

Scream:
une autoréflexion des mécanismes d'identifications à travers le *slasher* postmoderne

Antoine Demeule

Mémoire
présenté
à
L'École de Cinéma Mel Hoppenheim

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (Études cinématographiques et images en mouvement) à
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Juin 2024

©Antoine Demeule, 2024

UNIVERSITÉ CONCORDIA
École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par *Antoine Demeule*

intitulé *Scream: une autoréflexion des mécanismes d'identifications à travers le slasher postmoderne*

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Études cinématographiques et images en mouvement)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

Président

Martin Lefebvre, PhD

Examineur

Marc Steinberg, PhD

Directrice

Rosanna Maule, PhD

Approuvé par :

Cáel M. Keegan, PhD, Directeur du programme d'études supérieures

2024

Annie Gérin, PhD, Doyenne de la Faculté

Sommaire

Scream:

une autoréflexion des mécanismes d'identifications à travers le *slasher* postmoderne

Antoine Demeule

Cette thèse démontre de quelles manières une analyse postmoderne de la quadrilogie cinématographique *Scream* (Wes Craven, 1996-2011) révèle des mécanismes d'identification plus fluide que celles développées dans les études des *slashers* modernes. Nous allons démontrer de quelles manières ces mécanismes se voient reconfigurer par une lecture de la série de Wes Craven en tant que pastiche du *slasher* des années 1970 et 1980. Comment le pastiche, qui est « une forme d'autoréflexivité moderne employée par de multiples films d'horreur afin de remettre en question les notions formelles dominantes du genre du film d'horreur et leur fondement idéologique » (Benshoff), peut-il ouvrir une nouvelle lecture d'identification performative du genre entretenue dans les études du *slasher* moderne?

En analysant des moments et figures clefs de la franchise, nous affirmons que le public reconnaît les mécanismes d'identification typique du *slasher* afin de s'y distancer et d'entretenir une projection renouvelée dans le *slasher* postmoderne. Afin de parvenir à nos fins, nous nous appuyons sur les concepts de pastiche, de parodie, et de performance de genre. Nous étudions également des approches queer au cinéma d'horreur, ainsi que la littérature concernant directement *Scream* et le *slasher*. Ces notions seront analysées et mises en discussion, notamment par le biais d'études féministes séminaires comprenant celles de Carol J. Clover, Isabel C. Pinedo, Linda Williams, Sarah Trecansky, et Barbara Creed, parmi plusieurs autres.

Abstract

Scream:

A self-reflection on the mechanisms of identification through the postmodern horror film

Antoine Demeule

This thesis demonstrates the ways in which a postmodern analysis of the *Scream* cinematic quadrilogy (Wes Craven, 1996-2011) allows for more fluid identification mechanisms than those developed in studies of modern slashers films. We will demonstrate the ways in which these mechanisms are reconfigured by a reading of Wes Craven's series as a pastiche of the 1970s and 1980s slasher film. How can pastiche, which is “a form of modern self-reflexivity employed by multiple horror films to challenge the dominant formal notions of the horror film genre and their ideological underpinning” (Benshoff), can open up a new reading of performative gender identification, supported in studies of the modern slasher?

By analyzing key moments and figures within the franchise, we argue that audiences recognize typical slasher identification mechanisms in order to distance themselves from them and maintain a renewed projection of the self into the postmodern slasher. For that purpose, we draw on concepts of pastiche and parody, gender performativity, approaches to queer horror, slasher studies, as well as literature relating directly to *Scream*. These notions will be analyzed and discussed, notably through the lens of key feminist horror studies, including but not limited to Carol J. Clover, Isabel C. Pinedo, Linda Williams, Sarah Trencansky, and Barbara Creed.

Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier ma superviseuse Rosanna Maule, qui m'a énormément aidé à rester concentré sur mon argumentation tout en m'encourageant à chaque étape de la rédaction. Je voudrais également la remercier de m'avoir introduit aux études d'horreur féministes, notamment celles de Carol J. Clover et de Linda Williams, lors du cours *Introduction to Film Genres* au baccalauréat, en 2017. Merci beaucoup, Rosanna!

Je veux également remercier mes compatriotes de maîtrise Alexandre Girard Vermeil, qui m'endure depuis le début de mes études universitaires en 2015; Emma Bremshey, pour avoir fait l'ensemble (ou presque) de nos travaux d'équipe de nos cours de maîtrise ensemble; et Patrick Woodstock, qui est toujours une bonne oreille afin de parler de films d'horreur, de *camp*, et autres films de série B. J'aimerais aussi remercier Sarah Foulkes et Ioana Tarb, membres du séminaire d'écriture m'ayant promulgué des suggestions et autres révisions pour le premier chapitre. Je veux aussi partager mes remerciements à Haidee Wasson et Masha Salazkina, pour la rétroaction de mes intentions de recherche dans le cours de *Methods in Film Studies*; Kay Dickinson, pour m'avoir suggéré d'appliquer au programme de maîtrise; Marc Steinberg, pour son support lors de mon entrée à la maîtrise, et Mélissa Gélinas, pour m'avoir introduit au programme d'enseignement de 2^e cycle au collégial, et pour m'avoir fait comprendre les possibilités de recherche à travers son cours *Indigenous Media Arts*. J'aimerais également exprimer ma gratitude envers Maggie Hallam, qui m'a énormément aidé au niveau administratif.

Finalement, un merci tout spécial à mes parents, Line Demeule et Gilles Bastien, pour m'avoir supporté pendant l'ensemble de la rédaction et surtout durant l'entièreté de mes études cinématographiques.

Table des matières

Listes des figures	vii
Introduction	1
a) Questions de recherche.....	1
b) Mise en contexte.....	4
c) Définition du <i>slasher</i>	9
d) La place de <i>Scream</i> dans la chronologie du <i>slasher</i>	13
e) Littérature et méthodologie.....	15
Chapitre 1 - Pastiche, parodie, et postmodernité	23
a) Approches postmodernes.....	25
b) Autoréflexivité genrée et la <i>Final Girl</i>	28
c) Pastiche, historicité et parodie.....	34
d) Parodie et identification fluide.....	44
Chapitre 2 - L'identification genrée et l'horreur queer	50
a) Approches de l'horreur queer.....	50
b) L'analyse de peau en tant que représentation du genre.....	52
c) La projection fluide de l'audience à travers le pastiche.....	55
d) Le monstre et la <i>Final Girl</i> postmoderne: des figures reconfigurées queer.....	61
Conclusion	66
a) Les mécanismes d'identification fluide.....	66
b) L'après- <i>Scream</i>	68
Bibliographie	72
Filmographie	78

Listes des figures

Figure 0.1 <i>Black Christmas</i> (Bob Clark, 1974), première instance de <i>slasher</i>	10
Figure 0.2 Affiche de <i>The Slumber Party Massacre</i> (Amy Holden Jones, 1982).....	18
Figure 1.1 Sidney Prescott et Gale Weathers: une alliance de dernières survivantes (<i>Scream 2</i> , Wes Craven, 1997).....	32
Figure 1.2 La figure interchangeable de <i>Ghostface</i> (<i>Scream</i> , Wes Craven, 1996).....	44
Figure 1.3 Randy explique les règles du <i>slasher</i> à côté d' <i>Halloween</i> de John Carpenter (1978) (<i>Scream</i>).....	48
Figure 2.1 Comparaison de Casey Becker (haut: <i>Scream</i> , bas: <i>Scream 2</i> , à travers le long-métrage fictif <i>Stab</i>).....	53
Figure 2.2 Comparaison de Casey Becker (haut: <i>Scream</i> , bas: <i>Scream 2</i> , à travers le long-métrage fictif <i>Stab</i>).....	53
Figure 2.3 Sidney s'enfuit de <i>Ghostface</i> à travers le studio imitant son ancienne maison (<i>Scream 3</i> , Wes Craven, 2000).....	58
Figure 2.4 La conception traditionnelle binaire et linéaire de la masculinité et de la féminité, selon Rieser (2001, 381).....	61
Figure 2.5 La masculinité et la féminité selon des variables indépendantes, selon Rieser (2001, 381).....	62
Figure 3.1 Une parodie de <i>Ghostface</i> (<i>Scary Movie</i> , Keenen Ivory Wayans, 2000).....	70

Introduction

« *Horror film, in other words, is a critical genre and one that exposes the theatricality of identity because it makes specular precisely those images of loss, lack, penetration, violence that other films attempt to cover up.* » - Halberstam, 1995, 153

a) Questions de recherche

Notre projet de recherche propose une analyse de la franchise *Scream* (Wes Craven, 1996-2011) dans un contexte théorique reprenant les approches féministes en lien avec le sous-genre horrifique du *slasher*, et ce, sous une optique postmoderne. Bien que *Scream* soit une franchise grand public où la représentation de genres est plutôt conventionnelle, cette quadrilogie s'ouvre à une série presque infinie d'identifications spectatorielle genrées si nous l'étudions en tant que texte postmoderne. Plus précisément, nous allons démontrer comment une analyse postmoderne des codes genrés de cette quadrilogie permet une identification spectatorielle davantage fluide que celles entretenues dans les études de *slashers*. Afin de prouver cela, nous allons considérer cette série simultanément en tant qu'exemple de *slasher* et en tant que pastiche (et même parodie) des codes de ce sous-genre. Veuillez noter que nous analyserons les opus de la série *Scream* réalisés par Wes Craven, et non les deux dernières itérations, réalisées par Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett (2022, 2023).

Le *slasher* est une itération particulière du cinéma horrifique, et représente sa forme la plus discréditée, que ce soit de la part des critiques ou des académicien.ne.s (Pinedo, 1997, 71-72). C'est également son sous-genre le plus commercialement viable lors de sa période classique des années 1970 et 1980 (Benshoff, 1997, 231). Dans son expression la plus simple, ce sous-genre de l'épouvante met en scène « un tueur en série semant la terreur dans une communauté de la classe moyenne en tuant des personnes innocentes. » (Petridis, 2014, 76) Plus précisément, ce genre de film présente « un homme psychotique masqué ou caché [...] traquant et tuant un nombre considérable de jeunes femmes et d'hommes avec un niveau de violence élevé [...] Après une lutte prolongée, une femme [*la Final Girl*] parvient généralement à maîtriser le

tueur, parfois à le tuer, et à survivre. » (Pinedo, 1997, 72) Historiquement lié au cinéma américain indépendant et opérant à travers des circuits alternatifs tels des ciné-parcs et autres cinémas d'exploitation (Clover, 1992, 21), le slasher sera rétroactivement reconnu en tant que tel avec le film *Black Christmas* (Bob Clark, 1974) (Kendrick, 2014, 327). Ce type de cinéma est « en dette spirituelle » envers *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) (Clover, 1992, 26), catégorisé comme son ancêtre (21). Cela est dû à la mise en scène d'une nouvelle forme d'horreur psychologique introduite par le film d'Hitchcock, rompant ainsi avec le cinéma d'épouvante classique (Williams, 1996, 24). Plusieurs cycles de slasher peuvent être retracés depuis - le 3^e en date, selon Richard Nowell (2011), débute avec *Scream*, en 1996 (249).

Notre approche se veut une lecture différente du processus d'identification performatif que celle entretenue dans les lectures féministes portant sur le cinéma d'horreur, comme celles, entre autres, de Carol J. Clover (1987, 1992) et de Linda Williams (1991, 1996, 2002, 2004), mentionnées auparavant. Ces textes suggèrent que dans le *slasher*, tandis que les codes genrés (hommes/femmes) ne sont pas interchangeables, le genre lui-même est de l'ordre du spectacle et de la performance (ou de la « théâtralisation du genre », selon Clover [1992, 59]) et donc ouvert à une identification genrée fluide. Cependant, une lecture figurative du *slasher* révèle que le discours entretenu est « entièrement masculin » ; la *Final Girl*, héroïne du récit, représente le double masculin du spectateur, servant de véhicule à ses « propres fantaisies sadomasochistes » : « If the slasher film is "on the face of it" a genre with at least a strong female presence, it is in these figurative readings a thoroughly male exercise [...] Figuratively seen, the Final Girl is a male surrogate in things oedipal, a homoerotic stand-in, the audience incorporate [...] » (53)

Sous une optique postmoderne, c'est-à-dire en tant que genre évolutif et autoréférentiel des codes établis par le *slasher* moderne des années 1970 à 1980, nous affirmons que l'identification est davantage fluide étant donné que le fait de reconnaître les systèmes représentatifs comme étant conscients de leur propre fonction (Hutcheon, 1989, 34) permet d'établir une distance spectatorielle envers les mécanismes d'identification du *slasher* moderne. Ici, nous connotons que c'est une analyse postmoderne de la série qui révèle une identification davantage plus fluide, et non l'objet en lui-même. Analyser l'œuvre dans sa réflexivité vis-à-vis le *slasher*, et éventuellement le discours ironique porté envers ce sous-genre, permet une

reconsidération des mécanismes d'identification du sous-genre horrifique. En d'autres termes, nous avançons l'idée selon laquelle une lecture postmoderne de l'œuvre, c'est-à-dire une considération de *Scream* en tant qu'une « réappropriation des formes du passé afin de rompre avec une société de l'intérieur des valeurs et de l'histoire de ladite société, tout en la questionnant » (12), permet de considérer des approches identificationnelles qu'une analyse du *slasher* moderne réfutait. Dans ce dernier, alors que le spectateur s'identifiait à une Final Girl « figuratively male » (Clover, 53), une analyse postmoderne de *Scream* ouvre une série d'identification spectatorielle à travers laquelle le spectateur et la spectatrice peuvent s'identifier à une Final Girl pouvant également être figurativement femme. Plus précisément, l'identification figurative du *slasher* se voit relativisée par une approche postmoderne étant donné que cette dernière invite une reconnaissance culturelle de l'objet en question: « Nevertheless, it seems reasonable to say that the postmodern's initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as 'natural' [...] are in fact 'cultural'; made by us, not given to us. » (Hutcheon, 1989, 2)

En résumé, considérer *Scream* comme un pastiche du *slasher* moderne, et donc comme une reconnaissance des systèmes représentatifs du sous-genre, invite à une distanciation critique des mécanismes d'identification du *slasher*. Cela invite le spectateur (qu'il soit homme, femme, non-binaire ou autre) à s'identifier à des figures appartenant au genre qu'ils et elles désirent. Cette relativisation des mécanismes d'identification se développe ainsi à travers une analyse postmoderne de la série de films, là où les « les récits des Lumières s'effondrent, l'inéluctabilité du progrès se démantèle, et le statut de maître du sujet universel (lire homme, blanc, fortuné, hétérosexuel) se détériore. » (Pinedo, 1997, 11)

Comment est-ce que cette distanciation se formule? Plus précisément, comment est-ce qu'une lecture postmoderne peut inviter cette distanciation, et de quelles manières cette lecture interagit avec les études féministes de Carol J. Clover, Linda Williams, Isabel C. Pinedo, et autres? Avant de plonger immédiatement dans ces questionnements, il est important d'étudier deux éléments. De prime abord, nous allons définir ce qu'est le cinéma d'épouvante ainsi que son sous-genre du *slasher*. Ensuite, nous pourrions situer la sortie du premier *Scream* dans le contexte du *slasher* des années 1990 afin de comprendre comment le film de Craven se positionne

vis-à-vis la chronologie du sous-genre. Comme le disait Richard Dyer (2006), « [...] to understand what any given pastiche is doing, one has to return to its historical context. » (131)

b) Mise en contexte

Les films d'épouvante sont parmi les genres cinématographiques ayant été jugés dignes de peu d'intérêt par la majorité des critiques et du monde académique, et ce, jusqu'à tout récemment. Pire, l'épouvante sous forme cinématographique fut traditionnellement théorisée comme un « genre misogynne qui offre une vitrine à l'agression masculine et provoque une réponse sexuelle au spectacle de la mutilation des femmes. » (Halberstam, 1995, 138) À ce sujet, Harry M. Benshoff (1997) explique que les films d'épouvante, les feuilletons (*soap opera*) ainsi que les bandes dessinées ne sont pas considérés comme étant « politiquement signifiants » ; ils se trouveraient plutôt tout au bas de l'échelle politique (3-4). Dans ce même ordre d'idée, Carol J. Clover (1992) ajoute que le film d'épouvante « operates at the bottom line », c'est-à-dire, que le cinéma d'horreur est mis en scène sans la plupart des qualités formelles attribuées aux films grand public (20). Linda Williams (1991) abonde en ce sens en affirmant qu'au niveau culturel, l'horreur se situe tout au bas de l'échelle : « Pornography is the lowest cultural esteem, gross-out horror is next to lowest. » (3) La théoricienne qualifie l'horreur, la pornographie, ainsi que le mélodrame en tant que *body genres*, c'est-à-dire des films mesurant leur succès par rapport au mimétisme corporel que le spectateur et la spectatrice éprouvent vis-à-vis les personnages mis en scènes (4). Le cinéma d'épouvante est jugé efficace s'il parvient à susciter la même réaction de frayeur des protagonistes du film, majoritairement féminins, à travers le public (4-5). Blair Davis et Nial Natale (2010) abordent un angle similaire en affirmant que l'horreur est construite afin de répandre un sentiment d'effroi à travers le public : « Horror films are created with the intent to unsettle the audience and inspire fear – to scare us and to horrify us, ideally instilling an enduring sense of dread and fright that lasts beyond the duration of the film. » (38).

Williams (2004) ajoute également que des « modes spectaculaires », comme le mélodrame, et que des « genres spectaculaires », telle la pornographie, sont généralement ignorés dans le domaine des études cinématographiques (1269). Parmi les films aux modes « spectaculaires », le film d'épouvante serait considéré comme étant le pire, et selon Clover (1987),

le *slasher* serait le sous-genre horrifique étant le moins bien considéré (187). Ainsi, le film d'horreur, et particulièrement le *slasher*, a été traditionnellement exclu des discussions cinématographiques académiques, mises à part quelques exceptions notables telles *Halloween* (John Carpenter, 1978) et *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) (Trecansky, 2001, 63-64).

L'idée selon laquelle l'horreur était très mal perçue par la critique cinématographique se retrouva dans les dires de Wes Craven lui-même lorsque celui-ci déclara en 1985 que : « If I were to be introduced in the general studio crowd as a director of horror films, it would be the equivalent to being introduced as a bomb-thrower or worse [...] It is not a well-liked genre out there. » (Kendrick, 2014, 310) En évoquant ses deux longs-métrages les plus populaires au moment de faire son entretien, soit *The Last House on the Left* (1972) et *The Hills Have Eyes* (1977), le réalisateur estima qu'environ 95% des critiques ne les avaient pas appréciés et étaient prêts à le lyncher (140). De plus, la majorité des grands studios n'étaient pas impliqués dans le film d'horreur : seulement 80 films d'épouvante sur 700 furent produits ou distribués par un studio membre de la *Motion Picture Association of America* (MPAA) durant les années 1980 (Kendrick, 311). Ce manque d'intérêt horrifique de la part des grands studios américains fait évidemment écho aux propos de Williams (1991) selon lesquels l'horreur se situe tout au bas de l'échelle morale (3). La production et la distribution de films d'épouvante, et particulièrement celle de films d'horreur d'exploitation, doivent alors opérer dans des circuits davantage alternatifs; Clover (1992) remarque notamment que le *slasher* est un élément majeur des cinémas d'exploitation et autres ciné-parcs (21). Ces derniers furent par ailleurs des lieux de diffusions clés de films d'épouvante, tout comme les films de série B en général (Rhodes, 2003, 2). Cette popularité peut s'expliquer par le public adolescent des ciné-parcs des années 1960, ce qui entre en contraste avec l'auditoire majoritairement familial des années 1950 (Ibid.) Présentant des films d'horreur « à petit budget et produit rapidement », les longs-métrages d'épouvantes diffusés par les *drive-in* sont néanmoins intéressants à étudier, selon Gary Rhodes (2003), étant donné que ces films, consciemment ou non, « réfutent les normes de réalisation et de scénarisation hollywoodienne » tout en offrant des « représentations de genres pertinentes à étudier. » (4) Un exemple de succès de ce type de distribution est *The Last House on the Left* (Wes Craven, 1972). Tout d'abord populaire dans les ciné-parcs américains, la notoriété du film se transposa en

Europe, alors que le film cumule des critiques fortement négatives sur son passage (Schneider, 2003, 80). Au moment d'écrire son article, Schneider remarque que le film n'eut jamais de diffusion télévisuelle (même sur le câble) et est toujours banni du circuit vidéo en Angleterre (81). Cette exclusion des circuits de distribution cinématographiques traditionnels renforce l'aspect alternatif des *drive-in*, tel que mentionné par Clover (21).

Un autre type de distribution très répandu pour le genre d'exploitation horrifique fut celui du *home video entertainment*, et plus particulièrement le VHS (*video home system*) (Hefferman, 2014, 123). Cette popularité pour la distribution vidéo s'explique par la nécessité de combler une pénurie de VHS ayant eu lieu dans le milieu des années 1980 : l'horreur devait « combler le vide » créé par la popularité du nouveau médium, une situation semblable aux circonstances des années 1950, lorsque le film d'épouvante servit à combler les grilles horaires des stations télévisuelles récemment mises sur pieds (122-123). La distribution de films par VHS est également liée à l'idée de distribution de films d'exploitation, en marge des produits *high art* – le circuit vidéo fut un lieu à travers lequel les films « produits et diffusés à l'extérieur d'Hollywood, tels dans les ciné-parcs ou les *grindhouses*, pouvaient être distribués rapidement. » (123) Le VHS, en sus de distribuer des œuvres ayant déjà pris l'affiche dans des salles d'exploitations, s'intéressa également au *slasher* afin de distribuer des films à petit budget directement sortis en vidéo (Kendrick, 2014, 311). L'arrivée de ces films *straight-to-video*, vers le milieu des années 1980, donna une seconde vie au sous-genre, qui commençait à s'essouffler (Ibid.)

Avant cette période, commercialement parlant, le cinéma d'épouvante se portait bien : Robin Wood, écrivant sur le cinéma d'horreur américain en 1978, explique que peu de genres hollywoodiens furent simultanément aussi populaires et détestés que celui-ci (82). Cet argument est étayé par Clover, qui mentionne des exemples concrets : à sa sortie, *Halloween* accumula des revenus de 75 millions de dollars à partir d'un budget de 320 000 dollars, tandis que *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980) réussit à amasser une somme aux guichets dix fois plus élevée que son budget (23). Au *box-office* nord-américain, d'autres exemples incluent *A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984), coûtant 1,8 million de dollars pour un bénéfice de 25,5 millions, et *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1980), ayant un *box-office* de 37,5 millions de dollars, comparativement à un budget de 700 000 dollars (Wee, 2006, 52). La popularité du film

d'épouvante d'exploitation aux États-Unis fut donc notable jusqu'à la moitié des années 1980 : Wes Craven affirma en 1985 que l'intérêt pour le genre était sur le déclin (Sharrett et Craven, 146). Cela correspond avec les estimations de James Kendrick (2014) selon lesquelles la décennie des années 1980 s'amorça tout d'abord avec une surproduction du *slasher*, de 1980 à 1981, pour ensuite connaître une dégringolade commerciale majeure pendant les 5 ans suivants (310-311). C'est alors durant cette période que l'arrivée du VHS s'intéressa particulièrement au *slasher*, afin de lui accorder une longévité en distribuant des productions à bas budget (311). Il faut également souligner que le film d'horreur moderne prend place à travers un contexte sociologique américain précis : les racines sociologiques d'un film tel *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) se développent à partir de l'invasion du Viêt Nam par les États-Unis ainsi que par la récession économique américaine de cette époque (Bould, 2003, 106), alors que la popularité de *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968) se développe « parallèlement aux contre-cultures des années 1960 » (voir Woodstock, et l'opposition à la Guerre du Viêt Nam également) (Phillips, 2005, 81-82). De plus, une réévaluation globale de *The Texas Chain Saw Massacre* lors des années 1980 fait écho d'une critique du film envers les « institutions américaines, tout particulièrement envers celle de la famille » (Nowell, 2011, 60). D'ailleurs, cette relecture de *The Texas Chain Saw Massacre* fera écho à celle dont le *slasher* bénéficiera quelques années plus tard lors de son creux commercial. Également, la prolifération du *slasher* lors des années 1980 s'opère alors Ronald Reagan était président des États-Unis, de 1981 à 1989, une période à travers laquelle les « *family values* » de Reagan étaient perçus comme anti-gai, anti-féministe, et où le pays entra plus généralement dans une période conservatrice et conformiste (Petridis, 2014, 79). Au sujet des films de *slasher* produits dans ce contexte, Petridis commente que :

The normality of these films is based on the society of middle-class America and their otherness is influenced by its main concern. Back then, society was trying to link AIDS to homosexuality. Here, we have to point out that the killer is often a male with homosexual or even transsexual characteristics. So, the otherness of the classical period is not just based on the AIDS concern, but it also takes on the form of what society blames for it. A homosexual figure kills sexually active, straight teenagers because they don't obey the rules of the conservative community. (80)

À ce sujet, Benshoff (1997) commente que plusieurs films de l'époque peuvent être en effet interprétés comme étant des avertissements pour le SIDA et présentaient un monstre qui se révélait être queer (231). Par contre, le théoricien nuance que cette perception s'est inversée depuis les années 1980:

Indeed, the rise of queer social practice and theory [...] have led within the last ten years to an opposing trend in cinematic horror, one that in some cases actively overturns the genre's conventions in order to argue that monster queers are actually closer to desirable human "normality" than those patriarchal forces (religion, law, medicine) that had traditionally sought to demonize them. The valorization of the monster queer as sexual outlaw, a counter-hegemonic figure who forcefully smashes the binary oppositions of gender and sexuality and race, has become a seminal stance among queer theorists and critics [...] For many queer theorists, the debate has shifted beyond the question of positive or negative media images, and onto questions of queer reading practices and the machineries of cinematic pleasure (231-232).

Nous pouvons alors comprendre que le contexte socio-économique américain influence la perception du slasher, mais ladite perception peut changer des années après la production des textes filmiques. En effet, Benshoff théorise cette valorisation du monstre queer en 1997, tout juste après la période commercialement creuse que le slasher traversa. C'est durant cette période de dormance pour le sous-genre horrifique que la perception des théoriciens et théoriciennes du cinéma vis-à-vis le cinéma d'épouvante commence à changer. Une lecture féministe du slasher s'amorça avec, entre autres, le livre de Carol J. Clover *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* (1992), qui étaya son article *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film* (1987). La fin des années 1990 fut un autre moment où le *slasher* passa par-dessus le cap de *low culture* afin d'être pris au sérieux (Trecansky, 71). Cela est dû à la sortie de *Scream*, réalisé par Wes Craven, en 1996. (Ibid.) Le premier film de cette quadrilogie met en scène un groupe d'adolescents américains victimes d'un mystérieux tueur masqué, revêtant un costume fantomatique, les traquant un à un. Le meurtrier semble particulièrement viser Sidney Prescott, héroïne du récit et *Final Girl* de l'ensemble de la série de films. Le long-métrage devient un *whodunit* dans lequel Sidney doit être constamment sur ses gardes afin de survivre et de

découvrir qui à l'intérieur de son entourage est responsable des assassinats (Trecansky, 71-72). La jeune femme découvre finalement que deux tueurs sont en opération : son compagnon Billy, et son ami Stu. Sidney arrive finalement à déjouer et vaincre les tueurs, ce qu'elle refera dans *Scream 2* (1997), *Scream 3* (2000) et *Scream 4* (2011). Chaque itération de la franchise comprend un nouveau meurtrier ou une nouvelle meurtrière provenant de l'entourage de la jeune femme : elle devra les déjouer pour découvrir leur identité et les vaincre.

c) Définition du *slasher*

Le *slasher* est un sous-genre du film d'épouvante, qui découle lui-même du roman gothique - pensons notamment à l'œuvre de Mary Shelley (Freeland, 1996, 203). Le *slasher*, également connu sous le nom de *splatter film*, pourrait être résumé selon les propos de Richard Nowell (2011) lorsqu'il définit le sous-genre horrifique en tant que « l'histoire d'un tueur à la lame s'attaquant à un groupe de jeunes individus » (16). Cela rejoint la définition de Sarah Trecansky (2001) selon laquelle le *slasher* serait « des films d'horreur consistant en un monstre ou un maniaque traquant et/ou tuant une succession de gens, habituellement des adolescents » (64). Pensons notamment à des films tels *Halloween*, *Maniac* (William Lustig, 1980), *My Bloody Valentine* (1981, George Mihalka), *The Slumber Party Massacre* (Amy Holden Jones, 1982), *Wolf Creek* (Greg McLean, 2005), ou plus récemment *X* (Ti West, 2022). Sous un angle similaire, Carol J. Clover (1992) définit le *slasher* comme étant la mise en scène d'un psychopathe traquant et tuant une série de victimes, habituellement des femmes, jusqu'à ce que la protagoniste du récit puisse le déjouer et le vaincre (21). Elle ajoute que *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), est « l'ancêtre désigné » du *slasher* dû à l'introduction de plusieurs éléments clefs du sous-genre : le *terrible place* [l'antre du tueur où les meurtres sont perpétrés (48)], l'arme qui n'est pas un pistolet, un tueur provenant d'une famille mentalement dérangée, et une victime sexuellement active qui est attaquée selon son point de vue (23). Comme nous l'avons aperçu au tout début de ce travail, bien que *Psycho* (ainsi que *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960)) représente une scission avec le film d'horreur classique, notamment grâce à l'introduction d'une nouvelle forme d'horreur psychologique (Williams, 1996, 24), ce n'est qu'en 1974 qu'une première instance de *slasher* sera reconnue, et ce, à travers le film *Black Christmas* - et non *Halloween* (Kendrick,

2014, 327). Ce n'est donc que vers le milieu des années 1970 que le *slasher* américain prit véritablement son envol - toutefois, ce n'est qu'à partir du milieu des années 1980 que le terme *slasher* entra dans l'esprit populaire (315-316). Avant cela, différents termes plus ou moins péjoratifs furent utilisés, tels *slash-and-chop*, *dead teenager*, *women in danger*, etc. (Ibid.)



Figure 0.1 *Black Christmas* (Bob Clark, 1974), première instance de *slasher*
Notez l'utilisation du téléphone, élément clef du film qui sera repris dans *Scream*

La scission engendrée par *Psycho* et *Peeping Tom* fait état d'une rupture entre le film d'épouvante classique et celui moderne : Rhona Berenstein (1996) explique que le cinéma d'horreur classique se construit en termes d'oppositions entre le héros et le monstre : le héros est humain, civilisé et sexuel, alors que le monstre est inhumain, non civilisé et asexuel (2). Cela entre en contradiction avec le *slasher*, où le tueur possède une forme humaine et une sexualité – dépravée certes, mais il en possède tout de même une. De plus, Berenstein démontre que l'horreur classique use d'un schéma narratif impliquant « l'arrivée d'un monstre dans une ville, la destruction de celle-ci et l'impact que cela a envers l'héroïne, et finalement l'élimination du monstre par le héros. » (Ibid.) Dans le *slasher*, la ville est remplacée par la *terrible place*, tandis

que le héros est remplacé par une héroïne (la figure de la *Final Girl*), dernière survivante qui se bat en retour et vainc le tueur (Clover, 35-37). Il est à noter que les femmes jouent un rôle davantage prééminent non seulement en termes d'héroïnes, mais également en tant que victimes (Pinedo, 16). Finalement, le film de Hitchcock représente cette transition vers l'horreur moderne étant donné que l'épouvante se détourne des « cryptes, châteaux et autres territoires étrangers » afin de se concentrer sur « la banalité du monde ordinaire » (Prince, 2013, 372). En d'autres mots, ce fut le moment à travers lequel « l'horreur est passée de ce qui est extérieur et lointain à ce qui se trouve à l'intérieur de nous tous et tout près de chez soi » (Williams, 2002, 163). Le *slasher* connut alors un véritable envol après le succès de *Black Christmas*, *Halloween*, et *The Texas Chain Saw Massacre* dans les années 1970 (Petridis, 2014, 77). Multiples itérations prolifèrent jusqu'au milieu des années 1980 (Ibid.), toutes empruntant le même schéma narratif et actanciel du tueur dépravé et de la *Final Girl*.

Nous avons commencé à établir une définition du *slasher*, mais encore faut-il préciser ce que l'on entend par *slasher* postmoderne. Sans se concentrer particulièrement sur ce sous-genre, Pinedo établit quelques caractéristiques propres à l'horreur postmoderne, notamment sa représentation d'une violation perpétuelle des frontières morales établies dans la vie de tous les jours afin de contester nos rapports à la normalité (17-18). Le côté perpétuel de l'entreprise provient du fait que ce genre postmoderne possède très peu de fermetures narratives (17). Le retour à la normalité de l'horreur classique est remplacé par une fin incertaine; le tueur n'est jamais totalement défait. Ce procédé narratif laisse évidemment le champ libre aux multiples suites, antépisodes et autres *remakes* dont le *slasher* continue d'user jusqu'à aujourd'hui, la plus récente tendance ayant été d'abandonner la production de scénarios originale afin de refaire les *slashers* à succès des décennies précédentes (Hantke, 2010, ix). Cela connote alors un cycle continu de violence dans lequel les divisions binaires entre le bien et le mal sont remises en question (Pinedo, 1997, 16). En d'autres termes, la normalité n'est pas quelque chose de stable et le manichéisme présent dans l'horreur classique n'est plus à l'ordre du jour. Cela donne lieu à une diégèse dans laquelle la paranoïa est empruntée par les personnages du récit : « The postmodern genre promotes a paranoid worldview in which inexplicable and increasingly internal threats to the social order prevail. » (Ibid.) Cela est observable dans *Scream*, étant donné que Sidney Prescott doit constamment vivre dans un état paranoïaque dû au fait que l'ordre social dans lequel

elle est habituée de vivre (représenté par son école, sa famille, et son cercle d'amis) se voit menacer de l'intérieur par un ou une de ses proches.

Pinedo considère cependant que l'horreur postmoderne commença dans les années 1960 (15); sa définition comprend alors des références datant d'avant *Scream*. Par contre, les constituants de l'horreur postmoderne qu'elle défend, comme l'érosion des divisions binaires auparavant empruntée (normal/anormal, bon/mauvais) (16), tout comme l'absence de conclusion narrative (17) et la prééminence de personnages féminins (16), se révèlent adéquats pour une lecture postmoderne du domaine de l'épouvante. L'autoréflexion des codes préétablis de l'horreur est néanmoins absente de son discours. Nous suggérons que l'érosion des divisions binaires ainsi que la remise en question de notre rapport à la réalité sont des pistes de questionnement à considérer afin d'expliquer la relativisation des mécanismes d'identification genrés à l'intérieur du *slasher*. Cela s'explique tout d'abord par la relation du film d'horreur envers les conventions sociales, selon le raisonnement de Pinedo :

What makes gender trouble so suitable for the horror genre is its commitment to transgressing boundaries. Horror blurs boundaries and mixes social categories that are usually regarded as discrete, including masculinity and femininity. Thus, the surviving female is coded ambiguously, as "feminine" through her function as object of aggression and "abject terror personified," and as "masculine through her exercise of the controlling gaze and ability to use violence [...] By breaking down binary notions of gender, the horror genre opens up a space for feminist discourse and constructs a subject position for female viewers. (83-84).

L'exercice de ce travail sera ainsi de se pencher sur les différentes manières dont les mécanismes d'identification peuvent être analysés différemment à travers un prisme où les conventions sociétales et autres divisions binaires sont érodées, et ce à travers une réappropriation des codes genrés du *slasher* sous forme de pastiche. Afin de répondre à cela, nous devons situer *Scream* dans la chronologie du *slasher*, en 1996.

d) La place de *Scream* dans la chronologie du *slasher*

La première moitié de la décennie des années 1990 ne fut pas témoin de succès populaires horrifiques au grand écran (Schneider, 1999, 76). Le succès commercial du *slasher* semblait particulièrement en déclin : la série *Friday the 13th* (1981-2009) eut une seule itération dans les années 1990 contre huit une décennie plus tôt; la franchise *A Nightmare on Elm Street* (1984-2010) connut deux longs-métrages dans la décennie 1990 contre cinq films dans les années 1980; finalement, la série *Halloween* (1978-2022) compta deux productions entre 1990 et 1999 contre le double dix ans auparavant. De plus, chacune des dernières itérations de ces franchises, lors du milieu des années 1990 - et avant leur réapparition quelques années plus tard - engrangea significativement moins de bénéfices au guichet que les sommets atteints par les films précédents (Wee, 2006, 53). N'oublions pas non plus les séries de films préférant sortir leur suite directement sur vidéo, abandonnant ainsi la distribution en salles au courant des années 1990 - pensons notamment à *Hellraiser* (1987-2022), *Sleepaway Camp* (1983-2012), et *Silent Night, Deadly Night* (1984-2012), parmi d'autres. Autrement formulé, avant la sortie de *Scream* en 1996, la plupart des *slashers* ont « degenerated into straight-to-video, B-grade releases with low production values and weak acting. » (Wee, 2006, 54).

L'épuisement du sous-genre peut même être tracé vers le milieu des années 1980 (Wee, 2005, 45), semblable à la fatigue généralisée de l'horreur dont parlait Craven en début de texte (Sharrett et Craven, 146). Selon la théoricienne, cela est dû à un désintérêt envers la démographie adolescente de la part des studios *majors* hollywoodiens, préférant se concentrer sur un public adulte (2006, 53), ainsi qu'à « la formule répétitive des *slashers* et des multiples imitations rendant le public trop familier avec le genre » (2005, 45). Ce dernier point est également partagé par Clover, affirmant que le *slasher* était « épuisé » dans la seconde moitié des années 1980 (23) et qu'au moment de la publication de *Men, Women and Chainsaws* en 1992, le sous-genre était « éteint » (Ibid.)

La sortie de *Scream* ainsi que le succès qui a rapidement suivi peuvent donc paraître comme une surprise pour l'industrie cinématographique horrifique américaine. Le succès est en bonne partie dû au bouche-à-oreille, étant donné que la première fin de semaine d'exploitation en salles fait état de 6,4 millions de dollars américains rapportés (Schneider, 1999, 76). Une bonne

somme, mais rachitique comparé aux 162 millions de dollars américains de recette engendrée durant l'ensemble de l'exploitation du film au cinéma (Ibid.) Une franchise a rapidement été mise en branle après la réussite du film au *box-office* et trois suites réalisées par Wes Craven virent le jour - sans compter le rachat de la propriété par Spyglass Media Group et de l'exploitation continue de la série par de nouvelles équipes créatives. Cependant, nous ne devrions pas être surpris de la victoire commerciale de *Scream*. Wee, en s'intéressant au caractère autoréférentiel du *slasher*, explique que :

«By the late 1980s, it appeared that the cycle of teen-oriented slasher films had played itself out. Despite the impending demise of that cycle, a number of these later films did begin displaying characteristics, such as a tendency to blend humor and horror, and self-reflexive "winks" at the audience, that would eventually find significant representation in the resurgent slasher cycle of the late 1990s. At the time, however, these innovations failed to refresh the genre or attract an audience, and the genre fell dormant between the late 1980s and mid-1990s (45).

Les tendances humoristiques et autoréflexives de certains *slashers* produits entre le milieu des années 1980 et celui des années 1990 se retrouvèrent dans des films comme *The Texas Chainsaw Massacre 2* (Tobe Hooper, 1986), *Friday the 13th Part VI: Jason Lives* (Tom McLoughlin, 1986) et *Wes Craven's New Nightmare* (Wes Craven, 1994). *Student Bodies* (Mickey Rose, 1981) pourrait être même qualifié en tant que premier *slasher* ouvertement parodique (Nowell, 2011, 244). Cependant, l'autoréflexion que *Scream* explore est au centre même du récit, plutôt que d'être confinée à des moments autoréférentiels et de bris du quatrième mur. Nous pourrions donc considérer le côté métaréflexif présent dans l'ensemble de l'œuvre comme un élément thématique de la franchise *Scream*, si nous faisons usage du mot « thématique » tel que le fait Fredric Jameson (1991) : « Thematization is then the moment in which an element, a component, of a text is promoted to the status of official theme, at which point it becomes candidate for that even higher honor, the work's "meaning." » (91) Ainsi, l'aspect introspectif présent dans le corpus correspond au « sens » même de l'œuvre. Soutirer cet aspect de *Scream* serait inconcevable étant donné qu'il est précisément ce qui lui donne une direction et amène à développer une distance critique envers ce qu'il ironise, ce que nous verrons en détail

dans le premier chapitre. C'est donc pour cela qu'il est pertinent d'étudier *Scream*, plus que tout autre film d'épouvante postmoderne, de par sa capacité à transformer ces références intertextuelles en tant que matière propre de sa diégèse.

Ainsi, *Scream* ne consiste pas à recycler ce qui a déjà été fait auparavant; le long-métrage semble plutôt reprendre la performance de genre que nous pouvons analyser dans le *slasher* moderne à travers une vision ironique, et même parodique, afin d'entretenir un discours nouveau sur le sous-genre lui-même. Il est primordial d'étudier ce qui a été écrit en termes de pastiche, de postmodernité, de *slasher*, ainsi qu'en horreur queer pour être en mesure de répondre à ces questionnements. À ce sujet, voyons l'ensemble de la littérature que nous devons prendre en compte afin de pouvoir répondre à nos intentions de recherche.

e) Littérature et méthodologie

Comme nous l'avons énoncé en début de travail, le cinéma d'horreur, avant l'intérêt académique porté à son regard, était considéré par plusieurs académicien.nes comme étant un genre misogyne (Halberstam, 1995, 138), sadique (Prince, 2013, 372), et dénué d'estime culturelle (Williams, 1991, 3). Le *slasher*, en particulier, était catégorisé comme étant le pire sous-genre horrifique (Clover, 1992, 621), et même estimé par certain.e.s critiques comme étant une menace pour la société (Nowell, 2011, 3). En d'autres mots, le *slasher* n'était pas digne d'être étudié (Trecansky, 2001, 64). Carol J. Clover, en 1987, puis en 1992, a été une des premières à considérer l'horreur en « termes de genre et de sexualité » avec *Men, Women and Chainsaws*, et ce avec Barbara Creed, avec son ouvrage *Horror and The Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection* (1986), selon Daniel Humphrey (2014, 38). Clover établit une lecture d'identification de genre fluide dans son livre à travers le concept de la *Final Girl*, personnage féminin androgyne survivant aux événements du film afin de vaincre le tueur (49). C'est ce que ce personnage qui devra subir maintes « épreuves douloureuses » afin de « détruire l'antagoniste et se sauver » (59). Clover construit sa réflexion à partir du texte de William Schoell *Stay Out of the Shower* (1985) qui démontre le fait que certains critiques du *slasher* manifestent leur dégoût à l'encontre du public masculin du sous-genre pour leur parti-pris envers le tueur, tout en ignorant le fait que ce même public se tenait du côté de la dernière survivante lorsque celle-ci assassinait

le meurtrier (46). Bien que le début du récit se concentre habituellement sur le point de vue du tueur, la *Final Girl* s'impose de plus en plus à mesure que le film se déroule grâce non seulement à un accent scénaristique sur sa personne, mais également dû aux positions de caméra, comme l'explique Clover :

By the end, point of view is hers : we are in the closet with her, watching with her eyes the knife blade pierce the door; in the room with her; in the car with her as the killer stabs through the convertible top, and so on [...] If, during the film's course, we shifted our sympathies back and forth and dealt them out to other characters along the way, we belong in the end to the Final Girl; there is no alternative. (44-45)

Il ne faut aussi pas oublier que la *Final Girl* est le personnage principal des films de *slasher* et le seul à posséder une personnalité développée (39, 44), forçant ainsi l'auditoire à emprunter son point de vue. Comme nous l'avons mentionné, la *Final Girl* est également le personnage qui abat le tueur : pour ce faire, l'héroïne doit se réapproprier l'arme phallique de l'ennemi (une machette, un couteau, une tronçonneuse...) afin de le retourner contre lui pour le tuer et ainsi, au sens figuratif, se « masculiniser » en « dé-masculinisant » l'assassin (Ibid.) La *Final Girl* doit alors symboliquement castrer le monstre, et ce faisant, « unmans an oppressor whose masculinity was in question to begin with. » (49) Il est important de garder en tête que la représentation des genres dans le *slasher* est davantage un « état d'esprit » qu'une représentation textuelle, toujours selon Clover : « [...] slasher films present us in startlingly direct terms with a world in which male and female are at desperate odds but in which, at the same time, masculinity and femininity are more states of mind than body. » (188) C'est pour cela que bien qu'au niveau du récit, la *Final Girl* reste femme, une analyse figurative du personnage laisse deviner un « double congénital masculin » au sens de l'identification spectatorielle. (53) C'est donc à ce personnage « figurativement masculin » que les spectateurs du *slasher*, en majorité masculin, peuvent s'identifier (47, 51).

Dans cet ordre d'idée, on ne pourrait qualifier ce personnage de féministe. Outre le fait que le *slasher* moderne établit un « discours d'homme à homme » (la « représentation littérale de la violence d'un homme (le tueur) envers une femme (la *Final Girl*) ») est, au sens figuré, « une relation sexuelle d'homme à homme » (52), la peur de la castration établie par l'émasculat

figurative du prédateur par la *Final Girl* joue sur les plaisirs sadomasochistes du spectateur; ce *male-on-male discourse* rend ainsi l'appellation féministe de la *Final Girl* « grotesque » (53). Autrement dit, bien que sur le plan du « texte » le *slasher* met en scène une « forte présence féminine » à travers sa diégèse, la « signification figurative » de la *Final Girl* rend caduque quelconque « développement féministe » (51, 54). Le spectateur, quant à lui, est renvoyé à ses « propres anxiétés et désirs masculins » à travers son identification à un personnage qui apparaît dans la diégèse « non seulement en tant que femme, mais en tant que femme en douleur. » (61) - bien qu'évidemment le personnage soit « a figurative male. » (55) Peu importe la « féminité de son expérience dans la première phase du récit », la *Final Girl*, « si elle se dresse contre son adversaire, sera un homme » (59) - toujours au sens figuratif, bien entendu. En somme, « ces lectures figuratives révèlent un exercice tout à fait masculin, qui n'a pas grand-chose à voir avec la féminité, mais qui a plutôt rapport avec le phallocentrisme. » (53)

Clover ajoute que c'est la « théâtralisation du genre », ou la représentation du genre en tant que spectacle, qui rend possible l'identification fluide, et particulièrement celui du public masculin envers la *Final Girl* : « It may be just this theatricalization of gender that makes possible the willingness of the male viewer to submit himself to a brand of spectator experience that Hitchcock designated as 'feminine' in 1960 and that has become only more so since then. » (59). Cette « féminisation » de l'audience prend fin assez tôt dans le cadre du *slasher* : « [...] the modern slasher [regender] the woman. We are, as an audience, in the end "masculinized" by and through the very figure by and through whom we were earlier "feminized". The same body does for both, and that body is female. » (Ibid.) En d'autres mots, l'identification fluide du public masculin envers la *Final Girl* fait écho à la masculinisation du personnage et l'audience elle-même devient masculinisée, et ce, à travers le corps féminin présenté à l'écran; la conversation figurativement homoérotique masculine de la *Final Girl* envers le tueur se tient alors à partir du ledit corps féminin. (Ibid.)



Figure 0.2 Affiche de *The Slumber Party Massacre* (Amy Holden Jones, 1982)

Selon une lecture freudienne, empruntée par Carol Clover (1992), la perceuse représente

l'arme phallique du tueur, lui-même ayant une sexualité dépravée (48-49)

Cette figure de la *Final Girl* selon Clover est centrale à notre travail étant donné qu'elle est le point d'identification majeure du *slasher*; l'audience lui appartient, et comme nous l'avons vu, sa perspective est celle du public, « il n'y a pas d'alternative » (45-46). Elle est donc le point focal du *slasher*. Nous allons donc interpréter cette figure dans *Scream*, qui se trouve être Sidney Prescott. Plus précisément, nous observerons comment la relation du spectateur et de la spectatrice change sous une analyse postmoderne de la franchise. Comment est-ce que les mécanismes d'identification vis-à-vis de la *Final Girl* changent dans ce contexte?

Isabel C. Pinedo (1997) affirme également que le spectateur peut développer une identification fluide, du tueur à la *Final Girl* : « Through fantasy, the viewer can identify with a variety of viewpoints, including different-gender characters and positions that exceed the identity

the viewer hold consciously. » (80) Cependant, Pinedo accorde davantage de temps à étudier la position de la spectatrice, ce qui sera utile pour notre travail, tout comme sa conception de l'horreur en tant que monde où les conventions sociétales s'érodent (84).

Dans ce même ordre d'idée, certains auteurs contemporains, comme Kyle Christensen (2011), se sont récemment penchés sur les questions de féminisme et de genre à travers l'horreur. Christensen considère le personnage de Nancy dans *A Nightmare on Elm Street* comme une figure féminine forte alors que ce n'est pas le cas pour le personnage de Laurie dans *Halloween*. D'une part, Nancy arrive à déjouer le tueur Freddy par elle-même, alors que Laurie, bien qu'elle arrive à temporairement mettre son adversaire Michael Myers hors d'état de nuire, est tout de même sauvée par un homme (28). D'autre part, Nancy parvient à déjouer son antagoniste en lui refusant son *gaze* lorsqu'elle lui tourne le dos en fin de récit et cesse de croire en son existence (30). Freddy, tirant son pouvoir de la peur entretenue par les adolescent.e.s à son égard, se voit anéanti sans appropriation d'armes phalliques par Nancy et donc sans masculinisation (figurative) de la part de celle-ci (41). La *Final Girl* plus classique comme Laurie devait s'approprier l'arme phallique afin de pouvoir vaincre le tueur, faisant ainsi preuve d'un personnage au genre plus fluide, car « masculinisée » suite à l'appropriation du phallus (27). Ainsi, la *Final Girl* classique doit souscrire au patriarcat afin de pouvoir entrer dans le monde adulte (Ibid.) En somme, cette figure est assez forte pour participer à « la hiérarchie hégémonique, et même choquer certains, mais ne rejette absolument pas ladite hégémonie » (Rieser, 2001, 379).

D'autres études féministes d'horreur seront étudiées lors de ce travail, notamment celles de Barbara Creed (1986) avec son fameux travail portant sur l'abjection, tout comme Sarah Trecansky (2001) et sa lecture féministe des *Final Girls* des années 1980 à 1990, ainsi que les études menées par Tania Modleski (1986). L'ensemble de ces études d'épouvante féministes nous est utile étant donné qu'elles permettent de comprendre comment fonctionnent les mécanismes d'identification spectatorielle dans le *slasher*, et seront évidemment capitales pour notre recherche.

De plus, des textes portant sur l'horreur queer sont pertinents à étudier étant donné que nous considérons que le public, à travers une lecture postmoderne de *Scream*, peut s'identifier à des figures appartenant au genre qu'ils et elles désirent – il serait alors malavisé d'exclure des

études non hétérocentriques de notre recherche. Autrement dit, nous trouvons pertinent d'inclure de la théorie horrifique queer étant donné que notre travail porte sur une identification genrée plus fluide que celle entretenue auparavant dans les études féministes d'horreur. Notons le livre d'Harry M. Benshoff *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film* (1997), où l'auteur s'intéresse autant à définir l'intersection de l'horreur avec un angle queer que se pencher sur l'horreur postmoderne en tant que telle. D'autres auteur.e.s s'intéressant à l'horreur queer comme Claire Sisco King (2010), Dion Kagan (2017), et Joe Vallese (2022) seront également important pour notre étude.

Dans le même ordre d'idée d'horreur queer, Jack Halberstam (1995) nous permettra de reconsidérer les genres binaires masculins-féminins afin d'étudier la peau à la fois en tant que représentatif de l'épouvante, et en tant qu'endroit cachant difficilement l'identité, « où l'intérieur menace de devenir externe. » (159) Nous pouvons lier cette analyse de la peau (« concealing identity » (Ibid.)) aux études de Judith Butler (1990) selon lesquelles le genre n'aurait pas de statut ontologique « mis à part les actes variés constituant sa réalité » et lesdits gestes se produisant sur la surface du corps (173). Le genre est ainsi précisément ces actes, cette performance, et ce, sans antécédent (Ibid.) En gardant en tête l'idée de genre en tant que « membrane perméable » (Clover, 46), considérer le genre dans le cinéma d'horreur comme un élément ouvert et s'inscrivant sur ladite peau malmenée sera capitale pour ce travail. Finalement, Klaus Rieser (2001), commentant la recherche de Sandra Bem (1974) conceptualisant la masculinité et la féminité non pas comme une binarité, mais comme des variables indépendants (380-381), permettra de visualiser un processus d'identification diversifiée à travers des « valeurs traditionnelles » (381) épousées par *Scream*.

Des travaux portés sur le postmodernisme, tels ceux de Linda Hutcheon avec *A Poetics of Postmodernism* (1988) et *Politics of Postmodernism* (1989), seront évidemment importants pour notre étude. Hutcheon (1988) définit le postmodernisme comme une entreprise forcément contradictoire puisque les œuvres d'art postmodernes « établissent et déstabilisent les conventions de manières parodiques en pointant de manière autoréflexive ses paradoxes inhérents » (3). *Scream* est un cas d'étude s'appliquant bien à cette définition puisqu'il entretient un discours ironique (voire même parodique) envers les *slashers* tout en étant un. Il faut cependant

préciser qu'Hutcheon (1988) ne réfère pas à des imitations ridicules lorsqu'elle mentionne le terme « parodie » (26). Dans son livre *A Theory of Parody* (1985), la théoricienne qualifie la parodie « d'imitation caractérisée par une inversion ironique, et ce, pas nécessairement aux dépens du texte parodié » (6). En d'autres termes, la parodie est une « répétition marquée par une distance critique » (Ibid.) Il est alors valide de considérer un texte comme *Scream* sous un angle parodique étant donné que la série de films ne se moque pas nécessairement du *slasher* en tant que tel, mais établit une certaine distance en ironisant les codes de ce sous-genre afin de les commenter puis de les utiliser à nouveau.

Un point important à retenir en lien avec la théorie postmoderne selon Hutcheon (1989) réside dans l'étude des structures représentatives qui sont conscientes de leur fonction d'objets représentatifs :

What postmodern theory and practice together suggest is that everything was 'cultural' in this sense, that is, always mediated by representations. They suggest that notions of truth, reference, and the non-cultural real have not ceased to exist, as Baudrillard claims, but that they are no longer unproblematic issues [...] It is not that representation now dominates or effaces the referent, but rather that it now self-consciously acknowledges its existence as representation – that is, as interpreting (indeed as creating) its referent, not as offering direct and immediate access to it (34).

Le fait de reconnaître les systèmes représentatifs comme étant conscients de leur propre fonction revient au fondement même de notre énoncé de thèse : nous suggérons que cette reconnaissance permet une distanciation critique par rapport aux mécanismes d'identification du *slasher* moderne. C'est pour cette raison qu'il est important de comprendre les fondements d'une lecture postmoderne – sans comprendre les tenants de cet angle, notre nouvelle lecture de la performance de genre ne peut avoir lieu.

Des textes académiques portant directement sur Wes Craven et *Scream* seront évidemment utilisés, comme celui de Valerie Wee et ses travaux intitulés « The Scream Trilogy: 'Hyperpostmodernism' and the Late-Nineties Teen Slasher Film » (2005) et « Resurrecting and Updating the Teen Slasher: The Case of Scream » (2006), ainsi que « The Quixotic in Horror: Self-Generating Narrative and Its Self-Critical Sequel in Wes Craven's Self-Reflexive Cinema »

de Guillermo Rodríguez-Romaguera (2017). Une définition du *post-stalker film* (dont *Scream* amorça l'existence) par Steven Jay Schneider (1999) sera également utilisée pour notre étude. Finalement, d'autres théoricien.nes. du postmoderne seront également pertinents à étudier, comme Jean-François Lyotard (1979), Angela McRobbie (1996), et Yves Boisvert (1995), tout comme d'autres se penchant explicitement sur l'autoréflexivité, comme Robert Stam (1992).

Finalement, le concept de pastiche dans la théorie postmoderne sera analysé tout d'abord grâce à Fredric Jameson (1985, 1991). En sus de ce dernier, nous étudierons également les écrits sur ce sujet de Richard Dyer (1993, 2006) et d'Ingeborg Hoesterey (2001). Le premier nous aidera à établir une définition du concept de pastiche, alors que l'accent sur Hoesterey nous apportera un point de vue davantage lié au médium cinématographique.

Le premier chapitre développe notre position vis-à-vis le concept de la postmodernité. Étant donné l'ambiguïté possible de ce terme, nous expliquons notre approche concernant le pastiche, puis la parodie, tout en reliant ces concepts autoréflexifs à *Scream*. Le concept d'historicité est également construit envers le spectateur et la spectatrice; et les manières à travers lesquelles l'historicité contribue à la projection du public à travers les personnages du film sont explorées. Le deuxième chapitre décortique la performance des genres dans le *slasher* postmoderne afin de comprendre comment une lecture queer de *Scream* permet de mieux comprendre la distanciation du spectatorat envers les mécanismes d'identification traditionnels du sous-genre horrifique. Évidemment, ce chapitre met en relation ces discussions avec le côté parodique de *Scream*, et explique comment une lecture de genre diversifiée de *Scream* va de pair avec une analyse de la quadrilogie en tant que pastiche. Finalement, la conclusion récapitule les approches construites dans cette thèse tout en ouvrant la porte aux identifications possibles envers les matériaux filmiques ayant suivi *Scream*.

Chapitre 1 - Pastiche, parodie, et postmodernité

« *The slasher film breaks down binary notions of gender narratively and stylistically. Narratively, women use violence against men effectively; men are symbolically castrated. Stylistically, women exercise the controlling gaze; men function as objects of aggression [...] By breaking down binary notions of gender, the horror genre opens up a space for feminist discourse and constructs a subject position for female viewers.* » - Pinedo, 1997, 84

Nous avons choisi d'étudier la quadrilogie *Scream* étant donné qu'elle amène la postmodernité « vers une nouvelle direction », telle que l'affirme Sarah Trecansky (2001, 64). Comme nous l'avons vu en introduction, les films de la série *Scream* sont autoréférentiels du *slasher*, dont Wes Craven a lui-même participé à bâtir les codes lors des années 1980 avec des films tels *Deadly Blessing* (1981), *A Nightmare on Elm Street* (1984), et *Shocker* (1988). Autrement dit, *Scream* se présente comme un renouveau du *slasher* en se « moquant et revitalisant les conventions de ce sous-genre » (Rodríguez-Romaguera, 2017, 143) en épousant un modèle parodique puisant lui-même dans les codes cinématographiques « démodés » (Stam, 1992, 135). Plus que tout autre objet artistique, *Scream* est le meilleur cas d'étude postmoderne que nous pourrions souhaiter.

Quelques années après la sortie de *Scream* (1996), Steven Jay Schneider (1999) affirma que le film de Wes Craven était le plus gros succès du cinéma d'épouvante depuis *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) étant donné ses recettes de 103 millions de dollars engrangés aux États-Unis pour un budget de production de 14 millions de dollars (73). Le succès du premier opus de la franchise se reproduisit dans les suites : en 2005, les trois premiers films de la quadrilogie constituaient la série d'épouvante la plus lucrative de l'histoire du cinéma américain (Wee, 2005, 58). Nous avons vu en introduction que *Scream* représentait une forme de consécration postmoderne de l'horreur, (47); nous avons interprété cette analyse des manifestations postmodernes dans la franchise cinématographique de Wes Craven comme une des raisons possibles de son succès en salles. Schneider (1999) partage un point de vue similaire, affirmant que la réussite commerciale du film a reposé autant sur le désir de la génération X de

revivre leurs jeunes années que sur l'attrait des adolescent.e.s des années 1990 pour le *slasher* (85).

Ce succès arriva dans les années 1990, soit au moment où le concept d'une œuvre usant d'autoréflexion était davantage pris au sérieux dans le monde littéraire et cinématographique (Stam, 1992, 128-129). Robert Stam explique en effet que « l'idée d'autoréflexion dans les romans tout comme au cinéma rencontra tout d'abord de la résistance de la part de critiques hostiles » (128). Le théoricien dénote la mentalité répandue chez les critiques et académicien.ne.s cinématographiques selon laquelle les films « sérieux » devraient être des œuvres tenant lieu dans un contexte social plausible et mettant en scène des personnages crédibles (128-129). Considérant que Stam publia les idées énoncées ci-haut seulement quatre ans avant la sortie du premier *Scream* (1996), nous pouvons déduire que la sortie de *Scream* eut lieu au moment opportun pour que sa thématique autoréflexive soit relativement prise au sérieux, que ce soit au niveau critique ou académique.

Le concept d'autoréflexivité, qui est donc central au succès populaire et critique de *Scream*, est également l'épicentre de notre premier chapitre. Celui-ci se concentrera sur l'étude de *Scream* en tant que pastiche des codes genrés préétablis dans le sous-genre du *slasher*. Plus précisément, nous allons analyser de quelles manières la réappropriation ironique (voire même parodique) des éléments genrés récurrents au domaine du *slasher* permet au spectateur et à la spectatrice de reconnaître les systèmes représentatifs comme étant conscients de leur propre fonction (Hutcheon, 1989, 34). Cette reconnaissance des systèmes représentatifs du sous-genre, invitant à une distanciation critique des mécanismes d'identification du *slasher*, permet d'établir une distance spectatorielle envers les mécanismes d'identification du *slasher* moderne. Mais de quelles manières la série *Scream* peut-elle se réapproprier ces mécanismes d'identification? Répondre à ces questionnements nécessite une lecture des quatre *Scream* non seulement en tant que pastiche, mais également sous un angle parodique, et plus généralement en tant qu'objet postmoderne. Nous allons donc amorcer ce chapitre en nous penchant sur le concept de postmodernité. Afin de parvenir à nos fins, le concept de pastiche sera majoritairement articulé autour des discours de Richard Dyer (2006) et de Fredric Jameson (1985, 1991), la parodie selon

Linda Hutcheon (1985, 1988, 1989) et Ingeborg Hoesterey (2001), et l'ironie encore une fois selon Hutcheon (1989).

a) Approches postmodernes

Le mot « postmodernité » est souvent considéré comme un terme problématique étant donné la multitude de définitions possibles à lui accorder (Wee, 2005, 46). Cependant, il est impératif que nous proposons un angle idéologique précis vis-à-vis ce concept : à quoi nous référons-nous lorsque nous utilisons le terme « postmodernité »? Ce travail de définition est pertinent étant donné que ce terme est, selon Linda Hutcheon (1988), « [...] the most over and under-defined term of both current cultural theory and contemporary writing. » (3)

Commençons par nous pencher sur l'historique du mot « postmodernité ». Hutcheon et Joseph Natoli (1993) affirment que ce mot « [...] has slowly come to be accepted as a general post-1960s period label attached to cultural forms that display characteristics such as reflexivity, irony, parody, and often a mixing of the conventions of popular and "high art." » (vii) Le politologue Yves Boisvert (1995) conçoit également que la période postmoderne réfère généralement de 1960 jusqu'au présent (15) - cependant, certaines des premières manifestations postmodernes pourraient être tracées à travers l'architecture italienne postmussolinienne de la fin des années 1940 et du début des années 1950 (Ibid.) La rationalité derrière la culture postmoderne proviendrait essentiellement, toujours selon Boisvert, d'une impossibilité d'interpréter le monde technologique et informatisé contemporain à l'aide de concepts provenant du siècle des Lumières (16). Jean-François Lyotard (1979) retrace l'avènement de l'âge postmoderne à travers une période similaire, soit depuis la fin des années 1950 (11). Lyotard (1979) définit également la postmodernité comme de « l'incrédulité face aux métarécits » (12), soit, la remise en question des grands récits considérés comme étant communs à tous (Ibid.) Pensons notamment au « projet de modernité formulé par les philosophes de lumières au 18^e siècle et leur volonté de développer une science objective ainsi qu'une moralité et une loi universelle » (Habermas, 1981, 98). Ainsi, développer un projet sous des angles universels et objectifs est mis en doute et ne tient plus autant d'autorité qu'auparavant, selon un schéma de pensée postmoderne.

Selon Valerie Wee (2005), ce déclin du métarécit se retrouve aussi dans la théorisation de la postmodernité (46). La théoricienne définit les lignes générales de la postmodernité en affirmant que ces dernières sont liées à un « breakdown of boundaries, decline of master narratives, and the erosion of authority [...] Postmodernism is also associated with a tendency for intertextual referencing, a propensity for ironic or parodic humor, as well as textual and generic mixing. » (Ibid.) L'affaiblissement de l'importance des métarécits, tout comme l'érosion de l'autorité et de la pertinence accordée aux projets modernes, est ainsi un des sujets récurrents dans les discussions de la théorisation de la postmodernité. Nous pouvons lier ces éléments aux idées d'Isabel C. Pinedo (1997) lorsqu'elle avance que la postmodernité érode les frontières entre la culture de masse et ce qui est traditionnellement considéré comme de « l'art » (12-13), similaire à ce qu'avaient affirmé Natoli et Hutcheon. Fredric Jameson (1991) émet un point de vue analogue, déclarant que l'affaiblissement des frontières entretenues par le *high modernism* entre les cultures *high* et *low* est un élément phare de la postmodernité (2). La rupture de cette binarité peut être retracée, sans surprise, vers la fin des années 1950 et au début des années 1960 (1), période clef de l'émergence de la postmodernité selon Jameson (4). Les années 1950, avant l'arrivée de cette érosion, étaient encore maintenues sous le règne de la *high culture* : c'était cette dernière qui était « autorisée à passer un jugement sur la réalité, et d'affirmer en quoi consiste et en quoi ne consiste pas la vraie vie [...] » (Jameson, 280) Toujours selon Jameson, il faut étudier le contexte du mouvement moderne vers la fin des années 1950 afin de comprendre l'avènement de la postmodernité à ce moment :

Not only are Picasso and Joyce no longer ugly; they now strike us, on the whole, as rather "realistic", and this is the result of a canonization and academic institutionalization of the modern movement generally that can be traced to the late 1950s. This is surely one of the most plausible explanations for the emergence of postmodernism itself, since the younger generation of the 1960s will now confront the formerly oppositional modern movement as a set of dead classics, which "weigh like a nightmare on the brains of the living", as Marx once said in a different context (4).

Ainsi, la canonisation des pôles artistiques modernes est responsable de la normalisation sociétaire des styles artistiques modernistes autrefois perçus comme étant « laids » (Jameson, 4)

puisque lesdits styles modernistes entraînent en contradiction avec les normes esthétiques sociétares de l'époque. Cela est dû au fait que ces styles étaient en « rébellion face à ce qui [était] normatif ainsi qu'à l'encontre de la tradition. » (Habermas, 1981, 94) Ces styles modernes deviendront ainsi des codes postmodernes (Jameson, 1991, 17) puisque considérés comme des œuvres charnières à se réapproprier afin d'entretenir des discours nouveaux, tels des commentaires satiriques ou parodiques.

Cependant, il est pertinent de spécifier que les lignes entre la modernité et la postmodernité ne sont pas forcément claires ni binaires (Natoli et Hutcheon, 1993, 7). Cela est cohérent avec les désagréments multiples des différentes frontières autoritaires et artistiques modernistes, affaiblies par le postmodernisme; la délimitation entre ce dernier et le modernisme n'est alors pas nécessairement toujours distincte. Linda Hutcheon (1989) mentionne le fait que le postmodernisme partage des liens intrinsèques avec le modernisme étant donné que les deux amorcent leur discours à partir de traditions - qu'elles soient stylistiques, politiques, etc. :

But however you break down the positions, there is still an even more basic underlying opposition between those who believe postmodernism represents a break from modernism, and those who see it in a relation of continuity. The latter position stresses what the two share: their self-consciousness or their reliance, however ironic, on tradition. Contrary to the tendency of some critics to label as typically postmodern both American surfiction and the French texts of *Tel Quel*, I would see these as extensions of modernist notions of autonomy and auto-referentiality and thus as 'late modernist.' (26-27)

Nous devons ainsi comprendre que le postmodernisme, bien que brouillant la binarité culturelle dans laquelle les cultures « hautes » et « basses » se trouvent en opposition, se situe néanmoins dans une certaine continuité logique du modernisme. Cela s'explique par l'utilisation des traditions modernistes du postmodernisme (qu'elles soient culturelles, idéologiques, etc.) et ce, malgré la présence d'autoréflexivité dans son discours (Hutcheon, 1989, 27). Hutcheon n'est pas la seule à penser ainsi. Angela McRobbie (1996) considère la postmodernité de deux façons : soit de manière à « redéfinir et défendre la formation politique et intellectuelle de la modernité » ou de « prendre du recul et se demander ce qui se passe [sur le plan des grands piliers de la modernité]. » (62) McRobbie ajoute que la postmodernité est un « concept pour comprendre le

changement social » (Ibid.), changements apportés par la modernité. La postmodernité doit alors forcément entretenir des liens avec la modernité afin d'être en mesure d'analyser ce qui s'est transformé au plan social. Le rapport avec l'objet d'étude va cependant changer avec un angle postmoderne; cela implique non seulement la présence de l'ironie, d'études parodiques ou de pastiche, mais également envers la nature de la représentation d'un objet donné. En effet, le postmodernisme va déconstruire la nature apolitique de la représentation selon le modernisme (Hutcheon, 1989, 99). Ainsi, le rapport à l'objet commenté se voit davantage ancré dans une étude des représentations sous un angle politique - pour notre étude, le terme « politique des représentations » rime avec représentation des genres dans le *slasher*, ce que nous ferons au cours de chapitre.

Maintenant que nous avons défini nos approches vis-à-vis la postmodernité, revenons aux questions de *high* et *low culture* afin de comprendre de quelles façons une série de *slasher* telle *Scream* peut s'inscrire dans une lignée postmoderne érodant les frontières « d'hautes » et de « basses » cultures. Commençons par considérer *Scream* en tant qu'objet autoréférentiel des *slashers* afin de pouvoir comprendre l'impact que cette autoréflexion apporte aux questions d'identifications genrées.

b) Autoréflexivité genrée et la *Final Girl*

Guillermo Rodríguez-Romaguera (2017) suggère que *Scream* s'inscrit dans la tradition de l'auteur espagnol Miguel de Cervantes et de ses tendances autoréflexives et satiriques de la romance chevaleresque, notamment avec *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605, 1615) – et ce, bien que les critiques contemporaines de l'écrivain aient jugé ses œuvres comment simples livres chevaleresques (143). Ce qui est pertinent à étudier avec *don Quijote* est que Rodríguez-Romaguera juge que Cervantes effectue, à travers sa littérature chevaleresque, un exercice de « mocking, yet elevating this form of low-brow fiction with perspicacity [...] » (Ibid.) En d'autres mots, en se moquant de la romance chevaleresque, Cervantes lui donne de l'importance et « élève » cette littérature considérée comme étant de basse culture en tant qu'objet digne de pouvoir servir d'exercice satirique. (Ibid.) Cela n'est pas une coïncidence si Hutcheon (1989) affirma presque trente ans plus tôt que le postmodernisme « paradoxically

manages to legitimize culture (high and mass) even as it subverts it. » (15) Le postmodernisme, en tant que concept forcément contradictoire et qui « établit [son sujet] avant de le subvertir » (Hutcheon, 1988, 3), peut établir une distance critique grâce au procédé d'ironie (Hutcheon, 1989, 15). L'ironie peut alors bel et bien servir à établir une dynamique dans laquelle un objet d'étude est certes socialement légitimité, mais également critiqué (Ibid.) Hutcheon (1989) explique que la parodie (que nous verrons en détail un peu plus loin dans ce chapitre) est un bon exemple d'élément postmoderne spécifique qui légitimise un objet d'étude tout en le subvertissant : « [parody] both legitimizes and subverts that which it parodies. » (101). Encore selon Hutcheon (1988), la parodie créerait le « paradoxe postmoderne » étant donné que ce procédé ne va non pas se moquer du passé, mais le mettre en évidence afin de le critiquer : « To parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it. » (126)

De là naît l'intérêt d'étudier un procédé d'autoréflexion à travers la quadrilogie *Scream*. Cette dernière, bien qu'elle ait passé l'écart entre *low* et *high culture* (Trecansky, 71), se base néanmoins sur des codes genrés établis à travers un sous-genre horrifique classé tout en bas des échelles morales (Williams, 1991, 3) et politiques (Benshoff, 3-4). En effet, *Scream* semble de prime abord reprendre verbatim les dynamiques genrées du *slasher*. Tout d'abord, Sidney paraît suivre à la lettre les composantes classiques de la *Final Girl* : la jeune femme n'est pas sexuellement active pour la majorité du film et parvient à confronter et à vaincre les tueurs masculins possédant une arme phallique (un couteau). Cela se rapporte *a priori* aux propos de Carol J. Clover (1992) selon lesquels la figure de dernière survivante sexuellement frustrée doit non fuir, mais bien mettre le meurtrier hors d'état de nuire à l'aide d'une arme représentant métaphoriquement le phallus de l'assassin (48-49). Cette action de combattre en retour le meurtrier à l'aide de son propre phallus et de parvenir à le mettre hors d'état de nuire se rapporte à l'arrivée de la *Final Girl* dans le monde adulte : « When the Final Girl stands at last in the light of day with the knife in her hand, she has delivered herself into the adult world. » (Clover, 49). Ainsi, la masculinisation figurative de la protagoniste est la résultante de son triomphe envers le tueur. Prenons la fin du premier *Scream* afin d'illustrer ce propos. Dans celui-ci, Sidney assassine les deux tueurs à elle seule : le premier à mourir est son ami Stu, écrasé sous une télévision que renverse la jeune femme. Le deuxième est Billy, le petit ami de Sidney. Cette dernière parvient à

abattre son copain en se déguisant avec le même accoutrement que lui et Stu portaient lorsqu'ils accomplissaient leur meurtre. Déguisée à l'aide du fameux masque de fantôme baptisé *Ghostface*, Sidney poignarde son petit ami avec une arme phallique beaucoup plus grosse qu'un couteau - un parapluie. Mais Billy n'est pas encore décédé : Gale Weathers, que l'on pourrait qualifier de seconde dernière survivante de la série *Scream*, arrive juste à temps pour abattre le jeune homme à l'aide d'un pistolet. Celui-ci n'est toutefois toujours pas vaincu et se relève une ultime fois, tels les Freddy, Jason, Leatherface, Michael Myers et autres Pinhead qui ne sont jamais totalement décédés. Sidney coupe court ce retour à la vie et abat son ancien petit ami grâce à un coup de fusil.

À première vue, *Scream* semble donc respecter les traditions genrées établies dans le *slasher* depuis quelques décennies, étant donné que le film semble réitérer les mêmes dynamiques genrées que les *slashers* produits dix ou vingt ans plus tôt illustraient. Après tout, le long-métrage de Craven semble suivre le même schéma narratif et actanciel que ces *slashers*, reposant sur une traque visant particulièrement les femmes, tel que le relate Isabel C. Pinedo (1997) : « Although both women and men are killed, the stalking and killing of women is stressed. After a protracted struggle, a resourceful female usually subdues the killer, sometimes kills him, and survives. » (72) Néanmoins, comme nous l'avons vu en introduction, Linda Hutcheon (1989) affirme qu'il est possible de se réapproprier certaines formes culturelles du passé tout en les questionnant : « [Postmodernism] uses the reappropriated forms of the past to break to a society from within the values and history of that society, while still questioning it. » (12) Lorsque le public (averti) regarde *Scream*, il peut reconnaître le couteau en tant que phallus, ainsi, *Scream* semble épouser l'idée selon laquelle la *Final Girl* fait preuve d'une fluidité de genre non pas entre le féminin et le masculin (afin d'entrer le monde adulte et vaincre le monstre), mais bien entre la jeunesse (*girlhood*) et la maturité féminine (Rieser, 2001, 379). Klaus Rieser exprimait ce sentiment lorsqu'il affirmait que la figure de la *Final Girl* naviguait dans une fluidité se situant « [not so much] between masculine and feminine as between girlhood and full-fledged motherhood. » (Ibid.) Bien que nous ne sommes pas d'accord que la fluidité de genre de la *Final Girl* classique n'incorpore pas une masculinisation figurative nécessaire afin d'accéder au monde adulte, nous suggérons que ce commentaire est valable non pas pour la figure classique de la *Final Girl* comme l'émet Rieser, mais bien pour le rôle de Sidney en

particulier. Certes, Sidney ne fait preuve d'instinct maternel en tant que tel, mais démontre néanmoins une maturité acquise grâce à sa victoire envers les tueurs – en d'autres mots, surmonter cette épreuve lui a permis de passer de l'adolescence à l'âge adulte tout en restant résolument dans un carcan féminin. Cela s'exprime non seulement par l'importance réduite de la réappropriation de l'arme phallique par Sidney, mais également par la capacité du personnage à pouvoir exercer les choix qu'elle veut sans répercussion – notamment, avoir une vie intime avec son petit ami.

Cette fluidité intra-genre (ou fluidité de genre à l'intérieur du genre féminin) peut être vérifiée grâce au haut taux de spectatoriats féminin dans le public de *Scream*. En effet, Valerie Wee (2005) déclare que

[the film series] made the genre relevant to the adolescent moviegoer – a segment of the audience that had been largely dismissed by previous practitioners in the genre. This time around, however, *Scream* and its sequels acknowledged female moviegoers and benefited greatly at the box office as a result. Much of *Scream's* success came from its appeal to this overlooked segment of the horror audience: girls and young women, a segment that was becoming increasingly influential and powerful. It attracted that segment by offering strong, complex, and intelligent female characters that develop into brave, self-reliant women. (57)

Nous ajouterons à cette citation de Wee que le fait de mettre en scène une *Final Girl* ne devant pas figurativement se masculiniser afin d'entrer dans le monde adulte a forcément joué un rôle dans le succès de la série d'épouvante auprès de la gent féminine. Cette dernière peut s'identifier à un personnage qui demeure féminin et qui ne doit pas se masculiniser afin de prendre de la maturité. Il est également important de mentionner que Sidney Prescott et Gale Weathers, l'autre personnage féminin préminent de la série que nous avons qualifié de « deuxième *Final Girl* » de la franchise *Scream*, développent une solidarité entre elles. Les deux femmes, qui de prime abord se détestent, doivent apprendre à collaborer afin de survivre. Cela est mis en scène dans l'exemple fourni un peu plus tôt dans lequel Gale tire sur Billy avant que ce dernier attaque Sidney, tout juste avant que cette dernière doit abattre à son tour Billy avant que celui-ci puisse attaquer Gale. Cela se rapporte à l'héritage de la *Final Girl* établi par Sarah

Trecansky (2001), héritage dans lequel le savoir-faire d'une *Final Girl* est donné à la prochaine survivante afin que celle-ci puisse à son tour être en mesure d'abattre le monstre lorsque le temps sera venu (65-66). Par exemple, Nancy, la *Final Girl* du premier *A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984) revient dans le troisième film, *A Nightmare on Elm Street 3 : Dreams Warriors* (Chuck Russell, 1987) et aide Kristen, la nouvelle *Final Girl*, à maîtriser ses rêves afin de pouvoir vaincre Freddy Krueger, meurtrier attaquant les adolescents dans leur sommeil. Bien que Nancy décède avant la fin du film, Kristen parvient à survivre et à vaincre Freddy grâce à la confiance en soi acquise par le biais des enseignements de son mentor (65). Le même schéma se répète dans la suite directe *A Nightmare on Elm Street 4 : The Dream Master* (Renny Harlin, 1988). Avant de mourir, Kristen forme Alice, la *Final Girl* de cette mouture, à vaincre Freddy. (Ibid.) La figure de la *Final Girl* est ainsi fluide ; elle se transmet de jeune femme en jeune femme, et chaque *Final Girl* s'assure que la prochaine puisse vaincre Freddy et ainsi pouvoir entrer dans le monde adulte (cela s'applique d'ailleurs bien à *A Nightmare on Elm Street*, étant donné que seuls les adolescents sont pourchassés par Freddy dans leurs rêves, et non les adultes.)



Figure 1.1 Sidney Prescott et Gale Weathers :
une alliance de dernières survivantes (*Scream 2*, Wes Craven, 1997)

Dans *Scream*, bien que nous ne pouvons vraiment qualifier Gale Weathers de *Final Girl* à proprement parler (le terme « dernière survivante » serait plus approprié), le fait qu'elle et Sidney s'entraident afin d'abattre les meurtriers fait état d'une solidarité semblable à ce que décelait Trecansky à travers *A Nightmare on Elm Street*. Toutefois, la réappropriation de cette solidarité entre dernières survivantes se voit encore plus importante dans *Scream* étant donné que Sidney et Gale agissent simultanément afin de mettre les bourreaux hors d'état de nuire. Ainsi, les deux figures féminines doivent collaborer en même temps afin d'accomplir leur mission, mettant ainsi l'accent sur la solidarité féminine. Cette réappropriation double, soit celui de solidarité entre dernières survivantes et de la maturité de la *Final Girl* sans devoir passer par la masculinisation, peut donc être reliée à la popularité de *Scream* auprès des spectatrices – leur identification spectatorielle repose sur une figure de la *Final Girl* qui reste féminine et fait état d'une solidarité entre femmes encore plus grande qu'auparavant. Cela est possible grâce à la réappropriation postmoderne des éléments genrés du *slasher* – nous pouvons lier ladite réappropriation avec l'affirmation de Linda Hutcheon (1989) selon laquelle le postmodernisme « coincide with a general cultural awareness of the existence and power of systems of representation which do not *reflect* society so much as *grant* meaning and value within a particular society. » (8) *Scream*, en tenant compte de l'auditoire féminin (Wee, 2005, 57), s'inscrit ainsi dans une « sensibilisation culturelle des pouvoirs de représentation » due au postmodernisme (Hutcheon, 1989, 8). Les éléments genrés des *slashers* des années 1970 et 1980 sont ainsi mis en perspective de façon critique afin de mettre en scène non pas une énième itération de la *Final Girl*, mais plutôt une nouvelle version, sensible à l'importance de la représentation des genres à l'écran. Hutcheon (1988), en parlant de la parodie, déclare que « the past is always placed critically – and not nostalgically – in relation to the present. » (45) Ainsi, sous une optique postmoderne, *Scream* n'entretient pas de la nostalgie envers les éléments genrés du *slasher* - cette série de films n'est pas un hommage à ce sous-genre horrifique. Plutôt, la quadrilogie de Craven regarde le passé de façon critique et réapproprie certains éléments clefs du *slasher* afin d'offrir une nouvelle fluidité de genre au public. Certes, nous avons vu (et nous verrons encore) qu'une partie du public de *Scream* éprouve de la nostalgie envers les *slashers* des années 1970 et 1980 à travers le film de Craven. Cela ne veut pas dire que la construction du film en tant que tel s'appuie sur la nostalgie des éléments codés du *slasher* (nous réitérons l'idée selon

laquelle ces éléments ont été traités de façon critique), mais bien qu'une partie de l'auditoire éprouve bel et bien une forme de nostalgie en présence de la réappropriation des conventions du *slasher*. Ceci n'infirme pas le fait qu'une autre partie du public, telles les femmes, peuvent reconnaître que ces conventions ont été non seulement réappropriées, mais également critiquées à travers une nouvelle mise en scène plus sensible à l'identification féminine dans le *slasher*.

Nous suggérons maintenant de considérer *Scream* en tant que pastiche des codes genrés du *slasher* étant donné que l'angle postmoderne entrepris jusqu'à maintenant est resté au niveau autoréflexif. Étudions maintenant les questions relatives au pastiche afin d'enrichir notre propos de réappropriations des codes cinématographiques genrés à travers *Scream*.

c) Pastiche, historicité et parodie

Remontons quelque peu dans le temps et décortiquons la séquence d'introduction du premier *Scream* afin d'amorcer nos réflexions vis-à-vis le pastiche. Cette séquence met en scène l'éventuelle première victime du récit, Casey Baker, lors d'une conversation téléphonique avec un parfait inconnu. L'entretien est de prime abord anodin et tourne autour de questions banales autour du film d'horreur, comme lorsque Casey affirme que le premier *Nightmare on Elm Street* « was good, [but] all the other ones sucked » (gardez en tête que Wes Craven a seulement réalisé le premier film de cette série.) La discussion verse peu à peu dans l'épouvante lorsque Casey réalise que l'homme avec qui elle converse l'espionne et la force à garder la ligne. Cette personne anonyme parvient à garder la jeune femme au combiné grâce à un jeu-questionnaire de connaissance cinématographique horrifique que Casey doit réussir afin de sauver son petit ami, tenu prisonnier dans le jardin par le tueur masqué. La jeune femme, semblant remporter la partie en répondant correctement aux premières questions, perd finalement la manche - son erreur fut de croire que Jason Voorhees était le tueur du premier *Friday the 13th* alors que le meurtrier (ou plutôt la meurtrière) du film était sa mère, une erreur encore relativement perpétuée à travers ceux et celles n'étant pas adeptes de cette série horrifique. Le copain de Casey est finalement tué avant que le tueur masqué pourchasse la jeune femme et l'assassine tout juste avant que les parents de la jeune fille puissent intervenir. Ainsi, tout en se moquant ouvertement de certains *slashers* (l'ensemble des suites de *A Nightmare on Elm Street* ne serait pas bonne) et en émettant

des commentaires à l'encontre de ces derniers (le fait de jouer sur une erreur encore répandue en lien avec le *Friday the 13th* initial), cette scène introductive se conclut néanmoins par un schéma actanciel et narratif qui, d'emblée, semble correspondre avec n'importe quel autre *slasher* donné. Un assassin masqué, que l'on présume masculin, pourchasse une jeune femme que l'on suppose sexuellement active (étant donné la présence de son petit ami) et la tue de manière sanglante.

Le contexte dans lequel une jeune femme est menacée par un tueur anonyme au téléphone ressemble fortement au début du long-métrage *When a Stranger Calls* (Fred Walton, 1979). En effet, la première partie de ce récit relate les mésaventures d'une jeune gardienne aux prises avec un tueur potentiel au téléphone et devant s'assurer de la sécurité des enfants qu'elle surveille. Ce film est lui-même lié à la légende urbaine *The Babysitter and the Man Upstairs*, récit ayant été adapté librement dans de nombreux films d'horreur, dont *Halloween* (Danielson, 1996, 55). Danielson indique que *When a Stranger Calls* emprunte des éléments clef à la légende urbaine susmentionnée, comme le fait que « les enfants soient assassinés, que la gardienne s'échappe, et que le meurtrier est finalement attrapé. » (67) Cette légende déteint également sur d'autres films d'épouvante, notamment à travers l'utilisation du téléphone en tant qu'élément de liaison entre le tueur et les éventuelles victimes. Cet élément apparaît, entre autres, dans le *slasher* novateur *Black Christmas* (Bob Clark, 1974), dans lequel un tueur tourmente un club universitaire d'étudiantes à travers des appels téléphoniques avant de pourchasser les jeunes femmes individuellement sur le campus. Le film se transforme rapidement en *whodunit* dans lequel les étudiantes essayeront de trouver l'assassin, ce qui est semblable à ce que fera *Scream* deux décennies plus tard (la différence étant que le meurtrier de *Black Christmas* demeure introuvable et est encore en action à la fin du récit). Bien que la séquence d'ouverture de *Scream* n'emprunte pas un schéma narratif identique à la légende urbaine de *The Babysitter and the Man Upstairs*, le fait de présenter à l'écran une scène traçant une inspiration certaine de ce conte horrifique et des films mentionnés ci-dessus bâtit un contexte familier pour une partie de l'auditoire de *Scream*. Ce procédé dénote une certaine intertextualité entre les connaissances horrifiques préalables que l'on présume chez les spectateurs et les spectatrices et la structure même de *Scream*; Fredric Jameson (1991), en comparant *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981) à son ancêtre spirituel *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), déclare que

The world *remake* is, however, anachronistic to the degree to which our awareness of the preexistence of other versions (previous films of the novel as well as the novel itself) is now a constitutive and essential part of the film's structure: we are now, in other words, in "intertextuality as a deliberate, built-in feature of the aesthetic effect and as the operator of a new connotation of "pastness" and pseudohistorical depth, in which the history of aesthetic styles displaces "real history." (20)

En d'autres termes, Jameson considère que le savoir antérieur de l'auditoire envers *Double Indemnity* et le roman duquel le long-métrage est adapté joue un rôle d'intertextualité entre le public et *Body Heat* (Ibid.) Le film de Lawrence Kasdan ne peut être qualifié *remake* du long-métrage de Wilder étant donné qu'en assumant un degré de conscience de la part du public, le film incorpore le spectateur et la spectatrice en tant que partie intégrante du film en jouant sur leur nostalgie envers une œuvre artistique appartenant au passé (Ibid.) Ce procédé dans lequel il est assumé que l'auditoire connaît l'objet original auquel l'imitation se rattache se rapporte à la définition du pastiche, selon Richard Dyer (2006, 1). En effet, le théoricien définit le pastiche en tant que « a kind of imitation that you are meant to know is an imitation. » (Ibid.) L'aspect crucial du pastiche réside donc dans la centralité de l'aspect imitatif de l'œuvre d'art dans ses intentions et ses effets (4); le pastiche doit être ainsi compris en tant que tel par le spectateur ou la spectatrice afin de fonctionner (3). De là découle l'aspect ironique du pastiche (Ibid.) qui se retrouvera, comme nous l'avons déjà mentionné, dans *Scream* et dans bien d'autres pastiches du *slasher*, tels *Urban Legend* (Jamie Blanks, 1998) ou *Shaun of the Dead* (Edgar Wright, 2004).

Cette dynamique entre conventions consolidées et attentes du spectateur et de la spectatrice se voit concrétisée dans *Scream*, franchise à travers laquelle le plaisir spectatorial provient de cette connaissance attendue d'une expérience cinématique partagée, selon Pamela Craig et Martin Fradley (2010): « [...] finally, and most notoriously, the *Scream* trilogy offers their audience a knowing and reflexive commentary on the generic logic of the "slasher" film and a pop-Brechtian dynamic that underlines their appeal to the shared cinematic experiences and subcultural capital of youthful media consumers. » (84) Nous pourrions même qualifier que le savoir antérieur du public, qui joue donc un rôle important dans l'appréciation de *Scream*, représente une conjonction historique du genre. Cet argument est étayé par les propos du

réalisateur John Carpenter, peu avant la sortie de *Scream*, selon lesquels une résurrection du *slasher* sera possible lorsque le sous-genre tiendra en compte la génération actuelle d'amateur.e.s de films d'horreur et de leur familiarité avec le genre (Strauss, 1998, L22, cité dans Wee, 2005, 45). Comme nous l'avons vu en introduction, le *slasher* se trouvait dans une période creuse lors de la fin des années 1980 et le début des années 1990 (Clover, 1992, 23): « By the mid-1980s, however, the slasher film appeared to reach a point of exhaustion. The formulaic nature of subsequent low-budget, independently produced slashers, and the excessive repetitions in the forms of sequels [...] made the audience overly familiar with the genre [...] » (Wee, 2005, 45). La trop grande familiarité entre le public et le sous-genre horrifique était donc responsable de cette période de dormance. « [...] slasher films of the classical period started to become predictable and they needed to be renewed – something that happened with postmodernism. » (Petridis, 2014, 80).

Certains films, tels que *Friday the 13th Part VI : Jason Lives* (Tom McLoughlin, 1986) et *Wes Craven's New Nightmare* (Wes Craven, 1994), avaient déjà inclus des références intertextuelles à travers leur récit, certes. Dans le premier cas, Tommy, le dernier survivant des deux derniers opus de la série *Friday the 13th*, déclare qu'il connaît le déroulement traditionnel des films d'horreur. Le deuxième occurrence est un opus de la série *A Nightmare on Elm Street*, dans lequel le tueur Freddy brise le quatrième mur et menace le monde réel, incluant l'actrice Heather Langerkamp (incarnant la *Final Girl* Nancy dans le premier et le troisième tome de la franchise), l'interprète de Freddy Robert Englund, ainsi que Wes Craven lui-même. Cependant, comme nous l'avons également vu en début de travail, ces références ne faisaient pas partie du corps du texte, contrairement à *Scream*. En les intégrant à son corpus, la franchise peut effectuer un commentaire sur la logique du sous-genre du *slasher* (Craig et Fradley, 2010, 84) en tenant pour acquis que le public connaît ladite logique. Sans cette connaissance, l'audience ne reconnaît pas *Scream* en tant que pastiche, élément qui doit être compris comme tel pour opérer (Dyer, 2006, 3). En somme, ce contrat entre « shared cinematic experiences » (Craig et Fradley, 2010, 84) et spectateur et spectatrice est non seulement une conjoncture historique, mais nécessaire à la fonction même de pastiche de *Scream*.

Ingeborg Hoesterey (2001) fait néanmoins une distinction entre l'utilisation du terme « pastiche » tel qu'entendu lors de la Renaissance (sous le terme *pasticcio*) et celui en lien avec les arts postmodernes (68). Le mot original, dont l'origine remonte vers 1677 (5), signifiait « pâte » en langues romanes, faisant ainsi référence à un pâté italien regroupant plusieurs ingrédients différents (dont des légumes, de la viande, des œufs, etc.) (1) Par la suite, *pasticcio* fut repris par le milieu artistique afin de faire référence aux peintures de qualité douteuse impliquant diverses techniques artistiques (1) par un « artiste ayant un talent non théorique, mais pour l'appropriation artistique » (2). Le pastiche d'époque avait donc une connotation péjorative et impliquait le plagiat dans le domaine artistique (68). Cependant, la mauvaise réputation du terme se reflète différemment dans un contexte artistique postmoderne. En faisant la distinction dans l'utilisation du terme « pastiche » entre les deux époques différentes, Hoesterey note que l'action de « voler » a une connotation bien différente entre ces deux contextes: « Theft, as the reader may recall, was the impetus of the original pasticcio that established its lowly reputation. Theft in the postmodern arts, on the other hand, is a critical and intellectual operation of the contemporary consciousness. » (68) « Pastiche » n'est alors pas référé en tant que simple plagiat dans le contexte d'une série de films comme *Scream*, mais bien en tant que procédé interrogatif critique sur les codes genrés du *slasher* à travers ce que définit Hoesterey comme étant la « conscience contemporaine. » (Ibid.)

Ladite conscience contemporaine peut être liée à la définition du pastiche selon Dyer (2006) lorsque celui-ci explique que le pastiche, en imitant des éléments formels artistiques, parvient à éliciter des sensations d'appartenances historiques au spectateur et à la spectatrice («to know ourselves as historical beings») (180). De cette façon, l'auditoire d'un pastiche peut se considérer lui-même en tant que partie intégrante de l'historicité de ce qui est imité, et ce à travers les liens établis entre l'objet original et son pastiche. Le public du *slasher* postmoderne est un excellent cas d'étude à cette appartenance historique. Cet auditoire doit constamment faire des liens avec les *slashers* des décennies passées afin de pouvoir entièrement comprendre une série de *slashers* comme *Scream*; cela rappelle la définition du pastiche selon Dyer, vu un peu plus tôt, selon laquelle le pastiche doit être compris ainsi par son public afin de fonctionner (3). Mais cela va au-delà de la simple reconnaissance des codes : comme l'avait mentionné Steven Jay Schneider (1999), une partie du succès de *Scream* provient de la génération X désirant revivre une partie de leur jeunesse passée à écouter des films d'épouvante (85); cela s'inscrit dans une

appartenance historique envers le *slasher* et ses codes cinématographiques. Cet élément s'explique par l'idée de James Kendrick (2014) selon laquelle les *slashers* seraient ancrés dans un inconscient culturel : « [The slasher films] lodged themselves into the cultural unconscious, where they continue to exert their influence over the horror genre while being regularly reinvented via parodies, remakes and new sequels. » (310) Ainsi, les codes genrés (au sens cinématographique tout comme dans sa signification de genre entre hommes, femmes, non-binaires, etc.) seraient logés dans l'inconscient collectif. Les multiples itérations de ces codes à travers divers objets postmodernes, dont *Scream*, en sont la preuve.

Cependant, Fredric Jameson (1991) est assez critique envers « la colonisation du présent avec le mode nostalgique. » (20) Selon lui, l'art nostalgique postmoderne ne peut se concilier avec une démarche d'historicité authentique étant donné que le film nostalgique « restructure toute la question du pastiche et le projette au niveau collectif social, dans lequel les efforts désespérés de s'appropriier un passé perdu sont désormais réduits à la loi d'airain de la mode et de l'idéologie émergente de la génération d'antan. » (19) Jameson réitère cette idée selon laquelle la mode est prévalente dans le concept du film nostalgique lorsqu'il affirme que ce type de film aborde le passé à travers des « connotations stylistiques et des qualités d'images laquées. » (Ibid.) De plus, Jameson (1985) remet en question la distance critique que permettrait le processus d'autoréflexion dans son sens large – il serait ainsi impossible d'émettre une position critique à travers un processus autoréflexif (52). Linda Hutcheon (1989), en extrapolant sur les questions de légitimer une culture donnée par le processus de subversion que nous avons étudié plus tôt, rétorque que la fonction d'ironie à travers le discours postmoderne est ce qui permet de bel et bien entretenir une instance critique envers l'objet postmoderne :

Postmodernism paradoxically manages to legitimize culture (high and mass) even as it subverts it. It is this doubleness that avoids the danger Jameson (1985: 52) sees in the subverting or deconstructing impulse operating alone: that is, the danger (for the critic) of the illusion of critical distance. It is the function of irony in postmodern discourse that prevents any possible critical urge to ignore or trivialize historical-political questions. As producers or receivers of postmodern art, we are all implicated in the legitimization of our

culture. Postmodern art openly investigates the critical possibilities open to art, without denying that its critique is inevitably in the name of its own contradictory ideology. (15)

De ce fait, Hutcheon établit la postmodernité encore une fois comme un concept forcément paradoxal, comme nous l'avions brièvement mentionné un peu plus tôt, avec la fonction de la parodie au sein de la postmodernité. Alors que Jameson (1985) affirmait ne pouvoir établir une distance critique à travers un processus d'autoréflexion (52), Hutcheon (1989) démontre que ladite distance, bien que paradoxale dans le cadre d'une étude postmoderne, est bien possible grâce à l'utilisation de l'ironie (15). Nous pouvons alors mieux comprendre son idée, déjà mentionnée en début de travail, selon laquelle « [Postmodernism] used the reappropriated forms of the past to break to a society from within the values and history of that society, while still questioning it. It is in this way that its historical representation however parodic get politicized. » (12) De plus, Dyer (2006) souligne que le pastiche, contrairement à ce qu'affirme Jameson, n'est pas trop proche de l'objet imité : « comme la parodie, le pastiche n'est pas par définition un objet critique, mais peut être utilisé de manière critique » (157).

Amanda Klein et R. Barton Palmer (2016) sont également sceptiques de l'affirmation de Jameson selon laquelle le public de films populaire désire « voir la même chose encore et encore » (2). Selon les auteur.e.s,

The "same thing" that the viewer sees time and time again is always different from the "same things" that precede [them] [...] Dismissing popular films as essentially "the same" is a cultural judgment akin to Hoerheimer and Adorno's of the cinematic medium's purported valuelessness, which fails to take into account the necessarily relentless devotion of the media industry to discover and promote a "new" that is always in some sense "the old." (4)

Bien que nous ne nous pencherons pas sur une étude médiatique de l'industrie cinématographique hollywoodienne, Klein et Palmer soulèvent un point très important que nous pouvons lier à la nature de la postmodernité selon Angela McRobbie (1996), nature selon laquelle la postmodernité servirait de loupe quant au processus de la construction du sujet étudié (69). Le cas de Klein et Palmer soulève les questions liées à la promotion cinématographique hollywoodienne. Dans notre cas, étant donné que notre étude porte sur la construction de

l'identification spectatorielle genrée du *slasher* postmoderne, cela signifie qu'il est capital d'étudier les éléments genrés du *slasher* réitérés par *Scream*. En d'autres mots, il faut considérer ces éléments non pas comme une simple reformulation de ce qui a déjà fait, mais plutôt sur les intentions de construction derrière ces codes genrés.

Barbara Creed (1993) dénote également certains problèmes dans les études de Jameson en lien avec « la nostalgie du passé » qui serait entretenue par le spectateur et la spectatrice (406). La théoricienne explique notamment l'absence d'explications sur ce que représente précisément cette nostalgie pour un temps révolu ainsi que le manque de réflexions vis-à-vis les différences possibles de la nostalgie entre les hommes et les femmes (Ibid.) À l'image de Creed, nous croyons qu'étudier le pastiche sous un angle genré est capital afin de comprendre les effets de ce type d'objet postmoderne sur les identifications possibles du public – non en tant que binarité hommes et femmes, mais en tant qu'élément plus fluide.

Comme nous l'avons vu auparavant, ce qui différencie *Scream* des manifestations postmodernes le précédant se situe dans sa capacité à non seulement récupérer les codes genrés du *slasher*, mais à les intégrer dans son texte même (notamment, en les commentant et en les parodiant). Ainsi, la réappropriation des codes genrés à travers *Scream* n'est pas le seul élément faisant appel à l'historicité du public. Ce qui interpelle le public est plutôt le résultat de ce qui est produit avec lesdits codes – en d'autres mots, la quadrilogie *Scream* est un pastiche non pas grâce à sa mise en scène des codes genrés traditionnels du *slasher*, mais plutôt sur le commentaire qui est posé envers eux. Des exemples illustrant bien ces commentaires résident dans les suites de *Scream*, à travers lesquelles les événements du premier opus sont reconstitués à travers différentes mises en abyme.

La suite directe de *Scream*, sortie un an après l'original, s'amorce avec une projection du film *Stab*, dans lequel les événements du premier *Scream* sont portés à l'écran (à l'intérieur de la diégèse du film.) La séquence d'ouverture de *Scream 2* présente donc le meurtre de Casey aux mains du mystérieux tueur téléphonique, étudiée plus tôt dans notre chapitre. Cette scène de *Stab* est très semblable à celle du premier *Scream*, excepté que le tout tend davantage vers le film d'horreur d'exploitation (ou de l'épouvante *low art*). Les meurtres du premier *Scream* deviennent ainsi source de divertissement pour une salle de cinéma raffolant de violence. Bien qu'il est

intéressant de constater que *Scream* se présente lui-même à travers un film d'horreur fictif de série B (*Stab*), la scène d'ouverture de *Scream 2* est pertinente à notre étude grâce à ses liens avec l'historicité du *slasher*. Plus précisément, cette séquence invite le public à user de leur historicité du *slasher* à travers un procédé d'autoréflexion impliquant les deux personnages de la séquence. Celle-ci présente un couple de personnes afro-américaines, Maureen Evans et Phil Stevens, allant à la première de *Stab*, au grand dam de Maureen. En effet, celle-ci demande à son petit ami la raison derrière le visionnement d'un film d'horreur, étant donné que ce genre cinématographique a traditionnellement exclu les personnes noires afin de favoriser « la mise en scène de meurtres de jeunes filles blanches. » Ici, le personnage émet un commentaire valable non seulement pour le genre de l'horreur, mais également pour la première itération de *Scream*, qui avait une distribution entièrement blanche. Par le biais de ce personnage, Wes Craven fait appel au public et à leur l'historique des films d'horreur afin que l'auditoire puisse valider cette critique raciale du genre horrifique. Autrement dit, quelqu'un n'ayant pas une bonne connaissance du genre horrifique ne pourrait confirmer ou infirmer l'affirmation de Maureen selon laquelle le film d'épouvante fut un genre ayant exclu les personnes racisées (quoique le spectateur ou la spectatrice non-initié.e à l'horreur pourrait quand même s'en douter étant donné que les *Scream* sont des productions américaines). Cet exemple prouve deux éléments : non seulement l'historicité du public à travers ses connaissances des enjeux des films d'horreur est bel et bien sollicitée à travers *Scream*, mais cela confirme également que la franchise de Wes Craven est bel et bien un pastiche étant donné que *Scream* doit être compris en tant que pastiche afin d'être entièrement « compris » par son public, tel que défini par Dyer (3, 2006).

La séquence se conclut par le meurtre de Maureen au milieu de la salle de cinéma, se déroulant en même temps que l'assassinat du personnage interprétant Casey dans *Stab*. Cela arrive tout juste après le meurtre de Phil, qui était allé aux toilettes quelques instants auparavant. Cependant, on s'attarde moins sur son assassinat que celui de sa petite amie et il est également moins gore que celui de Maureen, qui est long et sanglant. Cela renforce l'idée selon laquelle les victimes des films de *slashers* sont majoritairement des femmes, et que leurs meurtres sont nettement plus détaillés que ceux des hommes. Linda Williams (1996) a notamment écrit sur cette idée à travers le concept du *woman's gaze*, bâti à partir de la théorie du *male gaze* selon Laura Mulvey (1975). Brièvement, Williams affirme que le regard (*gaze*) de la femme, à

l'intérieur de la diégèse, est puni par des procédés narratifs et est associé à la vision du monstre, puisque monstres et femmes sont les victimes de l'oppression patriarcale à travers le film de fiction (17, 22). Le regard de la spectatrice est également dans une situation défavorable par rapport à celui du spectateur étant donné que le public féminin ne possède pas de point d'identification à l'écran (15). Cela s'explique par la vision patriarcale du médium cinématographique mettant en scène ses personnages féminins de façon à être regardé (*to be looked at*), contrairement aux personnages masculins, exerçant un rôle actif dans la diégèse du film de fiction (Ibid.) Cette théorie semble également s'appliquer à la séquence d'ouverture de *Scream 2* étant donné que Maureen éprouve de la difficulté à regarder le film alors que Phil est tout sourire vis-à-vis l'épouvante de *Stab*. Cependant, nous pouvons nous questionner quant à la pertinence de cette lecture genrée à travers le pastiche qu'est la série *Scream*. Est-ce que le fait de jouer sur l'inconscient collectif du *slasher*, comme le disait Kendrick (2014, 310), et donc de se réappropriier les codes genrés des vieux *slasher* à travers une œuvre postmoderne implique nécessairement les mêmes idéologies de genre que les *slashers* classiques véhiculent? En d'autres mots, pouvons-nous considérer les performances de genre véhiculées par *Scream* de la même façon que celles dont faisaient preuve les *slashers* des années 1970 et 1980? Nous croyons que non; tout comme nous avons démontré qu'il est possible de proposer une nouvelle fluidité de genre pour le public à travers une réappropriation de la *Final Girl*, nous croyons que le fait de présenter un personnage féminin se couvrant les yeux devant des actes de violence a un impact différent dans un pastiche comme *Scream* comparé à un *slasher* classique. Cela s'explique par l'aspect parodique de la série *Scream* - bien que la question selon laquelle *Scream* est vraiment une parodie ou non fait débat. Certain.e.s affirment que cette franchise n'en soit pas une, comme Valérie Wee (2005, 56-57), mais nous affirmons que les *Scream* en sont bel et bien. Pour cela, établissons une brève définition de la parodie et de son rapport au pastiche.



Figure 1.2 La figure interchangeable de *Ghostface* (*Scream*, Wes Craven, 1996)

d) Parodie et identification fluide

Hoesterey (2001) établit une nuance précise entre le pastiche et la parodie, cette dernière étant, selon lui,

[...] a work of literature or another art that imitates an existent piece which is well-known to its readers, viewers, or listeners with satirical, critical, or polemical intention. Characteristics features of the work are retained but are imitated with contrastive intention, whereas in pastiche this relationship is one of similarity.» (13-14)

Alors que le pastiche cherche simplement à imiter, la parodie s'intéresse à mettre en relief cette imitation à travers un objet connu de différentes manières (Ibid.) Nous pouvons aussi définir la parodie à l'inverse, en cherchant à théoriser le pastiche à partir de la parodie. Jameson (2001) indique que le pastiche représente une parodie vide étant donné qu'il ne comporte aucune « ulterior motives » parodique (17). Il est alors observable que la parodie représente, en quelque sorte, une forme de réappropriation d'un objet culturel plus « avancée » que le pastiche : ce

dernier, dénué des motifs supérieurs parodiques, se contente d'imiter ce qui a déjà été fait auparavant (cependant, toujours sous un angle critique, comme nous l'avons observé).

La parodie, selon Linda Hutcheon (1989), est non seulement un élément central à la postmodernité (93), elle est avant tout ce qui permet de « mettre au premier plan les politiques de représentations. » (94) Cela est dû au fait que la parodie est un procédé permettant de problématiser la reconnaissance de l'histoire à travers l'ironie pour ainsi délimiter les limites de la représentation (94, 98) – l'ironie étant le dispositif rhétorique le plus répandu à travers la parodie (Hutcheon, 1985, 25). Plus spécifiquement, en arts féministes, les politiques de représentations sont liées de manière intrinsèque aux politiques de genre (Hutcheon, 1989, 102). Plus précisément, la parodie est un moyen de traiter et de désamorcer les limites de la représentation normative des genres à travers un objet artistique – pour notre étude, cela signifie traiter des liens établis entre le côté parodique de *Scream* et de la représentation et de l'identification spectatorielle genrée. De plus, Linda Hutcheon (1985) est claire sur le sujet : contrairement aux procédés d'allusion ou de citation, la parodie a besoin de distance critique afin de pouvoir être mise en fonction (34). Contrairement à l'esprit populaire, cette mise en fonction ne vise pas nécessairement le ridicule de l'objet parodié (50) – la parodie peut également se déployer de façon plus sérieuse (15), comme dans *Scream*, production cinématographique dans laquelle la moquerie des codes du *slasher* des années 1980 n'est pas nécessairement recherchée, mais est néanmoins critiquée. Alors contrairement à Valerie Wee (2005) qui considère que la série *Scream* ne peut être parodique due aux séquences horribles sérieuses et violentes qu'elle met en scène (56-57), la franchise de Wes Craven peut bel et bien être considérée comme une parodie des *slashers* l'ayant précédé.

Ainsi, bien que la séquence d'ouverture de *Scream 2* soit sérieuse et violente, le fait qu'elle se trouve dans une série de films déjà connue du public comme étant autoréflexive et critique du sous-genre du *slasher* invite le spectateur et la spectatrice à relativiser les actions qui se déroulent à l'écran. Certes, le paradoxe postmoderne (Hutcheon, 1989, 15) est présent: on ancre dans l'esprit collectif l'action pour une femme de se couvrir les yeux devant des actes horribles en mettant cela en scène (sans compter le fait que les deux personnages racisés sont tués dans la séquence d'ouverture, ce qui est en accord avec l'absence de personnages noirs dans

les films d'horreur). Cependant, ce procédé généré est également critiqué, car il s'inscrit dans un contexte dans lequel les actions des personnages sont remises en question dues à l'autoréflexivité du récit. Dans *A Theory of Parody* (1985), Hutcheon déclare que le langage parodique réfère à lui-même tout comme à l'objet qu'il désigne : « To use the categories of philosophical logic, the language of parodic texts subverts the traditional mention/usage distinction : that is, it refers both to itself and to that which it designates or parodies. » (69) En quelque sorte, *Scream* ne véhicule alors pas uniquement ce qu'elle met en scène en tant que telle, mais également les *slashers* desquels la série de Wes Craven s'est inspirée afin de concevoir son discours parodique. Dans cet ordre d'idée, les stéréotypes générés sont remis en question à travers le film. À la base, un stéréotype est censé devoir, selon Richard Dyer (1993), nous donner un consensus vis-à-vis les groupes sociaux qui sont représentés à travers lui :

Yet for the most part it is *from* stereotypes that we get our ideas about social groups. The consensus invoked by stereotypes is more apparent than real; rather, stereotypes express particular definitions of reality, with concomitant evaluation, which in turn relates to the disposition of power within society. (14)

Cependant, le fait de réitérer un stéréotype à travers une mise en scène parodique critique l'essence même des stéréotypes générés présentés à l'écran – cela se rapporte à l'intérêt de la parodie envers les politiques de représentations (Hutcheon, 1989, 93) précédemment mentionnées. Ainsi, le fait que Maureen soit très réticente envers la violence invite les spectateurs à reconsidérer ce stéréotype généré. Le public est alors invité à se remémorer l'historicité de cette action générée et de la remettre en question. La spectatrice voyant Maureen faire cette action ne se projette donc pas nécessairement dans cet acte, mais plutôt réfléchit sur la réitération de celle-ci.

Cette étude du *slasher* envers le public féminin s'inscrit dans la lignée entamée par des théoriciennes de l'horreur féministes désirant s'éloigner des notions selon lesquelles le *gaze* féminin est puni et que la spectatrice ne possède pas d'ancrage d'identification à l'écran (voir Williams, 1996, plus tôt dans ce chapitre) afin de considérer la spectatrice comme une participante prenant du plaisir à regarder le film d'horreur. Brigid Cherry (2002) a notamment étudié le rapport des femmes aux films d'horreur et conclut que plusieurs d'entre elles « refusent de refuser de regarder » les actes horribles dépeints à travers l'horreur (177). Cherry lie cela à

un acte de défiance dans lequel un plaisir pour certains sous-genres horrifiques s’y trouve, notamment pour le film de vampire (169). Néanmoins, Cherry suggère que le succès du film d’épouvante auprès de l’auditorat féminin pourrait s’expliquer par l’empathie qu’elles manifestent envers le statut du monstre présenté à l’écran (notamment, le vampire), ce qui serait un concept voisin à celui de Williams (1996) selon lequel le *gaze* féminin serait relié à celui du monstre étant donné l’oppression patriarcale que les deux subissent (17, 22). Par contre, Cherry suggère que l’empathie ne représente pas le seul attrait pour le public féminin, mais qu’une myriade d’autres raisons peuvent expliquer leur attrait pour le cinéma horrifique, telle la romanticisation du passé pour les films mettant en scène des vampires, ou encore une appréciation de l’esthétisme de la scénographie pour les films d’horreur gothiques (172) – l’important à retenir est de garder en tête que les spectatrices peuvent trouver une myriade de façons de se projeter dans le film d’horreur autre qu’une empathie envers le monstre. L’auteure affirme même que davantage de femmes que d’hommes regardent les films d’épouvante, citant une étude de Christine Spines (2009) pour le magazine de divertissement *Entertainment Weekly*. Spines donne comme figures le pourcentage du taux de spectatrices dans des films tels *The Ring* (Gore Verbinski, 2002), composé à 60% de femmes, ou celui de *The Grudge* (Takashi Shimizu, 2004), qui inclut 65% de femmes (Ibid.) Spines dément également l’idée selon laquelle le public féminin serait bien plus enclin à regarder de l’épouvante dépourvue de gore (Ibid.) Sans donner de chiffres exacts, la journaliste avance que le succès du violent remake de *The Texas Chainsaw Massacre* (Marcus Nispel, 2003), ayant engrangé 81 millions de dollars au box-office, s’explique par la grande présence des spectatrices dans les salles obscures (Ibid.) *Scream* ira plus loin étant donné que le film a « acknowledged female moviegoers [...] It attracted that segment by offering strong, complex, and intelligent female characters that develop into brave, self-reliant women. » (Wee, 2005, 57) Cela a contribué au succès du film et de ses suites (Ibid.) et a participé à la renaissance commerciale du cinéma d’épouvante pour cette démographie (Wee, 2006, 59).

Ainsi, l’identification du public peut varier : ledit public peut être critique (ou non) de certains stéréotypes présentés (telle Maureen qui se couvre les yeux devant des actes d’épouvantes) et s’identifier à travers une *Final Girl* qui reste féminine et qui n’a pas besoin de faire preuve de masculinisation figurative afin de triompher du monstre. L’identification que propose *Scream* est ainsi plus fluide que les slashers l’ayant précédé étant donné que l’aspect

parodique de l'œuvre remet en question certains stéréotypes genrés – l'identification spectatorielle n'est ainsi pas nécessairement stable étant donné la critique posée envers certaines actions genrées.

Nous avons donc un début de réponse quant à l'importance d'étudier *Scream* en tant que pastiche vis-à-vis les mécanismes d'identification propres au *slasher*. Lorsque le personnage de Randy Meeks établit les règles de base afin de survivre au *slasher*, en prenant *Halloween* comme point d'illustration, le jeune homme émet que:

- On ne peut avoir de relations sexuelles
- On ne peut boire ou consommer de la drogue
- On ne peut s'éloigner du groupe et dire qu'on sera de retour



Figure 1.3 Randy explique les règles du *slasher* à côté d'*Halloween* de John Carpenter (1978)
(*Scream*)

D'emblée, le discours de Randy ironise le *slasher* moderne, établissant une certaine distance entre le texte de *Scream* et l'auditorat. Comme nous l'avons vu dans ce chapitre, par contre, une parodie d'un objet va à la fois le subvertir *et* le légitimer (Hutcheon, 1988; 101). Et c'est exactement ce qu'il se produit dans le film: bien que les personnages du film (et, par le fait même, le spectateur et la spectatrice) se moquent de ces règles, ces dernières sont pourtant

respectées tout au long du film. Par exemple, *Ghostface* ne va pas s'attaquer aux vierges, mais plutôt à ceux et à celles ayant une sexualité active; la même figure va uniquement pourchasser les personnages étant seuls, etc.

Bien que ce chapitre a tenté de théoriser notre approche vis-à-vis la postmodernité, et par le fait même de comprendre comment une identification plus fluide peut avoir lieu à travers *Scream*, il reste néanmoins une bonne partie de notre travail à élucider: par quels moyens le processus de pastiche, expliqué tout au long de ce chapitre, peut-il permettre une distance vis-à-vis les mécanismes d'identification typiquement reliés au *slasher*?

Chapitre 2 - L'identification genrée et l'horreur queer

« *Though the current horror landscape is slowly [...] telling more queer-centered and adjacent stories, we largely remain tasked with reading ourselves into these films we love, to seek out characters and set pieces that speak to, mirror, and parallel the unique ways in which we encounter, navigate, and occupy the world.* »

- Vallese, 2022, 5

a) Approches de l'horreur queer

Nous avons jusqu'ici établi notre angle idéologique postmoderne et défini notre approche vis-à-vis le pastiche et la parodie, tout en donnant des exemples genrés vis-à-vis le côté pastiche et autoréflexif du film. Il est maintenant temps de comprendre comment ces approches autoréflexives jouent un rôle inhérent dans la distanciation du public envers les mécanismes d'identification du film. Jane Flax (1987) avançait l'idée que les relations de genres « have no fixed essence; they vary both within and over time. » (624) Ainsi, étudier *Scream* sous son angle de pastiche tout en incorporant une lecture queer de l'œuvre peut révéler comment la relation entre ces deux formes permet au spectatorat de se distancer des mécanismes d'identification traditionnels du *slasher*. Sous cette optique, ce chapitre démontrera comment la reconsidération de ces mécanismes à l'intérieur de *Scream* passe nécessairement par une lecture de genre diversifiée de l'œuvre, et comment le pastiche et la parodie interviennent à travers une lecture queer du corpus de la franchise.

Afin de réaliser cela, nous allons analyser le concept de performance de genre avec un intérêt particulier pour la surface du corps, pour ainsi comprendre de quelles manières *Scream* devient un pastiche du mouvement du *slashing* à travers une conception non-binaire du genre, et comment cela mène à ce que Jack Halberstam (1995) qualifie de *monstrous gender* (143). Cela mènera à une complexification des procès d'identification typiquement reliés au *slasher*. Par la suite, le chapitre théoriserà la relation du monstre queer avec la nouvelle version de la *Final Girl* postmoderne. Mais avant toute chose, prenons un moment afin d'établir ce à quoi nous nous référons exactement lorsque nous utilisons le terme queer. David Church (2018) critique l'utilisation du terme par certain.e.s théoricien.ne.s en tant que terme générique servant à

représenter « a variety of same-sex-desiring identities rather than to suggest a fluidity of (nonnormative) desires that would evade or blur the very boundaries of minoritarian identities. »

(5) Autrement dit, une analyse queer devrait s'ouvrir à une multitude de possibilités d'identités minoritaires et de désirs non normatifs, plutôt que rester au niveau de relations homosexuelles (Ibid.) Harry M. Benshoff, dans son livre novateur *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film* (1997), décrit le mot queer en tant que terme intertextuel:

Queer can be a narrative moment, or a performance or stance which negates the oppressive binarisms of the dominant hegemony (what Wood and other critics have identified as the variable of 'normality') both within culture at large, and within texts of horror and fantasy. It is somewhat analogous to the moment of hesitation that demarcates Todorov's Fantastic, or Freud's theorization of the Uncanny: queerness disrupts narrative equilibrium and sets in motion a questioning of the status quo, and in many cases within fantastic literature, the nature of reality itself. (4-5).

Le théoricien note que le cinéma d'horreur des années 1980 dépeint souvent le monstre comme étant queer (231), tout comme ce fut le cas pour les films *Universal Classic Monsters* des années 1930 (35). La différence entre ces deux ères réside dans le fait que les *monsters saga* devaient connoter la présence d'homosexualité plutôt que la montrer explicitement (Ibid.) Cela est la même chose pour *Scream*: de point de vue purement textuel, le film épouse des conventions hétéronormatives. Mais sous une lecture davantage diversifiée au niveau de la performance de genre, le récit ouvre des possibilités d'identification infinies. Kent L. Brintnall (2004) entretient une idée similaire lorsqu'il affirme que *Scream* présente le « queer desire as monstrous, disruptive and violent » tout en n'étant pas explicite (145). Joe Vallese (2022), dans sa collection d'essais reliés aux réflexions queer portant sur l'horreur, aborde un angle similaire, soulignant le manque continu de représentation queer dans le médium (malgré une lente ouverture à ce sujet) et la nécessité de se lire nous-mêmes dans ces récits hétéronormatifs (5). « 'gayness' [...] reside[s] not only in the text but in their readings of them. » (Scales, 2015, 107) C'est donc cette approche que nous emprunterons: de lire *Scream* en tant qu'objet ouvrant des possibilités d'identification queer, c'est-à-dire, sous une variété de possibilités de projection autre que strictement binaire et traditionnelle.

b) L'analyse de peau en tant que représentation du genre

Si nous prenons la définition du genre selon Judith Butler (1990), selon laquelle « les actes variés de genre créent l'idée de genre, et sans ces actes, il n'y a aucun genre » (178), nous pouvons considérer *Scream* au-delà de sa présentation hétéronormative, car rien ne précède ces actes genrés. En d'autres mots, « If gender attributes and acts, the various ways in which a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no preexisting identity by which an act or attribute might be measured; there would be no true or false, distorted acts of gender, and the postulation of a true gender identity would be revealed as a regulatory fiction. » (180)

Il faut bien noter que ces actes doivent être répétés: « As in other ritual social dramas, the action of gender requires a performance that is *repeated* » (178). Ces gestes se produisant « à la *surface* du corps » (173), aisé est-il de lier la répétition gestuelle et ritualistique établie par Butler à la répétitivité nécessaire de la parodie étudiée au chapitre précédent: pour que la parodie opère, le texte parodié sera répété avec une distance critique (Hutcheon, 1985; 6-7), ce qui permettra un signalement ironique de l'élément original (1988, 26) Ces gestes, que nous pouvons qualifier de performance, voir de théâtralisation du genre, furent répétés *ad vitam aeternam* par le *slasher* moderne (pensons au tueur pénétrant sa lame dans ses victimes, de ces derniers couvrant leur regard avant leur trépas, de la *Final Girl* qui se réapproprie l'arme du monstre et son triomphe subséquent contre lui, etc.)

Certes, *Scream* reprendra ces actes afin de les parodier, établissant donc une distance critique entre ceux-ci et le spectateur et la spectatrice, mais le plus intéressant réside dans le fait qu'éventuellement, la série se reflètera elle-même dans ces gestes. Ainsi, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, *Scream 2* introduit une série de *slashers* intra-diégétique intitulée *Stab*, mettant en scène les événements du premier *Scream* - nous voyons donc le personnage de Casey Becker, la première victime de la franchise, se faire interpellé par une adaptation de *Ghostface*, dans une version série B des événements du premier opus. Dans ce dernier, Casey doit répondre à des questions en lien avec les *slashers* des années 80. À l'opposé, *Stab* ignore ce jeu-questionnaire et met en scène une scène suggérée de nudité. Comme nous l'avons vu, le tout est visionné au cinéma par Maureen Evans et Phil Stevens - mais ce qui est pertinent pour ce

chapitre réside dans le fait que l'auditoire interprète la séquence comme un film d'exploitation d'épouvante, et à travers lequel le public (de la diégèse) attend impatiemment les gestes récurrents typiques du *slasher* - tout comme le public extra-diégétique, que l'on présume reconnaître les événements du premier long-métrage, en tant que spectateur du genre.



Figure 2.1 Comparaison de Casey Becker (haut: *Scream*, bas: *Scream 2*, à travers le long-métrage fictif *Stab*)

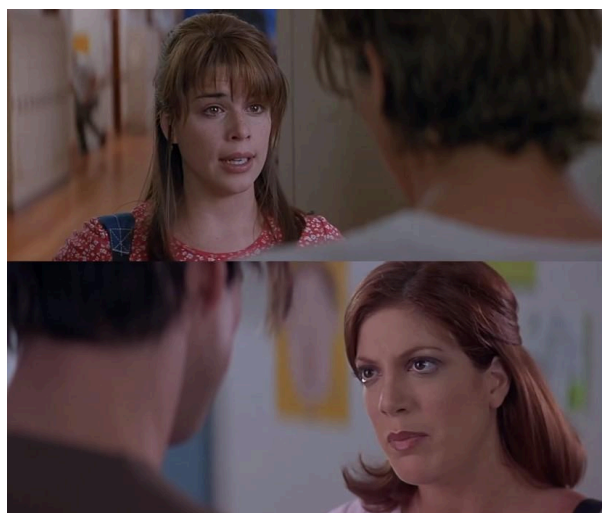


Figure 2.2 Comparaison de Sidney Prescott (haut: *Scream*, bas: *Scream 2*, à travers le long-métrage fictif *Stab*)

Cette séquence de *Stab* réapparaît dans *Scream 4*, où un groupe d'adolescent.e.s visionne le film annuellement, afin de souligner les meurtres de Woodsboro. Ces jeunes interprètent le film de manière presque mimétique: ils et elles se déguisent avec le même costume emprunté par *Ghostface*, récitent les répliques du film, se poursuivent dans le lieu de projection avec de faux couteaux, etc. Cette répétition des actes à l'intérieur d'une franchise parodiant déjà ces mêmes actes, couplés au mimétisme des personnages, promeut la quadrilogie dans une autoréflexion parodique d'elle-même - et cette réflexion s'inscrit dans les actes genrés des personnages. Par le fait même, cette autoréflexion renforce le côté pastiche de la franchise: « Any film-within-a-film is liable to be a pastiche. » (Dyer, 2006, 64)

Nous suggérons donc que ces considérations parodiques invitent le spectateur et la spectatrice dans un ensemble où l'identification et la projection davantage traditionnelle du film d'horreur se voient complexifiées. Linda Williams (1991) affirmait que l'épouvante était un *body genre*, c'est-à-dire un genre mesurant son succès par le biais du mimétisme corporel que le spectatortat éprouve envers les personnages de la diégèse (4). Dans le cas du cinéma d'épouvante, cela signifie de se couvrir les yeux lorsque les protagonistes font de même, d'éprouver de l'effroi lorsque ces derniers se cachent du monstre, etc (Ibid). Le cas de *Scream*, par contre, révèle une possibilité de projection spectatorielle à travers laquelle le mimétisme horrifique se voit compliqué par la possibilité de la répétitivité du mimétisme énoncée ci-haut. Nous comprenons que cela crée une distance envers le mécanisme d'identification énoncé par Williams, mais qu'est-ce que cela implique d'un point de vue d'une identification genrée?

Revenons au concept du genre selon Butler (1990): si les actes s'inscrivant sur le corps *sont* le genre (180), alors rien ne peut le précéder. Ces actes représentent, en quelque sorte, la membrane qu'expliquait Carol J. Clover (1992), lorsqu'elle analysait le genre dans le *slasher*: « What filmmakers seem to know better than critics is that gender is less a wall than a permeable membrane » (46). Ladite membrane est donc fluide - ce qui est cohérent avec son analyse, puisque selon elle, le *slasher* est un « exercice entièrement masculin, ou plus précisément, d'homme-à-homme » :

If the slasher film is "on the face of it" a genre with at least a strong female presence, it is in these figurative readings a thoroughly male exercise, one that finally has

very little to do with femaleness and very much with phallocentrism. Figuratively seen, the Final Girl is a male surrogate in things oedipal, a homoerotic stand-in, the audience incorporate [...] The discourse is wholly masculine, and females figure in it only insofar as they ‘read’ some aspect of the male experience. (53)

Si le genre est une membrane malléable, celle-ci est néanmoins perfectible: l’entreprise d’identification fluide du *slasher* moderne à travers la figure de la *Final Girl*, représente, en somme, un véhicule pour les « fantaisies sadomasochistes » du public masculin (Ibid.) L’audience, féminisée plus tôt par les tribulations et autres épreuves de la *Final Girl*, se voit finalement masculinisée par cette dernière: « The same body does for both, and that body is female. » (59) Tania Modleski (1986) emprunte un schéma de pensée analogue lorsqu’elle situe le corps féminin comme un « site de projection d’expérience de soumission sans défense », proscrivant « solace and pleasure » à la spectatrice, mais garantissant au spectateur une certaine distance vis-à-vis la terreur (292) - une distance que soulevait également Linda Williams (1996) lorsque celle-ci soulignait que les spectateurs pouvaient éprouver une certaine distance face au sujet, mais pas les spectatrices (18). Nous pourrions également citer Barbara Creed (1986), pour qui le corps féminin écorché (*slashed*) signifie « non seulement son état castré, mais également la possibilité de castration chez l’homme. » (74) Que ce soit Clover, Creed ou Modleski, une chose est certaine pour cette lecture féministe de l’horreur: la terreur abjecte est genrée de manière féminine (Clover, 1992, 60) et le corps féminin torturé est la source de l’identification genrée, que ce soit pour des peurs de castration, ou autres plaisirs sadomasochistes.

c) La projection fluide de l’audience à travers le pastiche

C’est pour cette raison que nous lions le concept de genre selon Butler avec la perméabilité étudiée par Clover: la projection de l’audience se fait à travers la peau des personnages du film. Au niveau de l’identification, c’est ce qui différencie le *slasher* moderne de celui postmoderne: la reconnaissance du pastiche à travers la peau (la membrane du genre) permet aux spectateurs et spectatrices d’éprouver une distance critique face aux actes genrés, et de s’identifier non pas de manière binaire (puisque ce sont les actes en tant que tels qui sont genrés sans précédent), mais plutôt au genre auquel ils et elles désirent. Mais de quelles manières

précises la masculinisation de l'audience se voit éviter dans *Scream*? Comment peut-on éviter ce discours d'identification d'homme-à-homme, et aller au-delà de l'abject nécessairement catégorisée de manière féminine?

Afin de tenter de répondre à cela, restons au concept du genre en tant que peau malléable. Jack Halberstam (1995) creuse le sujet de genre en tant que membrane perméable en s'intéressant à la maltraitance de cette couche, et « l'identité de performance » proviendrait de ce spectacle macabre, dans lequel la peau se fait trancher, arracher, écorcher, etc. (141) Prenant les enjeux du livre gothique *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde* (Robert Louis Stevenson, 1886) ainsi que le spectacle gore de *Texas Chainsaw Massacre II* (Tobe Hooper, 1986), Halberstam commente que:

Someone's skin, their hide (Hyde), precisely forms the surface through which inner identities emerge and upon which external readings of identity leave their impression. *The Texas Chainsaw Massacre 2*, in fact, provides its viewers with a virtual skinfest and constantly focuses upon skin and the shredding, ripping, or tearing of skin as a spectacle of identity performance and its breakdown. (Ibid.)

Ce spectacle de l'identité à travers la surface du corps se fait non seulement à travers la violence épidermique, mais également à travers la réflexion de celle-ci: « Horror film, in other words, is a critical genre and one that exposes the theatricality of identity because it makes specular precisely those images of loss, lack, penetration, violence that other films attempt to cover up. » (153)

Intéressant est-il de noter qu'Halberstam dénote le concept de spécularité à travers l'identité: la violence et la pénétration à travers la surface du corps seraient ainsi le reflet de la théâtralité du genre. Nous pourrions avancer l'argument selon lequel cette surface, égratignée et violentée, est le reflet de l'abject (l'horreur en tant que telle), concept selon lequel Clover faisait référence. Mais du point de vue d'Halberstam, qui amène une vision queer aux actes horribles mis en scène dans *Texas Chainsaw Massacre II*, cette violence horrifique de la surface du corps humain est telle qu'elle représente quelque chose qui est « messier than male or female » et, d'une certaine façon, post-humaniste (143-144). Elle qualifie le résultat de ces actes en tant que « monstrous gender » (Ibid.)

Nous pouvons comprendre que ce « monstrous gender » est dû aux actes de violence répétés, encore une fois perpétrés sur la surface du corps. Dans le cadre d'un film de *slasher*, cette répétition implique une imitation continue de ces actes, comme c'est le cas pour *Scream*. Comme nous le voyons depuis le chapitre précédent, les quatre films développent peu à peu ce processus d'imitation, tout d'abord en parodiant les *slasher* des années 1970-1980, puis en se parodiant elle-même à partir de *Scream 2*. Ce processus parodique se poursuit encore plus loin avec *Scream 3* (2000), alors que le long-métrage devient un pastiche, ou plutôt une parodie de la production d'un film comme *Scream*. Dans ce troisième opus, un réalisateur du nom de Roman Bridger désire tourner *Stab 3*, s'inspirant encore ouvertement des meurtres des précédents *Scream*, mais la production doit être suspendue alors que les assassinats se multiplient autour et à l'intérieur des studios. Finalement, nous apprendrons que le meurtrier n'est nul autre que le réalisateur, qui est en fait le demi-frère de Sidney, qui s'est fait désavouer par leur mère suite à une prise de contact infructueuse.

La parodie s'effectue ainsi à trois niveaux: envers le *slasher*, envers *Scream* en tant que tel, et envers la conception de son propre être. Une séquence illustrant notamment cette affirmation réside dans le moment où Sidney visite le studio de sa maison et se fait attaquer par Roman - Woodsboro est maintenant Hollywood, et bien que le *set* semble être une copie conforme de sa résidence, Sidney semble éprouver ce que Sigmund Freud (1919) appelait l'*uncanny*. Cet élément est « cette espèce d'effroi qui renvoie à ce qui était autrefois bien connu et longtemps familier » (124) et c'est exactement ce qui vit Sidney: non seulement son ancienne maison est reproduite, mais la violence l'est tout autant, et se reproduit de la même manière - à travers le *slashing* de la peau. Qui plus est, même la figure du sosie (*doppelganger*) (141) s'y retrouve: la figure de *Ghostface* est toujours responsable dudit *slashing*, mais alors que le premier *Scream* voyait Billy Loomis et Stu Macher emprunter cette figure, cette fois-ci, Roman Bridger l'incarne; la figure de la violence change, mais les actes violents restent inchangés.



Figure 2.3 Sidney s'enfuit de *Ghostface* à travers le studio imitant son ancienne maison

(*Scream 3*, Wes Craven, 2000)

Ces actes répétés, qui sont donc des actes que l'on pourrait qualifier d'*uncanny*, constituent alors la base de ce *monstrous gender* - une violence perpétuelle qui, dans le cas de *Scream*, n'a visiblement pas de conclusion: elle s'engendre par elle-même. Ce dernier point s'explique par les motifs du meurtrier de *Scream 3* lorsque ce dernier explique à Sidney avoir été renié par leur mère, ayant été le résultat d'un viol par un des dirigeants d'une compagnie de production d'Hollywood, où *Stab* est produit. Suite à ce rejet, le réalisateur de *Stab 3* a convaincu Billy et Stu de pourchasser Sidney, notamment en montrant une vidéo de Maureen en compagnie du père de Billy, engendrant les événements de la franchise. Ce sadisme perpétuel, sans achèvement, représente une caractéristique clef de l'horreur postmoderne, selon Isabel C. Pinedo (1997): « postmodern horror repudiates narrative closure. » (17) Mais surtout, il n'y a pas de retour à la normalité dans le monde postmoderne (31). *Scream* emprunte ce schéma narratif, dans le sens où la figure de *ghostface* revient toujours hanter Sidney, peu importe qui se trouve sous le costume. *Ghostface* devient ainsi, en quelque sorte, le pastiche de lui-même, si nous lisons le personnage à travers les dires de Fredric Jameson (1991): « The disappearance of the individual subject, along with its formal consequence, the increasing unavailability of the personal style, engender the well-nigh universal practice today of what may be called pastiche. » (16) D'une façon ou d'une autre, l'importance du « sujet individuel » (les meurtriers interprétant *Ghostface*) s'érode, dû à la passation de la figure fantomatique constante - et ce qui reste sont les actes de

violence répétés, qui ne peuvent avoir de fin narrative, et qui résulte en ce qu'Halberstam nommait le *monstrous gender*.

Nous suggérons ainsi que la reconnaissance de la gestuelle violente, réappropriée de manière davantage métatextuelle à mesure que la franchise *Scream* progresse, explique la distance qui se crée entre le spectatorat et les mécanismes d'identification du *slasher* moderne. Cette gestuelle sadique, ne possédant jamais de conclusion dans le monde postmoderne, ouvre la porte vers une identification moins binaire puisqu'elle invite à se projeter à travers le *genre monstrueux*, où le genre n'est pas une question de masculinité ou de féminité et ne se situe pas à travers le corps féminin, mais se trouve plutôt à travers les actes de violence se trouvant à la surface du corps des protagonistes de *Scream*.

Cela complexifie donc quelque peu la théorie de Linda Williams (1996), selon laquelle la spectatrice et le monstre vont s'identifier entre eux (19), due à sa position dans le monde patriarcal qui vient influencer le regard qu'elle porte envers lui: « The male look expresses conventional fear at that which differs from itself. The female look - a look given preeminent position in the horror film - shares the male fear of the monster's freakiness, but also recognizes the sense in which this freakiness is similar to her own difference. » (22-23) Le regard qu'elle entretient envers le monstre est donc un miroir déformant d'elle-même (24). Cela entre en cohérence avec ce que Mary Ann Doane (1982) affirmait lorsqu'elle soulignait qu'il y avait une tendance en études cinématographiques à théoriser « la féminité et donc le regard féminin comme refoulé, et son refoulement en quelque sorte irrémédiable. » (143) Mais dans *Scream*, les personnages sont au courant de leur propre fonction, et cette reconnaissance croît avec chaque film, ce qui vient brouiller ce rapport envers le monstre. Sidney, lorsqu'elle regarde le monstre dans *Scream 3*, représente une *Final Girl* qui ne voit pas une version altérée d'elle-même, mais qui reconnaît plutôt sa position de dernière survivante qui doit mettre le meurtrier hors d'état de nuire. Cette affirmation est prouvée lors d'une séquence clef du film, lorsque Sidney, Gale et Dewey visionnent une vidéo de Randy, décédé dans le précédent film, donnant des indications sur la traditionnelle place du 3e film à l'intérieur d'une trilogie. Réitérant la position de Sidney en tant que personnage principal de la franchise, Randy évoque par le fait même son statut implicite de *Final Girl* du récit, qui devra tout même en œuvre pour vaincre *Ghostface*. Certes, il

mentionne qu'à la fin d'une trilogie, n'importe quel personnage peut mourir, mais l'audience sait très bien que la *Final Girl* triomphera de son adversaire, par quelconque moyen. Le public, quant à lui, comprend que Sidney reconnaisse sa propre fonction, et de là se creuse un fossé identificationnel plus grand que nous aurions pu concevoir - le spectatorat se distancie donc des mécanismes d'identification usuels du *slasher* non seulement par une reconnaissance de la gestuelle, mais également par une identification de la fonction figurative des capacités de la *Final Girl* en elle-même.

Étant donné que Sidney est au courant de sa propre fonction de *Final Girl*, nous pouvons également affirmer que le personnage n'est pas vraiment cette figure, mais une version imitative de cette dernière. Au sujet de l'imitation, Butler (1990) avance que cet élément déplace, ou reconfigure, la signification originale, et fait davantage référence au mythe de l'originalité en lui-même:

As imitations which effectively displace the meaning of the original, they imitate the myth of originality itself. In the place of an original identification which serves as a determining cause, gender identity might be reconceived as a personal/cultural history of received meanings subject to a set of imitative practices which refer laterally to other imitations and which, jointly, construct the illusion of a primary and interior gendered self or parody the mechanism of that construction. (176)

Ainsi, nous pourrions lier la « parodie du mécanisme de construction » (Ibid.) à l'ouverture des possibilités d'identification que propose *Scream*: en imitant la figure de la *Final Girl*, le spectateur et la spectatrice ne reconnaît pas l'objet en tant que tel, mais plutôt la manière dont ladite figure est transposée à l'écran, par le biais de la parodie que la franchise développe peu à peu au cours de sa quadrilogie.

Néanmoins, une question persiste: de quelles manières la distance du spectateur et de la spectatrice envers cette *Final Girl* postmoderne amène-t-elle d'autres possibilités d'identification, cette fois plus fluide? Afin de répondre à cela, regardons la relation que cette figure renouvelée de la *Final Girl* entretient avec le monstre de *Scream*. Et comme nous l'avons énoncé en début de chapitre, considérons *Scream* en tant qu'objet queer, et moins en tant qu'identifiant psychanalytique :

For the most part, feminist critics concerned with the psychoanalytic problematic of identification have often focused on the question of a maternal identification [...] Although much of that work is extremely significant and clearly influential, it has come to occupy a hegemonic position within the emerging canon of feminist theory. Further, it tends to reinforce the binary, heterosexist framework that carves up gender into masculine and feminine and forecloses an adequate description of the kinds of subversive and parodic convergences that characterize gay and lesbian cultures (Butler, 1990, 84)

d) Le monstre et la *Final Girl* postmoderne: des figures reconfigurées queer

D'abord, intéressons-nous au concept de non-binarité entretenu par Klaus Rieser (2001). Commentant les recherches de Sandra Bem (1974), Rieser remarque que la masculinité et la féminité n'ont pas à être conçues par le biais d'un « continuum », plutôt, les caractéristiques féminines et masculines sont des variables indépendantes (380), sans relation se trouvant nécessairement entre elles:

Rather, femininity and masculinity are independent variables, so that a lack of femininity does not in and of itself signify a high degree of masculinity and vice versa [...] some men and women have many characteristics of masculinity and femininity, while others [...] have little of either. Even more significant, perhaps, this model reveals a whole large, uncharted area of gender diversity within the traditional values associated with masculinity and femininity. (381)

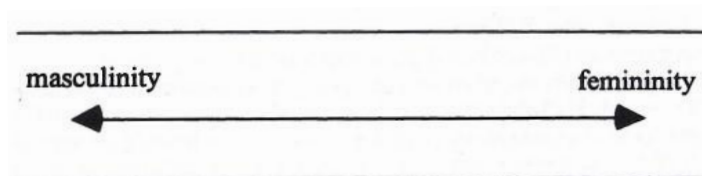


Figure 2.4 La conception traditionnelle binaire et linéaire de la masculinité et de la féminité, selon Rieser (2001, 381)

La menace du monstre queer se situerait donc quelque part à l'extérieur de cette idéologie binaire, puisque cette figure emprunterait des traits qui ne peuvent entrer en relation avec cette ligne directrice: « lacking masculinity, exhibiting too much femininity, being neither and/nor or both [...] » (Ibid.) De son côté, la *Final Girl* devra être forcée d'emprunter des traits sortant de cette binarité afin de survivre et de vaincre le monstre (Ibid.)

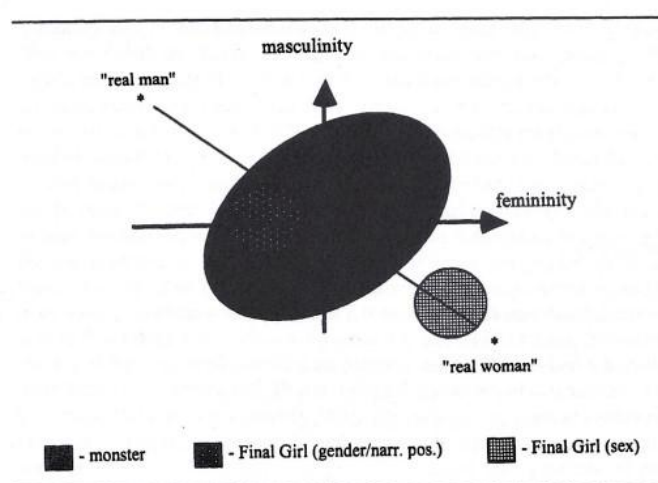


Figure 2.5 La masculinité et la féminité selon des variables indépendantes, d'après Rieser (2001, 381)

C'est donc par nécessité de survie que la *Final Girl* épouse un modèle de genre davantage éclaté, dans lequel les éléments constitutifs de son identité peuvent être interprétés de différentes façons. Chacune de ces deux figures emprunte donc des éléments sortant du *continuum* traditionnel, et les reconfigure à leur manière. Certes, nous avançons au dernier chapitre que Sidney représentait une *Final Girl* pouvant demeurer figurativement féminine, mais sous une optique où le spectateur et la spectatrice peuvent éprouver une distance par rapport aux mécanismes d'identification, nous pouvons remarquer que le public peut reconfigurer ce qui constitue les éléments masculins et féminins à travers les personnages. Autrement dit, ledit

public peut décider auxquels éléments genrés s'identifier, étant donné la distance préétablie dans ce chapitre.

Analysant l'horreur queer, Claire Sisco King (2010) situe le procès d'identification dans l'épouvante comme étant un processus à la base fluide: « Identificatory positions are not necessarily fixed, stable, or determined at the outset, or even conclusion, of a horror film; instead, what often characterize horror spectatorship are fluid and adaptive identifications - encouraging spectators to cheer, at one moment, for the victim and, at another, for the killer. » (252) Dans le cadre de *Scream*, cette identification se voit transformée par la figure du monstre faisant partie intégrante du quotidien de la *Final Girl*. Certes, l'horreur des années 1960, puis le *slasher* moderne se sont rapprochés de ce qui était proche du public, comme nous l'avons vu en introduction (Williams, 2002, 163; Prince, 372) mais *Scream* se distingue du passé par le fait que le mal provient désormais du quotidien des victimes:

If the 1980s slasher films portrayed parents and family as ineffectual protection against evil, and in fact suggested that adults and authority figures were the source or cause of evil's emergence, the *Scream* trilogy offers a world in which evil is more closely aligned with the victims. In these later films, evil resides within the teenager's group of friends; in every case, it is the victims' close friends and lovers who are the unsuspected monsters. (Wee, 2006; 55)

Dans *Scream*, *Ghostface* est toujours incarné par quelqu'un proche de Sidney (son ami, son copain, son demi-frère, sa nièce (*Scream 4*), etc.), un peu comme la mythologie de la monstruosité, selon laquelle les « monstres deviennent un élément afin de comprendre les cultures les produisant [...] les monstres sont des métamorphes (*shapeshifters*) auxquels leur signification relève de leur contexte. » (Abdi et Calafell, 2017, 359) D'un point de vue textuel, pour *Scream*, cela signifie que la motivation derrière les crimes change, mais la figure demeure inchangée, et celle-ci se maintient proche de Sidney, et donc du public. Mais étant donné la distance envers les mécanismes d'identification établie dans les pages précédentes, cela connote la possibilité d'octroyer la signification que nous voulons à ces monstres, ouvrant ainsi différentes avenues d'identification.

Notamment, Kent L. Brintnall (2004) dénote une lecture queer du premier *Scream* à travers les personnages de Billy et Stu:

In addition, Stu performs an exaggerated, bravura version of heterosexuality - the kind of over-the-top sexual aggressiveness that places its practitioner under suspicion of latent homosexuality. As Stu and Billy stab each other in an effort to show they have been attacked and remove suspicion from themselves, their phallic penetration of each other's bodies [...] figure them as a monstrously dysfunctional queer couple as well as suggesting that queer desire is necessarily linked with violence, aggression and death. (152)

Sous cet angle, *Scream* lierait donc queerness avec la violence du *slashing*, mais nous suggérons que le film ouvre cette possibilité de lecture, plutôt que de représenter l'unique façon d'interpréter le film en tant que désir queer. Dion Kagan (2017), commentant le statut de représentations queer à Hollywood, dénote que les mêmes images ayant été jugés défavorables par certains groupes féministes et d'académicien.ne.s queer peuvent être la source de « pleasure, excitement and identification for some viewers » (98), reliant la nécessité de devoir se réappropriier les thèmes et personnages de films (de manière étudiée en début de chapitre) afin de « read between or beyond the lines of preferred heteronormative meanings [...] » (Ibid.) Autrement dit, Billy et Stu peuvent être considérés comme une source d'identification non hétéronormative tout en n'étant pas problématiques - cela dépend de la signification que nous apportons à ces gestes. Et nous suggérons que *Scream*, de prime abord, suggère cette possibilité, par le fait d'apporter une distance envers les mécanismes d'identification traditionnels.

En somme, si nous considérons les éléments genrés de la figure du monstre et de la *Final Girl* comme étant des attributs indépendants, et non binaires, il est possible d'entretenir différentes possibilités d'identification, qui varient au gré du spectateur et de la spectatrice. Cela provient de la distance créée entre le public et les mécanismes d'identification typiques du *slasher*, qui s'inscrivent à travers une imitation de la gestuelle s'inscrivant sur la peau, *Scream* devenant ainsi un pastiche de soi-même.

Comme le disait Benshoff (1997), le film postmoderne radicale ouvre la théorisation du queerness - et cela résumerait bien notre position vis-à-vis la construction d'une analyse d'identification davantage fluide entretenue par *Scream*:

In moving away from a monolithically constructed subject and its concomitant strict adherence to binary oppositions, this type of ‘‘utopian’’ postmodern artifact opens onto the theorization of ‘‘queerness’’ [...] many of these radically postmodern films rupture their own diegetic narratives, critique traditional models of subjectivity and cinematic structure, and (re) present a world without strict dichotomies of self and other. (233-234)

Conclusion

« *As a rejoinder, one might consider that identification is always an ambivalent process. Identifying with a gender under contemporary regimes of power involves identifying with a set of norms that are and are not realizable, and whose power and status precede the identifications by which they are insistently approximated. This 'being a man' and this 'being a woman' are internally unstable affairs.* » - Butler, 1993, 339

a) Les mécanismes d'identification fluide

Cette thèse a démontré de quelles façons une analyse de la quadrilogie de Wes Craven *Scream* (1996-2011) sous une optique postmoderne révèle une plus grande fluidité d'identification que le *slasher film* moderne. En considérant cette franchise en tant que pastiche et parodie des *slashers* des années 1970 et 1980, nous avons vu comment une distance se crée entre le public et les mécanismes d'identification traditionnels - mécanismes décelés par des théoriciennes féministes telles Carol J. Clover, Linda Williams, Barbara Creed, et d'autres lors de la fin des années 1980 jusqu'au milieu des années 1990. Une reconnaissance du procès de l'identification de la part du spectateur et de la spectatrice établit cette distance et ouvre la voie vers une multitude de possibilités identificationnelles.

En introduction, nous avons mis en contexte le genre de l'épouvante par rapport à sa réception d'époque, avant que le genre eût un intérêt académique féministe, puis nous avons défini le sous-genre du *slasher* par rapport au monde postmoderne. Cela nous a menés vers une compréhension de *Scream* à travers la production horrifique relativement inexistante du milieu des années 1990, et sa place envers la métaréflexion que la franchise alimente - comment le pastiche est au centre même du texte de *Scream*. Par la suite, le premier chapitre fonda notre définition du postmodernisme, étant donné l'éventail de significations possible pour ce terme. De cette position naquit notre angle idéologique vis-à-vis le concept du pastiche, puis de la parodie, nous permettant ainsi d'analyser *Scream* en tant qu'objet parodique du *slasher*. En étudiant quelques scènes et figures clefs du film, nous avons compris l'importance de l'historicité que le

spectateur entretient envers le pastiche, et donc envers la quadrilogie. Plus important encore, nous avons vu comment cette série de films, en parodiant le *slasher*, légitimise et subvertit à la fois le contenu parodié, ce qui représente la fonction même de la parodie: « parody is double-coded: it both legitimizes and subverts that which it parodies. » (Hutcheon, 1988, 101).

Nous avons donc suggéré que cette double fonction parodique, critiquant mais légitimant le *slasher*, invite à relativiser la projection traditionnelle que nous retrouvons dans les *Halloween*, *Friday the 13th*, et autre *Splatter University* (1984, Richard W. Haines) de ce monde. Non seulement le public de *Scream* connaît et reconnaît les rouages du *slasher*, mais les personnages également, notamment celui de Randy Meeks: « The characters running commentary on the slasher film demonstrates not only the acuity of horror fans but also the degree to which the conventions of the subgenre have become domesticated through repetition. » (Pinedo, 1997, 134). Également, nous avons démontré que la réappropriation de la figure de la *Final Girl* sous une forme autoréférentielle propose un discours plus ouvert, dans lequel le public peut reconnaître un personnage n'ayant pas nécessairement besoin de faire preuve de masculinisation figurative afin de survivre au récit.

Ce premier chapitre ouvrit la voie vers un début de réponse à nos questions de recherche, mais il restait encore à définir comment le pastiche pouvait créer une distance entre le public et les mécanismes d'identification du film. Afin de répondre à cette question, il fut nécessaire de juxtaposer une lecture queer de *Scream* à travers le prisme du pastiche. Nous avançons que la répétition de la gestuelle, reconnue par le public, crée une distance entre ce dernier et le matériel filmique. Cette gestuelle, à travers laquelle s'inscrit la violence perpétuelle, sans conclusion réelle (typiquement liée au monde horrifique postmoderne), est en somme le fondement de la fonction du pastiche de *Scream*.

Cette même gestuelle, sous une lecture de genre diversifiée, représente non seulement une performance du genre selon Judith Butler (1990), mais bien la manifestation du genre en lui-même, puisque rien ne le précède (173). Mais nous suggérons qu'à l'intérieur d'un cadre horrifique, ces actes genrés reflètent le concept de peau malléable, d'après Jack Halberstam (1995); « l'identité de performance » découle de la théâtralisation du couteau qui pénètre la chair,

et du spectacle de la violence s'inscrivant sur le corps (141). Cet acharnement épidermique violent dépasse ultimement le concept de masculinité et de féminité, qualifiant le résultat de ces actes en tant que « monstrous gender » (Ibid.) Nous avançons également que cette théorisation du genre rejoint le concept de « membrane perméable » développée par Carol J. Clover (1992, 46) - seulement, le « discours d'homme-à-homme » (53) se voit ainsi complexifié par la reconnaissance du pastiche à travers la peau des protagonistes de *Scream*.

En réanalysant le personnage de Sidney Prescott ainsi que la figure de *Ghostface* sous cet angle, nous avons alors pu comprendre comment cette visualisation de la violence genrée, s'inscrivant telle un pastiche sur la surface des personnages, permet une distanciation vis-à-vis les mécanismes d'identification de *Scream*.

Finalement, nous avons mis en relation cette *Final Girl* postmoderne avec la figure du monstre afin de reconsidérer les éléments constitutifs du genre en tant qu'attributs indépendants, et non en tant que matière linéaire (Rieser, 2001, 381). Cette reconfiguration des attributs, couplée à la reconnaissance du pastiche dans l'œuvre et de la conception du genre en tant qu'actes sans précédent, ouvre des possibilités d'identification infinies, puisque sous cet angle, le genre projeté varie selon ce que le public veut bien projeter à travers ces figures. Il n'y aurait pas de bonnes ou de mauvaises identifications, seulement ce que nous sommes prêts à nous projeter à l'intérieur de *Scream*.

b) L'après-*Scream*

Comme nous l'avons vu en introduction, le succès de *Scream* introduit le *slasher*, qui était considéré comme partie intégrante de la *low culture*, à la *high culture* (Trecansky, 2001, 71). Ce succès commercial marqua un certain renouveau pour le film d'épouvante: plusieurs ersatz de *Scream* virent le jour très rapidement, que ce soit *I Know What You Did Last Summer* (Jim Gillespie, 1997), *Urban Legend* (Jamie Blanks, 1998), *The Faculty* (Robert Rodriguez, 1998), *Halloween H20 : 20 Years Later* (Steve Miner, 1998), *Cherry Falls*, (Geoffrey Wright, 2000), et *Valentine* (Jamie Blanks, 2001), parmi d'autres. Certains empruntent l'esthétisme de *Scream*, ou bien son schéma narratif et actanciel basé sur le modèle du *whodunit*, mais ironiquement, aucun

n'ont pu replacer le pastiche au sens de sa conception même comme l'a fait la série de Wes Craven. L'ensemble de ces productions, par contre, emprunte son absence relative de gore (qui mène à des recettes davantage profitables (Davis et Natale, 2010, 46)) ainsi que ses éléments autoréflexionnels, sans toutefois les placer au centre de son être.

Cette thématization de l'auto-réflexionnalité à travers *Scream* ne se fit pas sans heurt. Certains amateurs du cinéma d'épouvante considèrent la série avec dédain et la tiennent responsable de la prolifération des « mauvais films d'horreur orientés envers les adolescents » qui ont suivi (Hantke, 2010, viii): « Wes Craven's *Scream* was, depending on who you asked, either the best or the worst thing to happen to horror film. » (2007, 191-192) Cet argument peut être étayé grâce aux films cités ci-dessus, et en particulier avec *I Know What You Did Last Summer*, *Halloween H20 : 20 Years Later*, et *The Faculty*, ayant tous eu une participation à l'écriture de Kevin Williamson, le scénariste de la quadrilogie *Scream* à l'exception du troisième. Plus récemment, *The Final Girls* (Todd Strauss-Schulson, 2015) représente un nouveau cas de schématisation autoréflexif pouvant être relié à *Scream* (Paszkievicz, 2020, 250), « [...] offering both a revision of the slasher formula and of the gender roles that are associated with this highly conventionalized subgenre, in particular, its iconic Final Girl. » (251) Et le long-métrage, à l'image de *Scream*, « dépend clairement de la familiarité de l'audience vis-à-vis les conventions génériques du [genre] » (253).

Une parodie de *Scream* n'a d'ailleurs pas tardé à être produite: *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000). Ce film reprend les grandes lignes et les protagonistes des deux premiers *Scream* (y compris *Ghostface*), tout en ajoutant des références à d'autres films d'épouvante comme *I Know What You Did Last Summer* afin de parodier le genre de l'horreur en tant que tel. En quelque sorte, nous nous retrouvons donc devant la parodie de la parodie. Cela pourrait représenter un cas d'étude intéressant, puisque l'aspect parodique est maintenant franc, et aux dépens du texte parodié, ce qui n'a pas toujours lieu d'être (Hutcheon, 1985, 6). Cela est contraire au processus parodique de *Scream*, car cette série « takes seriously the premise that teenaged audience of the horror film draw on ample reserves of insider knowledge about the genre. » (Pinedo, 1997, 134). Il serait ainsi intéressant de comprendre les mécanismes d'identification possible à travers un texte présentant un tel degré d'ironie.



Figure 3.1 Une parodie de *Ghostface* (*Scary Movie*, Keenen Ivory Wayans, 2000)

Plutôt que de produire une suite à *Scream 4* (2011), la série sera adaptée sous forme télévisuelle de 2015 à 2019, pour le compte de MTV et VH1. Cette franchise n'a pas de lien avec les films de *Wes Craven*, faisant plutôt office de *reboot*. Après l'acquisition de la propriété intellectuelle par la société de production Spyglass Media Group, et une nouvelle distribution par Paramount, les éléments de la quadrilogie originale étaient de retour: Neve Campbell, David Arquette et Courteney Cox interprétaient de nouveau leur personnage respectif de Sidney Prescott, Dewey Riley et Gale Weathers; l'action se déroulait à Woodsboro (et même dans la maison de Sidney, mise en scène dans le premier *Scream* ainsi qu'en tant que studio dans *Scream 3*); la figure de *Ghostface* était de retour; etc. Mais une analyse des mécanismes d'identification de ces nouveaux films - *Scream* (2022) et *Scream VI* (2023) - demanderait un autre travail, puisque la figure de la *Final Girl* a changé: les nouveaux personnages, Sam et Tara Carpenter, incarnent désormais cette figure.

Valerie Wee (2006), commentant les trois premiers *Scream*, soulignait que contrairement aux *slashers* modernes, « the heroine is the fixed element [in *Scream*], not the killer. » (57) Par exemple, dans *A Nightmare on Elm Street*, Freddy Krueger représente « l'élément fixe » de la

série; dans *Child's Play* (1988-2019), Chucky est le composant récurrent parmi tous les films, et ainsi de suite. Alors que dans *Scream*, c'est la *Final Girl* qui incarne le rôle fixe parmi la série de Wes Craven - Sidney incarne le texte filmique.

Ainsi, il était préférable de se concentrer sur la figure récurrente de *Scream*, Sidney Prescott, plutôt que d'aborder la scission de figures emmenée par les deux derniers opus - de plus, le personnage ne figure même pas dans *Scream VI*. Il serait néanmoins pertinent d'étudier comment *Scream*, sous une nouvelle direction créative, permet à renouveler son discours ironique, qui change selon les mœurs horribles du temps (le cinquième opus, par exemple, se moque des redémarrages créatifs de franchises d'épouvante vieillissantes, tout en étant un bon exemple en elle-même).

Nous pourrions donc compter sur *Scream* afin de parodier le cinéma d'épouvante pendant encore un bon moment, ce genre cinématographique ne semblant pas non plus sur le point de s'essouffler. Le commentaire de Sarah Trecansky (2001) à ce sujet est encore pertinent plus d'une vingtaine d'années plus tard, commentaire selon lequel le film d'horreur, bien qu'un genre cinématographique encore mal vu, « [is] repressed and yet lurking on the shelves of video stores everywhere. » (73) Certes, nous devrions remplacer la mention de clubs vidéo par plateformes d'écoute en ligne, mais le sentiment est le même: le film d'épouvante est là, prêt à être écouté n'importe où, malgré ce que le public peut penser de ce genre. Et *Scream* sera là pour le parodier.

Bibliographie

- Abdi, Shadee et Bernadette Marie Calafell. « Queer Utopias and a (Feminist) Iranian Vampire: A Critical Analysis of Resistive Monstrosity in *A Girl Walks Home Alone at Night*. » *Critical Studies in Media Communications*, Vol. 34, No. 4, 2017: 359.
- Benshoff, Harry M. *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, Manchester University Press, 1997: 3-5, 35, 48, 231-234.
- Berenstein, Rhona. *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, New York: Columbia University Press, 1996: 2.
- Boisvert, Yves. *Le postmodernisme*, Montréal : Boréal, 1995 : 15-16.
- Bould, Mark. « Apocalypse Here and Now. » *Horror at the Drive-In: Essays in Popular Americana*, édité par Gary D. Rhodes, McFarland, 2003: 106.
- Brintnall, Kent L. « Re-Building Sodom and Gomorrah : The Monstrosity of Queer Desire in the Horror Film. » *Culture and Religion*, Vol. 5, No. 2, 2004: 145, 152.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990: 84, 173, 176 178, 180.
- . « Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion. » *Feminist Film Theory: A Reader*, édité par Sue Thornham, New York: New York University Press, [1993] 1999: 143, 339.
- Clover, Carol J. « Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. » *Representations*, No. 20, 1987: 187-188.
- . *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, 1992: 20-21, 23, 26, 35-37, 44-49, 51-54, 59, 60-61, 188, 235.
- Cherry, Brigid. « Refusing to Refuse to Look: Female Viewers of the Horror Film. » *Horror, The Film Reader*, édité par Mark Jancovich, Routledge, 2002: 169, 172, 177.
- Church, David. « Queer Ethics, Urban Spaces, and the Horrors of Monogamy. » *Cinema Journal*, Vol. 57, No. 3, 2018: 5.

- Christensen, Kyle. « The Final Girl versus Wes Craven's 'A Nightmare on Elm Street': Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema. » *Studies in Popular Culture, Popular Culture Association in the South*, Vol. 34, No. 1, 2011: 27-28, 30, 41.
- Craig, Pamela et Martin Fradley. « Youth, Affective Politics, Contemporary American Horror Film. » *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*, édité par Steffen Hantke, University Press of Mississippi, 2010: 84.
- Creed, Barbara. « Horror and The Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. » *Feminist Film Theory: A Reader*, édité par Sue Thornham, New York: New York University Press, [1986] 1999: 74-75.
- . « From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism. » *A Postmodern Reader*, édité par Joseph Natoli et Linda Hutcheon, State University of New York Press, 1993: 406.
- Danielson, Larry. « Folklore and Film: Some Thoughts on Baughman Z500-599. » *Contemporary Legend: A Reader*, édité par Gillian Bennett et Paul Smith, New York et Londres: Garland Publishing, 1996: 55, 67.
- Davis, Blair et Kial Natale. « The Pound of Flesh Which I Demand : American Horror Cinema, Gore, and the Box Office, 1998-2007. » *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*, édité par Steffen Hantke, University Press of Mississippi, 2010: 38, 46.
- Doane, Mary Ann. « Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. » *Feminist Film Theory: A Reader*, édité par Sue Thornham, New York: New York University Press, [1982] 1999: 143.
- Dyer, Richard. *The Matter of Images*, Routledge, 1993: 14.
- . *Pastiche*, Routledge, 2006: 1, 3-4, 64, 131, 157, 180.
- Flax, Jane. « Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory. » *Signs*, The University of Chicago Press, Vol. 12, No. 4, 1987: 624.

- Freeland, Cynthia A. « Feminist Frameworks for Horror Films. » *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, édité par David Bordwell et Noel Carroll, Madison: University of Wisconsin Press, 1996: 203.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*, Penguin Classic, [1919] 2003: 124, 141.
- Habermas, Jürgen. « Modernity versus Postmodernity. » *A Postmodern Reader*, édité par Joseph Natoli et Linda Hutcheon, State University of New York Press, [1981] 1993: 94, 98.
- Halberstam, Jack. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Duke University Press, 1995: 138, 141, 143-144, 153, 159.
- Hantke, Steffen. « Academic Film Criticism, the Rhetoric of Crisis, and the Current State of American Horror Cinema: Thoughts on Canonicity and Academic Anxiety. » *College Literature*, Vol. 24, No. 4, 2007: 191-192.
- . *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*, édité par Steffen Hantke, University Press of Mississippi, 2010: viii, ix.
- Hefferman, Kevin. « A's, B's, Quickies, Orphans, and Nasties: Horror Films in the Context of Distribution and Exhibition. » *A Companion to the Horror Film*, édité par Harry M. Benshoff, Wiley Blackwell, 2014: 122-123.
- Hoesterey, Ingeborg. *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Indiana University Press, 2001: 1-2, 5, 13-14, 68.
- Humphrey, Daniel. « Gender and Sexuality Haunts the Horror Film. » *A Companion to the Horror Film*, édité par Harry M. Benshoff, Wiley Blackwell, 2014: 38.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*, Methuen, 1985: 6-7, 15, 25, 34, 50, 69.
- . *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, 1988: 3, 8, 23, 26, 45, 101, 126.
- . *Politics of Postmodernism*, Routledge, 1989: 2, 8, 12, 15, 20, 26-27, 34, 93-94, 98-99, 101.
- Jameson, Fredric. « Architecture, Criticism, Ideology. » *Architecture, Criticism, Ideology*, édité par Joan Ockman, Princeton: Princeton Architectural Press, 1985: 52.

- . *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism (Post-Contemporary Interventions)*, Duke University Press, 1991: 1-2, 4, 16, 17, 19-20, 91, 280.
- Kagan, Dion. « Representing Queer Sexualities. » *The Routledge Companion to Media, Sex, and Sexuality*, édité par Clarissa Smith, Feona Attwood, Brian McNair, 2017: 98.
- Kendrick, James. « Slasher Films and Gore in the 1980s. » *A Companion to the Horror Film*, édité par Harry M. Benshoff, Wiley Blackwell, 2014: 310-311, 315-316, 327.
- Klein, Amanda et R. Barton Palmer. *Cycles, Sequels, Spin-Offs Remakes and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, Austin: University Texas Press, 2016: 2, 4.
- King, Claire Sisco. « Un-Queering Horror: *Hellbent* and the Policing of the ‘Gay Slasher.’ » *Western Journal of Communication*, Vol. 74, No. 3, 2010: 252.
- Liotard, Jean-François. *La Condition postmoderne*, Paris : Éditions de Minuit, 1984 : 11, 12.
- McRobbie, Angela. « Feminism, Postmodernism and the ‘Real Me’. » *Postmodernism and Popular Culture*, Londres: Routledge, 1996: 62, 69.
- Modleski, Tania. « The Terror of pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory. » *The Horror Reader*, édité par Ken Gelder, Routledge, [1986] 2000: 292.
- Natoli, Joseph et Hutcheon, Linda. « Introduction : Reading *A Postmodern Reader* » et « Preface. » *A Postmodern Reader*, édité par Joseph Natoli et Linda Hutcheon, State University of New York Press, 1993: vii, 7.
- Nowell, Richard. *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, The Continuum International Publishing Group, 2011: 3, 16, 60, 244, 249.
- Petridis, Sotiris. « A Historical Approach to the Slasher Film. » *Film International*, Vol. 12, No. 1, 2014: 76-77, 79-80.
- Paszkievicz, Katarzyna. « ‘Just Keep Looking Forward or We’ll Be Stuck Here Forever’: *The Final Girls*, Spectatorial Address and Transformations of the Slasher Form. » *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, édité par Katarzyna Paszkiewicz et Stacy Rusnak, Palgrave Macmillan, 2020: 250-251, 253.

- Phillips, Kendall R. *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, Praeger Publishers, 2005: 81-82.
- Pinedo, Isabel Cristina. *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*, Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1997: 11-13, 16-18, 31, 71-72, 80, 83-84, 134.
- Prince, Stephen. « The Horror Film. » *An Introduction to Film Genres*, édité par Friedman, Lester D. et al, W.W. Norton & Company, 2013: 372.
- Rieser, Klaus. « Masculinity and Monstrosity: Characterization and Identification in the Slasher Film. » *Men and Masculinities*, Sage Publications, Vol. 3, No. 4, 2001: 379-381.
- Rhodes, Gary D. « Introduction. » *Horror at the Drive-In: Essays in Popular Americana*, édité par Gary D. Rhodes, McFarland, 2003: 2, 4.
- Rodríguez-Romaguera, Guillermo. « The Quixotic in Horror: Self-Generating Narrative and Its Self-Critical Sequel in Wes Craven's Self-Reflexive Cinema. » *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 37, No. 2, 2017: 143.
- Scales, Adam Christopher. *Logging into Horror's Closet: Gay Fans, the Horror film and Online Culture*, University of East Anglia School of Art, Media and Americans Studies, 2015: 107.
- Schneider, Steven Jay. « Kevin Williamson and the Rise of the Neo-Stalker. » *Post Script – Essays in Film and the Humanities*, Commerce, Texas, Vol. 19, No. 2, 1999: 73, 76, 85.
- « The legacy of *Last House on the Left*. » *Horror at the Drive-In: Essays in Popular Americana*, édité par Gary D. Rhodes, McFarland, 2003: 80-81.
- Sharrett, Christopher et Wes Craven. « "Fairy Tales for the Apocalypse": Wes Craven on the Horror Film. » *Literature/Film Quartely*, Salisbury University, Vol. 13, No. 3, 1985: 146.
- Stam, Robert. « The Genre of Self-Consciousness. » *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia: Columbia University Press, 1992: 128-129, 135.

- Trencansky, Sarah. « Final Girls and Terrible Youth: Transgression in 1980s Slasher Horror. » *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 29, No2, 2001: 63-66, 71, 73.
- Vallese, Joe. « Introduction. » *It Came from the Closet*, The Feminist Press at the City University of New York, 2022: 5.
- Wee, Valerie. « The Scream Trilogy: ‘Hyperpostmodernism’ and the Late-Nineties Teen Slasher Film. » *Journal of Film & Video*, Vol. 57, No 3, 2005: 44-47, 56-58.
- « Resurrecting and Updating the Teen Slasher: The Case of Scream. » *Journal of Popular Film & Television*, Vol. 34, No 2, 2006: 52-55, 57, 59.
- Williams, Linda. « Film Bodies: Gender, Genre and Excess. » *Film Quarterly*, Vol. 44, No.4, 1991: 3-5.
- « When the Woman Looks. » *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, édité par Barry Keith Grant, Austin: University of Texas Press, 1996: 15, 17-19, 22-24.
- « Learning to Scream. » *Horror; The Film Reader*, édité par Mark Jancovich, Routledge, 2002: 163.
- « Why I Did Not Want to Write This Essay. » *Journal of Women in Culture and Society*, The University of Chicago, Vol. 30 No. 1, Vol. 44, 2004: 1269.
- Wood, Robin. « An Introduction to American Horror Film. » *Robin Wood on the Horror Film*, édité par Barry Keith Grant, Wayne State University Press, [1978] 2018: 82.

Filmographie

A Nightmare on Elm Street (Wes Craven, 1984)

A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors (Chuck Russell, 1987)

A Nightmare on Elm Street 4 : The Dream Master (Renny Harlin, 1988)

A Nightmare on Elm Street (1984-2010)

Black Christmas (Bob Clark, 1974)

Body Heat (Lawrence Kasdan, 1981)

Cherry Falls (Geoffrey Wright, 2000)

Child's Play (1988-2019)

Deadly Blessing (Wes Craven, 1981)

Double Indemnity (Billy Wilder, 1944)

Friday the 13th (Sean S. Cunningham, 1980)

Friday the 13th Part VI : Jason Lives (Tom McLoughlin, 1986)

Friday the 13th (1981-2009)

I Know What You Did Last Summer (Jim Gillespie, 1997)

Halloween (John Carpenter, 1978)

Halloween H20 : 20 Years Later (Steve Miner, 1998)

Halloween (1978-2022)

Hellraiser (Clive Barker, 1987)

Hellraiser (1987-2002)

Maniac (William Lustig, 1980)

My Bloody Valentine (1981, George Mihalka)

Night of the Living Dead (George A. Romero, 1968)

Peeping Tom (Michael Powell, 1960)

Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)

Scary Movie (Keenen Ivory Wayans, 2000)

Scream (Wes Craven, 1996)

Scream 2 (Wes Craven, 1997)

Scream 3 (Wes Craven, 2000)

Scream 4 (Wes Craven, 2011)

Scream (Wes Craven, 1996-2011)

Scream (Série télévisuelle, 2015-2019)

Scream (Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett, 2022)

Scream VI (Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett, 2023)

Shaun of the Dead (Edgar Wright, 2004)

Shocker (Wes Craven, 1988)

Silent Night, Deadly Night (1984-2012)

Sleepaway Camp (1983-2012)

Splatter University (1984, Richard W. Haines)

Student Bodies (Mickey Rose, 1981)

The Exorcist (William Friedkin, 1973)

The Faculty (Robert Rodriguez, 1998)

The Final Girls (Todd Strauss-Schulson, 2015)

The Grudge, (Takashi Shimizu, 2004)

The Hills Have Eyes (Wes Craven, 1977)

The Last House on the Left (Wes Craven, 1972)

The Slumber Party Massacre (Amy Holden Jones, 1982)

The Texas Chain Saw Massacre (Tobe Hooper, 1974)

The Texas Chainsaw Massacre 2 (Tobe Hooper, 1986)

The Texas Chainsaw Massacre (Marcus Nispel, 2003)

The Ring (Gore Verbinski, 2002)

The Shining (Stanley Kubrick, 1980)

Urban Legend (Jamie Blanks, 1998)

Wes Craven's New Nightmare (Wes Craven, 1994)

When a Stranger Calls (Fred Walton, 1979)

Wolf Creek (Greg McLean, 2005)

X (Ti West, 2022)