Heather Chase Dylan	Féminin Masculin	Harcèlement / tentative Meurtre Harcèlement / tentative	Trentaine enfant
<i>Scream</i> <i>Tournant majeur dans la filmographie du harcèlement téléphonique</i>	1996	Masculin (2)	Billy Loomis Stuart Macher	Sidney Dewey Gale Maureen Steven Casey Le principal Tatum Kenny le caméraman Billy Loomis Stuart Macher	Féminin et masculin	Harcèlement / tentative de meurtre Meurtre Meurtre par légitime défense	Lycéens de 17/18 ans Adultes d'une quarantaine d'années

<i>Scream 2</i>	1997	Masculin et féminin	Mickey Altieri Mme Loomis	Sidney Dewey Gale Phil Maureen E. Cici Randy Agent Andrews Agent Richards Hallie Derek Mme Loomis Mickey Altieri	Féminin et masculin	Harcèlement / tentative de meurtre Meurtre Meurtre par légitime défense	Étudiants d'une vingtaine d'années Adultes d'une quarantaine d'années
<i>Scream 3</i>	2000	Masculin	Roman Bridger	Sidney Dewey Gale Christine Cotton Weary Sarah Steven Tom Angelina Tyson Jennifer John Roman Bridger	Féminin et masculin	Harcèlement / tentative de meurtre Meurtre Meurtre légitime défense	Entre 30 et 40 ans
<i>When a Stranger Calls</i>	2006	Masculin	Inconnue	Enfants Tiffany Rosa Jill Enfants Mandrakis	F et M Féminin Féminin F et M	Meurtre Harcèlement / tentative de meurtre	Enfants 18 ans 40 ans 18 ans Enfants
<i>Black Christmas</i>	2006	Masculin et féminin	Billy Lentz Agnès La mère de Billy (elle tue son premier mari)	Les parents de Billy Le beau-père Le père-noël Mme Mac Kyle Melissa Heather Dana Lauren Megan Clair Eve Kelli et Leigh	F et M Masculin Masculin	Meurtre Harcèlement et tentative	Adultes : la quarantaine Étudiantes : la vingtaine Trentaine pour Leigh
<i>Scream 4</i>	2011	Masculin et féminin	Jill Roberts Charlie Walker	Sidney Gale Dewey Marnie Jenny Olivia Rebecca Adjoint Ross Détection Anthony Kate Robbie Trevor Charlie	Féminin et Masculin	Harcèlement / tentative de meurtre Meurtre	La quarantaine Lycéens : 17/18 ans Adultes : 30/40 ans
<i>Black Christmas</i>	2019	Masculin	La secte menée par le Professeur	Riley Chris Marty Jesse Helena Nate Fran	Féminin (leur objectif est de tuer un maximum de femmes) Masculin	Harcèlement / tentative de meurtre Meurtre	La vingtaine

				Lindsay Le professeur	Masculin	Meurtre légitime défense	La cinquantaine
Scream 5	2022	Masculin et féminin	Amber Freeman Richie Kirsh	Sidney Gale Sam Tara Mindy Chad Vince Judy Wes Dewey Liv Richie Amber	Féminin et Masculin	Harcèlement / tentative de meurtre Meurtre Meurtre par légitime défense	Lycéens : 17/18 ans Adultes : 40/50 ans
Scream 6	2022	Masculin et féminin	Jason Carvey Wayne Bailey Ethan Landry Quinn Bailey	Gale Sam et Tara Laura Jason Un employé Psy Anika Brooks Les 4 tueurs		Tentative Harcèlement / tentative Meurtre Jason : meurtre Les autres tueurs : tués par légitime défense	Adultes : 30/40/50 ans Les étudiants : 18-22 ans

ANNEXE 4 : Liste non-exhaustive de films d'horreur emblématiques où le téléphone joue un rôle important dans le scénario et/ou la mise en scène.

Are you Here?, James Williamson, 1901, USA (*Thriller*).

The Lonely Villa, D.W Griffith, 1909, USA.

Un Unseen Ennemy, D.W Griffith, 1912, USA.

Suspense, Phil Smalley, 1913, USA, (*Thriller*).

Suspense, Loïs Weber, 1913, USA, (*Thriller*).

Sorry, Wrong Number, Anatole Litvak, 1948, USA, (*Thriller*).

The Tird Voice (Allo, l'assassin vous parle), Hubert Cornfield, 1959, USA, (*Thriller*).

Experiment in Terror (Allô, Brigade Spéciale), Blake Edwards, 1962, USA, (*Thriller*).

I tre volti della paura (Les trois Visages de la peur), Mario Bava, 1963, Italie.

I Saw What You Did, William Castle, 1965, USA, (*Thriller*).

Black Christmas, Bob Clark, 1974, Canada.

Someone's Watching Me!, John Carpenter, 1978, USA.

When a Stranger Calls, Fred Walton, 1979, USA.

Don't Answer the Phone (Brigade anti-viol), Robert Hammer, 1980, USA.

New Year's Evil, Emmett Alston, 1980, USA.

Murder by Phone, Michael Anderson, 1982, Canada et USA.

976-Evil (La ligne du diable), Robert Englund, 1988, USA.

I Saw What You Did, Fred Walton, 1988, USA.

Tales from the Darkside : The Movie (Darkside, les contes de la nuit noire), John Harrison, 1990, USA.

When a Stranger Calls Back, Fred Walton, 1993, USA.

Wes Craven's New Nightmare (Freddy sort de la nuit), Wes Craven, 1994, USA.

Ring, Hideo Nakata, 1998, Japon.

Scream, Wes Craven, 1996, USA.

Scream 2, Wes Craven, 1997, USA.

Eat the Schoolgirl, Naoyuki Tomomatsu, 1997, Japon.

Scream 3, Wes Craven, 2000, USA.

Phone Game (Phone Booth), Joel Schumacher, 2002, USA, (*Thriller*).

Liberty Stand Still (Appel au Meurtre), Kari Skogland, 2002, Canada et USA, (*Thriller*).

Phone, Ahn Byung-Ki, 2002, Corée du Sud.

The Ring, Gore Verbinsky, 2002, USA.

Chakushin Ari (One Missed Call/La Mort en ligne), Takashi Miike, 2003, Japon.
Cellular, David R. Ellis, 2004, USA et Allemagne, (*Thriller*).
When a Stranger Calls (remake), Simon West, 2006, USA.
Black Christmas (remake), Glen Morgan, 2006, USA et Canada.
Nightmare Detective, Shinya Tsukamoto, 2006, Japon.
Hellphone, James Huth, 2007, France.
The Signal, David Bruckner, Dan Bush et Jacob Gentry, 2007, USA.
End Call, Kiyoshi Yamamoto, 2008, Japon.
Hell-ephone, George Bonilla, 2008, USA.
Scream 4, Wes Craven, 2011, USA.
When Death Calls, Jim Haggerty, 2012, USA.
The Call, Brad Anderson, 2013, USA, (*Thriller*).
Hunta Juga Selfie, Sridhar Jetty, 2014, Indonésie.
Black Christmas (remake), Sophia Takal, 2019, USA et Nouvelle-Zélande.
Scream 5, Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillet, 2022, USA.
Scream 6, Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillet, 2023, USA.

ANNEXE 5 : Certains téléphones des films du corpus.



Figure 1 – Un des téléphones utilisé par Casey dans *Scream*. Il s’agit également du premier plan du film, qui montre de ce fait d’emblée l’importance de cet outils dans le scénario.



Figure 2 – Le téléphone de la sororité dans *Black Christmas*.

Figure 3 – Le téléphone de *When a Stranger Calls Back*, qui n’est finalement pas utilisé pour harceler Julia.

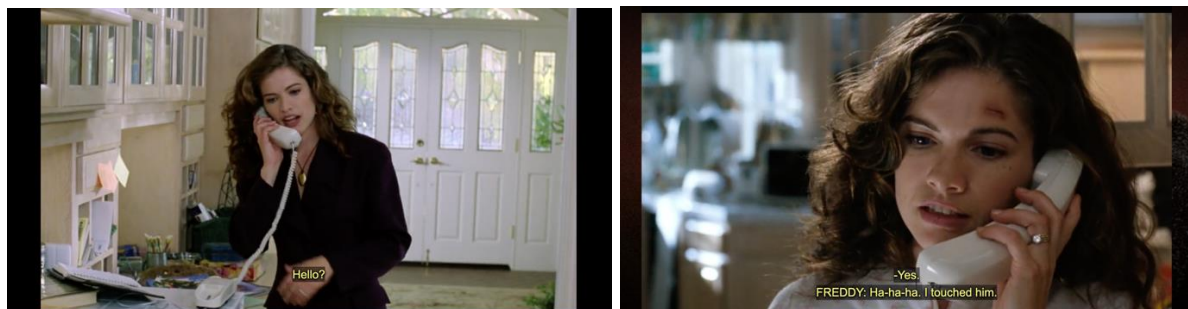


Figures 4 et 5 – Le téléphone fixe de *When a Stranger Calls*.

ANNEXE 6 : Photogrammes présentant certaines des protagonistes du corpus en pleine conversation téléphonique.



Figures 1 à 4 – Personnages féminins de la saga *Scream*.



Figures 5 à 6 – Heather dans *Wes Craven's New Nightmare*.



Figures 7 à 8 – Julia dans *When a Stranger Calls Back*.

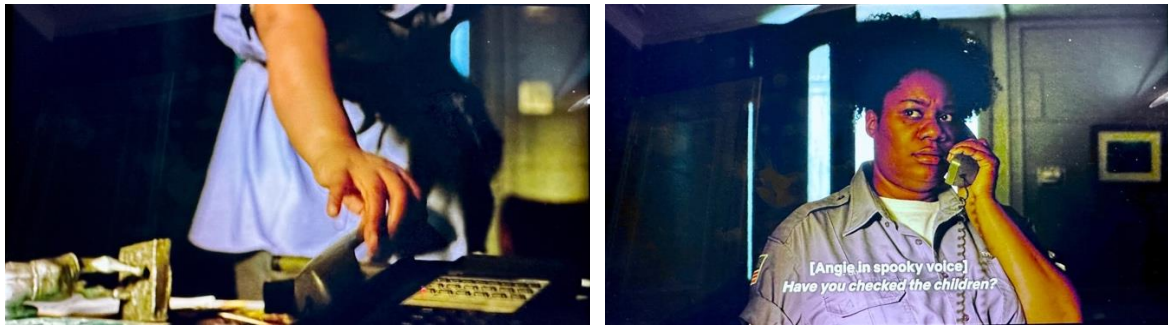


Figures 9 à 10 – Jill dans *When a Stranger Calls* (2006).



Figures 11 à 12 – Jill dans *The Sitter* et Jill dans *When a Stranger Calls*.

ANNEXE 7 :



Figures 1 et 2 – Séquence hommage à *When a Stranger Calls* dans *Orange is the New Black* (Saison 5, épisode 9).

Le neuvième épisode de la cinquième saison de la série télévisée *Orange is the New Black* (Jenji Kohan, 2013-2019, USA) présente un *remake*/parodie de la séquence de harcèlement téléphonique de *When a Stranger Calls*. Cet épisode nommé *The Tightening* en version originale et *Frissons* en version française, reprend quelques codes du cinéma d'horreur et lui rend par conséquent une sorte d'hommage. La séquence commence par une sonnerie, accompagnée d'une musique aux tonalités étranges, une femme répond et l'interlocuteur dit « Have you checked the children? ²¹² » et la femme répond « Nope pause. I know how this shit goes. The children is already dead, and I'm next because that's how it go for black fold in the movies ²¹³ », la voix répète « Have you checked the children? ». Cette séquence est donc une référence directe à *When a Stranger Calls*, ce qui montre que le harcèlement téléphonique n'est pas un motif oublié du cinéma d'horreur, et même dans une série à succès comme *Orange is the New Black* on peut y faire référence. La séquence d'introduction de *When a Stranger Calls*, où une jeune femme se fait appeler à diverse reprises par un psychopathe tueur qui se trouve être dans la même maison qu'elle, a directement inspiré la séquence inaugurale très célèbre de *Scream*. Cette scène, qui a atteint une notoriété beaucoup plus importante que celle du film de 1979, a été reprises de nombreuses fois au travers de la saga, dans tous les volets et parfois même plusieurs fois au sein d'un même titre (cf. séquence d'introduction de *Scream 4* elle-même découpée en plusieurs séquences téléphoniques), et dans la culture populaire.

²¹² « Êtes-vous allez voir les enfants ? ».

²¹³ « Non, stop. Je sais comment ça se passe. Les enfants sont déjà morts et je suis la prochaine parce que c'est comme ça que ça se passe pour les noirs dans les films ».

ANNEXE 8 : Déclaration sur l'honneur plagiat CA du 9 juillet 2010.

Document sous droits non diffusable

RÉSUMÉ

Depuis les années 1970, se perpétue dans le cinéma d'horreur nord-américain un type d'intrigue et de séquence récurrent où une – ou plusieurs protagonistes féminines – se fait harceler par téléphone. Ces œuvres, qui peuvent être caractérisées de films de harcèlement téléphonique, induisent des représentations stéréotypées et genrées puisque les victimes sont systématiquement féminines et que les harceleurs sont essentiellement masculins. Ce mémoire en études cinématographiques et audiovisuelles définit et interroge, dans un premier temps, les fonctions narratives, esthétiques et idéologiques assurées par les séquences de harcèlement téléphonique dans ce qu'elles ont de pérennes et stables, selon une perspective synchronique. Il analyse ensuite, au prisme de ce motif spécifique et selon une perspective diachronique, l'évolution entre les années 1970 et 2020 des représentations des protagonistes féminines, oscillant entre les statuts de victime et d'héroïne, jusqu'au renversement des rôles avec l'apparition et le développement du personnage de tueur au féminin, popularisé grâce à la saga *Scream*. L'étude s'oriente autour d'un corpus principal composé de sept titres, complété d'un corpus secondaire rassemblant une dizaine d'œuvres. Il s'agit de films d'horreur dans lesquels le motif du harcèlement téléphonique apparaît comme un élément scénaristique majeur, dont il est question de dégager les spécificités autant que les apports vis-à-vis du cinéma d'horreur. Sans négliger pour autant les enjeux esthétiques et sonores d'un tel motif, les analyses développées dans ce mémoire sont particulièrement attentives aux assignations de genre, aux normes et à leur déstabilisation, ainsi qu'aux rapports de domination genrés.

Mots-clés

Film d'horreur, *slasher film*, *stalker film*, harcèlement, téléphone, *gender studies*, protagoniste féminine, héroïne active, stéréotypes, misogynie, féminisme, évolutions.



Ce mémoire de recherche est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution – Pas d'Utilisation Commerciale – Pas de Modification 4.0 International.