

L'évolution de la figure de la Final Girl dans le cinéma d'horreur occidental contemporain

Auteur : Doncel, Valentin

Promoteur(s) : Tomasovic, Dick

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en information et communication

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/12042>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

L'évolution de la figure de la *Final Girl* dans le cinéma
d'horreur occidental contemporain.

Mémoire présenté par Doncel Valentin
en vue de l'obtention du grade de
Master en Information et Communication

Année académique 2020-2021

Remerciements

D'une manière générale, je souhaite remercier toutes les personnes qui ont, de près ou de loin, contribué à la réalisation de ce travail de fin d'études.

Dans un premier temps, je souhaite remercier mon promoteur, Dick Tomasovic, d'avoir accepté de m'encadrer durant la réalisation du travail, mais aussi pour ses précieux conseils et sa disponibilité malgré la situation particulière que nous traversons.

Ensuite, je souhaite remercier mes parents, Frédéric et Vinciane Doncel, ma grand-mère Bernadette Ledure et mon arrière-grand-mère Marie-José Hackin pour leur soutien financier et psychologique, sans lesquels la concrétisation de mes études n'aurait pas été possible.

Je tiens finalement à remercier mon père, ma grand-mère Micheline Euben, Alfonso Vigliotti, Luca Ciardullo et Gillian Lafuie pour les relectures et les conseils durant l'écriture du travail.

Introduction

« Dana: No, it's simple. They don't just want to see us killed. They want to see us punished.

Marty: Punished for what?

[suddenly The Director comes up behind them]

The Director: For being young. It's different in every culture, and it has changed over the years, but it has always required youth. There must be at least five.

[pointing to the carvings on the wall]

The Director: The whore, she's corrupted, she dies first. The athlete. The scholar. The fool. All suffer and die at the hands of whatever horror they have raised, leaving the last to live or die, as fate decides. The virgin.¹ »

Ce dialogue, présent dans la scène finale du film *La Cabane dans les bois* (Drew Goddard, 2012), peut sembler anodin pour un spectateur non-initié au cinéma d'horreur, mais il prendra tout son sens pour les fans du genre. Le principe du film est de jouer avec les codes génériques pour les montrer et mieux les parodier ; et des codes, le cinéma d'horreur en compte de nombreux. Le film raconte l'histoire de cinq jeunes adolescents qui partent faire un week-end dans les bois, mais l'événement ne va pas se passer comme prévu. Ils seront en apparence attaqués par une famille de zombies, mais en réalité, c'est une agence gouvernementale qui dirige un sacrifice ultra-organisé pour assouvir les Grands Anciens. Cependant, grâce à sa consommation de marijuana, Marty (Fran Kranz) reste assez conscient pour se rendre compte de la supercherie, pendant que les autres sont drogués par l'agence. Il en informe Dana (Kristen Connolly), et ils vont réussir à s'introduire dans le complexe gouvernemental où se dirige l'opération. Ils vont y découvrir toutes les manipulations réalisées par l'organisation, jusqu'à la confrontation finale avec la directrice de cette dernière. L'organisation est, pour le réalisateur et le scénariste (Joss Whedon), un prétexte pour montrer à l'écran un nombre important de clichés sur le cinéma d'horreur et de les justifier dans la diégèse du film. Un postulat de base qui en fait un film méta-réflexif² et idéal pour comprendre les codes du genre, mais aussi comme introduction pour un travail traitant des codes du cinéma d'horreur.

Parmi ceux cités plus haut dans la citation, on retrouve les différents personnages-types, en commençant par la bimbo, à savoir une fille généralement peu intelligente mais belle et active sexuellement, l'athlète, qui est le pendant masculin de la bimbo, ces deux personnages comptant en général parmi les premières victimes. On retrouve aussi l'intello, moins beau et fort que l'athlète, qui est un des premiers à se rendre compte du danger, mais qui va mourir avant de pouvoir en informer les

-
- 1 La Directrice (Sigourney Weaver) s'adressant aux deux derniers survivants des événements de *La Cabane dans les bois* (2012). Il fallait sacrifier cinq jeunes, représentant les rôles-types du cinéma d'horreur, pour éviter que les Grands Anciens ne se réveillent. <https://www.moviequotesandmore.com/cabin-in-the-woods-quotes/>
 - 2 Le film a globalement reçu un accueil critique favorable, louant l'originalité du scénario et la manière de traiter les clichés du cinéma d'horreur, par exemple Laurent Dijan revient sur le fait que le scénario soit plus « malin » que ce qui est habituellement proposé.
DIJAN, Laurent, *La cabane dans les bois, la critique de Studio Ciné Live*, Dans L'Express, le 2 juin 2012, consulté le 12 mars 2020, https://www.lexpress.fr/culture/cinema/la-cabane-dans-les-bois_1110306.html

autres, et aussi le comique, qui ne prendra pas la menace au sérieux et finira forcément par mourir aussi.

Le seul personnage qui a vraiment une chance de s'en sortir, et c'est celui qui va nous intéresser pour ce travail de fin d'études, c'est la fille réservée et caractérisée généralement par sa virginité supposée. C'est une fille plus intelligente que les autres, mais plus timide. Elle est souvent opposée aux autres filles présentes dans le film par ses caractéristiques déjà évoquées. Elle va même plus tard donner naissance à une autre figure du cinéma d'horreur construite en opposition à elle, la bimbo³, qui symbolise à l'écran le complexe de la Madone et de la Putain développé par Freud⁴. Présent depuis de nombreuses années dans le cinéma d'horreur, ce personnage-type se verra attribuer un nom, dans la fin des années 80, sous la plume de Carol J. Clover : La « *Final girl*⁵ ». D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si la directrice de l'agence gouvernementale de *La Cabane dans les bois* est jouée par Sigourney Weaver. Elle est devenue une des Final Girls les plus iconiques du cinéma pour son rôle d'Ellen Ripley dans *Alien, le 8^{ème} passager* (Ridley Scott, 1979). Si elle n'est certes pas la première actrice à rentrer dans ce rôle-type, elle en est cependant une des plus représentatives.

La première partie de ce travail va se consacrer à la naissance de ce trope dans l'ouvrage-référence de Clover, et à définir ce qu'est une *Final Girl*, mais aussi aux avis divergents du sien. Le cinéma d'horreur évolue continuellement avec la société, il est le fruit de son époque et permet une critique sociale de la réalité de l'époque où il est produit. Ce phénomène s'est accentué après 1968, comme le souligne Isabel Pinedo⁶, où une fracture s'est opérée : il y a eu beaucoup de guerres, surtout aux États-Unis où la guerre du Vietnam continue de diviser les opinions. Les violences font maintenant partie du quotidien, brouillant la frontière entre réalité et cinéma d'horreur.

Comme la *Final Girl* est un personnage qui va rivaliser avec un assaillant majoritairement mâle, on l'érige rapidement comme figure féministe, mais ce n'est pas forcément le cas au départ. De nombreuses vagues féministes vont voir le jour entre l'apparition du terme et aujourd'hui, et il va forcément connaître une évolution pour donner un meilleur reflet de la société de l'époque⁷. Dans un article écrit collectivement avec d'autres chercheuses féministes, Valérie Cossy va faire remarquer qu'entre les années 80 et aujourd'hui, les représentations des femmes ont changé, et les filles de nos jours ont besoin de modèles conformes à leur époque. C'est donc en partie en suivant ces vagues que

3 ARMUS, Isabella, *Why the "Final Girl" still lives*, in Womensrepublic.net, le 2 novembre 2020, consulté le 1 avril 2021, <https://www.womensrepublic.net/why-the-final-girl-still-lives/>

4 FREUD, Sigmund, *La vie sexuelle*, Editeur : Jean Laplanche. Presses universitaires de France, Paris, 1969, p.61.

5 CLOVER, Carol J., *Men, women and Chain Saws, Gender in the Modern Horror Film - Updated Edition*, Princeton University Press, Coll. Princeton Classics, 2015 (1992), p.35.

6 Dans l'introduction de son article, Isabel Pinedo souligne, notamment en citant Tudor, la rupture qui existe entre les films datant d'avant et d'après 1968.

PINEDO, Isabel, *RECREATIONAL TERROR: POSTMODERN ELEMENTS OF THE CONTEMPORARY HORROR FILM*, In *Journal of Film and Video*, Vol. 48, No. 1/2 (Spring-Summer 1996), University Press of Illinois, p.17.

7 COSSY, Valérie, MALBOIS, Fabienne, PARINI, Lorena, RICCI LEMPEN, Silvia, *Imaginaires collectifs et reconfiguration du féminisme*, Éditions Antipodes | « *Nouvelles Questions Féministes* » 2009/1 Vol. 28 | p.8.

l'évolution du rôle-type va être analysé, pour arriver de nos jours à ce que Tim Posada appellera la « *New Final Girl*⁸ ».

Dans un second temps, en s'inspirant de la manière dont Clover a structuré sa pensée dans *Men, Women, and Chain Saws*, une analyse de ces nouvelles *Final Girls* dans les différents sous-genres de l'horreur, va être effectuée. Il est nécessaire de savoir que le cinéma d'horreur est divisé en de nombreux sous-genres, ayant chacun leurs codes respectifs. Chacun ayant ses spécificités, les enjeux sont différents aussi et le traitement des nouvelles *Final Girls* et l'image renvoyée du rôle de la femme changent en fonction du sous-genre adopté. Par exemple, Alexandra Dagenais fera remarquer que les films de possession sont probablement les films les moins progressistes en la matière, puisqu'ils ne cessent de montrer, et par conséquent de justifier, la répression sexuelle de la femme⁹, comme on le verra dans le chapitre consacré aux films de possessions. Néanmoins, les codes étant faits pour être soit respectés soit modifiés, certains films d'horreur s'inspirent d'éléments propres aux divers sous-genres, rendant difficile la classification de ces derniers dans une des catégories. En lien avec le mélange de sous-genres, Maude Michaud constate l'influence grandissante des femmes réalisatrices dans le cinéma d'horreur¹⁰, telles que les sœurs Soska, et elles peuvent par la même occasion faire passer des messages plus à même de correspondre à un point de vue féminin. L'attention sera entre autres portée sur *Grave* (2016) de Julia Ducornau, où l'influence d'un discours féminin et féministe se fait ressentir.

Finalement, une dernière partie sera consacrée aux rôles-types qui sont donnés aux nouvelles *Final Girls*, et quels enjeux se jouent à travers leurs positions. Des rôles jusque-là pratiquement jamais vus, comme celui de « *Final Boy* », de « *Final Mom* », vont apparaître ces dernières années. Une attention particulière sera aussi accordée aux rôles donnés à des personnages issus de minorités ethniques. Le cinéma en général a été souvent une histoire d'hommes blancs, mais ces dernières années, la quatrième vague féministe, portée par le mouvement #MeToo, et d'autres mouvements tels que BlackLivesMatter ont permis à ceux qui étaient jusque-là peu représentés d'avoir la possibilité de se faire entendre. Comme dit précédemment, le cinéma d'horreur est un produit de son époque et il n'échappe pas aux mouvements sociaux actuels, et cette dernière partie va se consacrer à voir s'il reflète correctement, ou non, les enjeux que représentent ces mouvements. On sait aussi que le cinéma grand public a en général tendance à capitaliser sur ce genre de mouvement pour attirer le public et faire des rentrées d'argent¹¹. Les grandes productions d'horreur n'y échappent pas, mais elles ne sont

8 POSADA, Tim, *#METOO'S FIRST HORROR FILM: Male Hysteria and the New Final Girl in 2018's Revenge*, In *Performing Hysteria: Images and Imaginations of Hysteria*, Edited by Johanna Braun, Leuven University Press, 2020, p.194.

9 DAGENAIS, Alexandra, *Le Féminin et le diable: Possessions et exorcismes comme manifestation de la répression sexuelle féminine*, In *MONSTRUM 2* (June 2019) p.3.

10 MICHAUD, Maude, *Horror Grrrls Feminist Horror Filmmakers and Agency*, in *Offscreen Volume 18*, Issues 6-7 / July 2014.

11 Bien qu'il ne soit pas question ici de cinéma d'horreur, l'article met le doigt sur la mésinterprétation du mouvement par Hollywood et des soucis éthiques que ça engendre.
BORDAGES, Anaïs, *Les femmes méritent mieux que « Scandale »*, dans *Slate.fr*, 28 janvier 2020, consulté le 12 mars 2020, <http://www.slate.fr/story/186707/cinema-scandale-jay-roach-charlize-theron-nicole-kidman-margot-robbie->

pas forcément pour autant dénuées d'intérêt, car des thèmes sensibles y sont abordés et ces productions ont le mérite de les mettre en avant.

Comme Katarzyna Paszkiewicz et Stacy Rusnak¹² le soulignent dans la conclusion de leur article *Revisiting the Final Girl*, ce qui fait la force du concept de Clover, c'est son adaptabilité à toutes les époques. Même si le sujet est discuté et même si tout le monde n'est pas d'accord avec sa validité, il reste néanmoins toujours influent et pertinent de nos jours. Ce travail tentera donc de montrer comment un concept pensé pour la fin des années 70 et le début des années 80 est toujours valable en 2021, et ce malgré le fait que les revendications féministes aient changé après presque un demi-siècle, de définir quelles revendications se retrouvent symbolisées à travers les *Final Girls* contemporaines, mais aussi d'évoquer ce qui peut échapper au cinéma d'horreur dans sa potentielle vision féministe. En décomposant la figure pour l'adapter à tous les sous-genres horrifiques et en élargissant le corpus à de nombreux long-métrages n'ayant pas fait l'objet d'une analyse académique, le but de ce travail sera de voir si une possibilité de généralité entre revendications féministes de la quatrième vague et cinéma d'horreur contemporain à celle-ci est possible.

[metoo-feminisme-harcelement-male-gaze-marketing](#)

12 PASZKIEWICZ, Katarzyna, RUSNAK, Stacy, *Revisiting the Final Girl: Looking Backwards, Looking Forwards*, In *Postmodern Culture* 28(1), Septembre 2017, p.13.

Chapitre 1 :

Qu'est-ce qu'une « Final Girl » ?

1.1 Définition

Apparu sous la plume de Carol J. Clover, le terme de *Final girl* va connaître une notoriété importante parmi les académiciens spécialisés sur la question du genre et du cinéma d'horreur. Bien que théoriquement solide, le terme va souvent être débattu, voire critiqué, par de nombreux auteurs, mais tous reconnaissent la valeur importante du concept pour prolonger les recherches. La première partie de cette définition va porter sur le terme que Clover a développé vers la fin des années 80, en revenant sur les bases du concept, pour ensuite se concentrer sur les critiques d'autres chercheurs, tel que Janet Staiger ou Carol J. Clover elle-même, mais aussi sur les prolongements du concept par Denis Mellier et Jeremy Maron, pour conclure sur ce qui va être retenu du concept pour continuer l'analyse de son évolution dans ce travail.

A. La définition de Carol J. Clover

Bien que présente sur les écrans de cinéma depuis des dizaines d'années déjà, la première définition académique de la figure est produite par Carol J. Clover, dans son article *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film*, publié en 1988, qu'elle va rééditer quatre ans plus tard en tant que premier chapitre de son livre *Men, Women and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film*. C'est avec la volonté de porter un regard sur la question du genre dans le cinéma d'horreur qu'elle s'intéresse au sous-genre du « slasher », très répandu à l'époque. Le scénario de cette catégorie de film est souvent semblable, dans les grandes lignes, d'un long-métrage à l'autre. Il raconte l'histoire d'un groupe de personnes, généralement des adolescents ou des jeunes adultes, qui se font attaquer par un tueur ou un monstre, plus puissant qu'eux, qui représente le mal incarné. Ils vont en général tous mourir sous les coups de l'arme du tueur (un couteau, une tronçonneuse, ou un crochet par exemple), à l'exception d'une dernière survivante, plus intelligente que les autres, qui va lui faire face et en venir à bout.

Cette dernière survivante, c'est celle que Clover va appeler Final Girl¹³, et qu'elle décrit comme suit :

The image of the distressed female most likely to linger in memory is the image of the one who did not die: the survivor, or Final Girl. She is the one who encounters the mutilated bodies of her friends and perceives the full extent of the preceding horror and of her own peril: who is chased, cornered, wounded; whom we see scream, stagger, fall, rise, and scream again. She is the abject terror personified.¹⁴

13 CLOVER, Carol J., *Men, women and Chain Saws, Gender in the Modern Horror Film - Updated Edition*, Princeton University Press, Coll. Princeton Classics, 2015 (1992), p.35.

14 CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.35.

Ce qu'on peut retirer de cette définition, c'est dans un premier temps que c'est un personnage défini comme féminin, et que cette fille sera la dernière à survivre à l'horreur. On peut y lire aussi les raisons de sa survie : elle est consciente du danger que représente le tueur, contrairement aux autres personnages du film, qui eux s'en rendent compte quand il est trop tard. De plus, malgré les différents coups qu'elle peut recevoir, que ce soit une chute ou des blessures, elle va se relever et lutter pour sa survie jusqu'à son triomphe. La notion de survivante est importante ici puisque Clover place cette notion comme étant un synonyme de celle de *Final Girl*, et comme on pourra le constater plus tard dans ce chapitre, c'est la survie du personnage qui va permettre au récit d'avancer jusqu'à la confrontation finale. Enfin, la dernière phrase de la définition, « *She is the abject terror personified* », peut être lue dans le sens où, en tant que spectateur, c'est à travers le personnage que nous percevons l'horreur qui se déroule sous nos yeux.

La *Final Girl* est en effet l'élément central du film, le scénario se déroule en fonction de son évolution, et même si le tueur reste l'argument de vente du film, et devient généralement l'élément qu'on retient d'un *slasher*. Ce dernier n'est pas ou peu développé durant l'intrigue, il est là pour tuer et le mystère autour de ses intentions participe à son aura. Sur le sujet de l'identification à la *Final Girl*, Clover dira :

The one character of stature who does live to tell the tale is in fact the Final Girl. She is introduced at the beginning and is the only character to be developed in any psychological detail. We understand immediately from the attention paid to it that hers is the main story line. She is intelligent, watchful, levelheaded; the first character to sense something amiss and the only one to deduce from the accumulating evidence the pattern and extent of the threat; the only one, in other words, whose perspective approaches our own privileged understanding of the situation.¹⁵

Ici, Clover nous fait remarquer qu'en effet, la *Final Girl* est bel et bien l'élément central du film, puisque la construction et l'avancement du scénario se fait à partir de son point de vue. Du fait de son intelligence, elle comprend en premier la gravité des événements qui se déroulent, et par son intelligence, elle est ce qui se rapproche le plus de nous, spectateurs, puisqu'elle est l'un des seuls personnages à avoir conscience de ce qui se passe sous nos yeux, et possède donc un savoir similaire au nôtre. Elle va rajouter que le point de vue provoque l'identification¹⁶. Puisque dès le départ du film, la caméra suit la *Final Girl*, le film nous laisse comme unique possibilité de s'identifier à elle, car ne propose pas réellement d'autres points de vue. Il est vrai que le point de vue du tueur peut cependant être adopté durant le film, mais divers éléments nous rappellent que ce n'est pas nous qui vivons l'action, mais bien lui¹⁷. On entend sa respiration, ses battements de cœur, et la caméra devient son œil, la vue peut être obstruée par les éléments de l'environnement. Par exemple, dans *Halloween, la nuit des masques* (1978), la scène d'introduction, qui nous montre le premier meurtre du jeune Michael Myers (Will Sandin), qui décide d'aller poignarder sa sœur (Sandy Johnson), est entièrement filmée sous le masque du tueur, on entend donc sa respiration comme si nous étions sous le masque aussi.

¹⁵ CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.44.

¹⁶ « Point of view = identification ». CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.45.

¹⁷ CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.45.

Cette technique est toujours utilisée dans le cinéma d'horreur actuel, notamment dans *The Rental* (2020), où un tueur en série espionne des locataires pour ensuite les assassiner, le point de vue de la caméra est aussi obstrué par le masque. Bien qu'on suive son point de vue pendant un moment, tout est fait pour qu'on ne s'identifie pas au tueur, car en prenant son point de vue et en entendant sa respiration, on nous rappelle que ce n'est pas nous sous le masque. Pour démontrer cet argument, elle va notamment citer *Les dents de la mer* (1975), où, dans la scène d'introduction, l'attaque du requin est filmée depuis le point de vue du prédateur.

Bien que les caractéristiques physique d'un requin et d'une femme soient totalement différentes, il existe des différences corporelles et à priori « comportementales » entre un homme et une femme, alors comment expliquer que des jeunes garçons (le public-cible du *slasher*, selon Clover¹⁸) puissent s'identifier à la *Final Girl*? Elle justifie cette possibilité par, outre les caractéristiques énoncées précédemment (intelligence, point de vue), la *Final Girl* a la particularité d'être sexuellement ambiguë, car même si elle est physiquement une fille, elle a dans son comportement des caractéristiques masculines. Dès le début du film, elle est présentée comme un garçon manqué, car elle n'est pas sexuellement active et donc vierge, par conséquent on ne sait pas vraiment quelles sont ses envies sexuelles, favorisant une identification hétérosexuelle mâle¹⁹. Mais elle va aussi s'imposer contre le tueur, retourner son arme symboliquement phallique contre lui et pour un court instant devenir garçon et castratrice en même temps. Bien qu'elle crie, soit effrayée par le tueur dans un premier temps (des caractéristiques codées comme féminines²⁰), elle finit par devenir violente et, même si elle est plus faible physiquement que le tueur, à prendre le dessus sur lui. Elle devient alors une héroïne, en devenant comme un garçon. Clover prend pour exemple Stretch (Caroline Williams), la *Final Girl* de *Massacre à la tronçonneuse 2* (1986). Au début du film, elle crie, fuit le tueur, mais à la fin, elle utilise les éléments pour en venir à bout, et retourne la tronçonneuse de Leatherface (Bill Johnson) contre lui, pour terminer sur un plan final où elle crie, toujours l'arme phallique à la main. C'est la symbolisation de son côté « garçon manqué »²¹.

Pour résumer la définition de la *Final Girl* de Clover, on peut retenir que c'est un personnage intelligent, sexuellement non-actif et donc souvent caractérisé par un manque d'intérêt pour les différentes activités sexuelles, et qui survit jusqu'à la fin du film tout en venant à bout du tueur grâce à des caractéristiques et un retournement des valeurs masculines, tel que la virilité. C'est aussi à travers elle qu'on vit l'action, et la seule assez développée psychologiquement pour adopter son point de vue et être ce qu'il y a de plus proche du spectateur. Cependant, Clover remarque que le cinéma d'horreur est avant tout un cinéma fait par des hommes et pour des hommes, des jeunes garçons en l'occurrence,

18 CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.6.

19 CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.49.

20 CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.51.

21 « It is no surprise, in light of these developments, that the Final girl should show signs of boyishness. »
CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.60.

et un regard hétéronormé et masculin est donc porté sur le personnage²², entraînant le fait que la vision de la femme ne sera pas forcément en accord avec la réalité.



Figure 1: Laurie Strode se cachant de Michael Myers dans *Halloween* (1978)

B. Critiques et prolongement de la définition

Comme de nombreux autres concepts théoriques, la figure de la *Final Girl* va connaître des critiques et des remaniements depuis la parution de l'article, à commencer par Clover elle-même. Dans la nouvelle préface de son ouvrage, parue en 2015, elle constate l'importante évolution que son terme a connue. Dans un premier temps, bien qu'elle soit contente que le terme ait connu un certain succès en dehors même du sous-genre du *slasher*, elle regrette que ce qu'on retient de l'ensemble de son ouvrage, c'est ce terme de *Final Girl*, mais pas l'ensemble des autres figures ou de la question du genre qu'elle a développé. Elle dira, en parlant de la *Final Girl* :

The fate of that trope since then has largely determined, for better or worse, the intellectual and more broadly cultural trajectory of the book itself. I say "for worse" not because of the Final Girl's appropriations in rock and rap music, novels, plays, films and the like, but because, in the course of that history, she has eclipsed other figures and issues in the book and, more to the point, has in her wanderings become a rough sketch of her former self.²³

Elle déplore donc que la *Final Girl* est plutôt devenue un cliché dans le cinéma d'horreur, simplement une dernière survivante, et que les questions du genre et de l'identification aient été mis de côté. Elle va ajouter :

Detached from her low-budget origins and messier meanings, she now circulates in these mostly cleaner and more upscale venues as a "female avenger", "triumphant feminist hero", and the like. This is not to discount some striking reworkings and cogent reviews, only to point out that in much of the wider discourse, the sketch version more or less hijacked not only the character of the Final Girl, but the chapter in which she figures, and indeed the book as a whole, which is not infrequently referred to as one about slasher movies and their feminist heroes.²⁴

La première critique que l'on peut retenir du terme donc, c'est que la *Final Girl* n'est pas une héroïne féministe forte, ni un cliché du genre, mais bien une construction plus complexe qui englobe notamment la question du genre, notion qui sera développée dans la deuxième section de ce chapitre.

²² CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.63.

²³ CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.x.

²⁴ CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.x.

Finalement, Clover dira que la *Final Girl* est plutôt une « *Victim-Hero*²⁵ » qu'une icône féministe. C'est en partie grâce à sa propension à souffrir et subir les coups qui font que le spectateur a la possibilité de s'identifier à elle, son héroïsme ne survient qu'à la fin du film lorsque le tueur ne lui laisse d'autre choix que de tuer ou être tuée. « *Hero* » est d'ailleurs écrit au masculin car comme on a pu le constater dans le sous-chapitre précédent, elle parvient à vaincre le tueur en retournant et s'appropriant des caractéristiques masculines. La *Final Girl*, en tant que victime et héroïne, devient un élément structurant du récit, puisque sans sa capacité à survivre au tueur, il ne peut plus avancer. Sa quête de survie va faire que le tueur devra continuer à la chercher jusqu'au climax. Victime car elle subit l'action jusqu'à la fin du récit, héroïne car sans elle, il ne peut pas arriver à son terme, faisant d'elle un élément central de la structure narrative.

Dans la prolongation du travail de Clover, mais aussi en critiquant une partie de ce dernier, Janet Staiger va, dans *The Slasher, the Final girl and the anti-denouement*, relever ce qui lui posait souci dans l'ouvrage de Clover. Là où la *Final Girl* de Clover vient seule à bout du tueur, Staiger, en analysant le corpus de *slashers* de Clover et en y ajoutant d'autres films pour étendre l'analyse, remarque qu'elle n'est pas toujours seule. Bien que dans la très grande majorité de ces films, le dernier personnage à survivre soit bel et bien une fille, elle ne le fait pas seule. Elle dira :

The conclusion? Women are usually the victims and the heroines, but they are not always 'Final Girls' in the strong sense that Clover implies. They may be quite feminine. Boyfriends, fathers or father figures, even other women and children, often support and aid them. They learn from those people so that they do take control of the battle with the killer.²⁶

Staiger prend pour exemple *Halloween, la nuit des masques* (1978), qui est notamment un des exemples utilisés par Clover pour définir les différents rôles-types des *slashers*, et fait donc office de mètre-étalon. À la fin du film, Laurie Strode (Jamie-Lee Curtis) blesse Michael Myers (Nick Castle) à l'œil à l'aide d'un cintre, ce qui l'aveugle pour un court instant, mais elle n'en vient pas à bout à proprement parler. C'est finalement le docteur Loomis (Donald Pleasance), le psychiatre à la recherche de Michael Myers, qui va profiter de l'affaiblissement provisoire du tueur pour lui tirer dessus et le faire traverser la fenêtre, écartant ainsi la menace. Cependant, il est possible que Clover ait écarté des personnages qui aident la *Final Girl* car ils ne font pas partie des cibles du tueur. Les tueurs des *slashers* attaquent avant tout des jeunes gens, si une autre personne qui ne fait pas partie de cette catégorie se fait tuer, c'est surtout parce qu'il est sur le chemin du tueur, pas par choix de ce dernier qui semble préméditer seulement les meurtres des jeunes²⁷. Toujours dans *Halloween*, bien que Michael Myers et le docteur Loomis aient déjà croisé leur chemin, ce n'est que quand il l'empêche de

25 « Or, as I call her, "victim-hero", with an emphasis on "victim". » Elle rappelle que, bien que la *Final Girl* confronte et vainc le méchant à la fin du film, elle passe la majorité du temps à le fuir.

CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.x.

26 STAIGER, Janet, *The Slasher, the Final girl and the anti-denouement*, in *Style and form in the Hollywood slasher film*, Ed. Wickham Clayton, Hounsmills, England: Palgrave Macmillan, 2015. p.222.

27 CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.33.

tuer Laurie Strode que Michael se décide à faire face au psychiatre, avant de se faire tirer dessus à nouveau.

De plus, Staiger revient sur un enjeu scénaristique qui semble échapper à Clover, qu'elle va appeler l' « *anti-denouement*²⁸ ». Lors de la fin des *slashers*, hormis l'effet psychologique que les meurtres peuvent avoir sur la *Final Girl*, sa vie revient à priori à la normale, le tueur est mort et les meurtres ne vont plus continuer. Mais on remarque que souvent il n'est jamais clair quant au fait de savoir si le tueur est mort ou non (Michael Myers s'enfuit dans *Halloween*, on ne sait pas s'il va survivre à ses blessures ou non, dans *Vendredi 13* (1980), Jason surgit du lac alors que sa mère était l'auteure des premiers crimes, etc.). Bien que ces ressorts scénaristiques soient avant tout là pour permettre de créer des franchises lucratives²⁹ de films d'horreur, il montre aussi que la *Final Girl* ne vient pas à proprement parler à bout du mal, et que la vie ne peut pas reprendre son cours normal, mais il est à noter aussi que les personnages masculins qui les aident n'y parviennent pas plus qu'elles puisque le tueur finira toujours par survivre.

En reprenant la définition de Clover, Staiger va retirer six caractéristiques de la *Final Girl* chez Clover et va regarder leurs apparitions dans les différents films d'horreur, en ajoutant des films en plus de ceux analysés par Clover. Ces six caractéristiques sont³⁰ : a) Pas fortement féminine, b) pas sexuellement active, c) cherche et confronte le tueur ou d) survit jusqu'à être secourue ou e) tue le tueur et f) survit aux personnages mâles importants. On voit que ces caractéristiques ne sont pas exclusives puisqu'une *Final Girl* peut avoir l'une ou l'autre caractéristique, comme démontré plus tôt.

Cependant, ce qui pose un problème à d'autres chercheurs, ce sont les deux premières caractéristiques. Qu'en est-il du fait que la *Final Girl* ne soit pas fortement féminine si elle n'est, au fond, pas une fille ? C'est ce à quoi Jeremy Maron va chercher à répondre dans *When the Final Girl is Not a Girl* (2015). Bien qu'il soit d'accord avec Clover sur le principe de la *Final Girl*, le problème du genre se pose. Qu'en est-il des derniers survivants qui ne sont pas des filles ? Il s'interroge sur la possibilité de la présence de « *Final Boys* » (la question des *Final boys* fera l'objet d'une analyse plus approfondie dans une autre section de ce travail), en analysant deux films comprenant ce cas : *Les griffes de la nuit 2 : la revanche de Freddy* (1985) et *Vendredi 13 : chapitre final* (1984). Dans ces derniers, les survivants finaux sont de sexe masculin, mais ils correspondent cependant à tout le reste des caractéristiques que Clover établit en définissant la *Final Girl*. Faut-il alors les éjecter du trope car ils sont masculins ? Maron va répondre à cette question en préférant le terme de « *Final Subject*³¹ ». Cette formule reprend exactement les mêmes caractéristiques que la figure de Clover, en étendant la notion aux différents genres possibles pour un être humain, et rendant ainsi la formule ouverte à la

28 STAIGER, Janet, *Ibid*, p.223.

29 Remakes inclus, il y a 11 films *Halloween*, 12 films *Vendredi 13*, 9 *Freddy* et 8 *Massacre à la tronçonneuse*.

30 STAIGER, Janet, *Ibid*, p.215.

31 MARON, Jeremy, *When the Final Girl is Not a Girl: Reconsidering the Gender Binary in the Slasher Film*, In *Offscreen* Volume 19, Issue 1 / Janvier 2015

possibilité d'un élément de structure équivalent à la *Final Girl* mais de sexe masculin, voire ne se réclamant d'aucun genre en particulier.

Maron et Staiger ne sont pas les seuls à réviser le terme de Clover, Katarzyna Paszkiewicz et Stacy Rusnak ont, dans un article intitulé *Revisiting the Final Girl : Looking Backwards, Looking Forward*, établi un inventaire de l'évolution de la figure et des différentes critiques qu'on a pu lui faire. On remarque que le terme a évolué avec son époque, et qu'il ne s'applique plus exclusivement aux jeunes filles vierges, mais qu'il peut être étendu aux garçons, aux mères de familles, aux femmes plus âgées, etc. Elles constatent que la figure est le produit de son époque et en reflète les revendications. De plus, le modèle s'est exporté en dehors du *slasher*, car en plus de le retrouver dans d'autres sous-genres horribles, on peut désormais le voir aussi à la télévision, dans les films de science-fiction, et même dans les « *teen dramas* ». Toujours en constante évolution, Paszkiewicz et Rusnak invitent de nos jours à s'intéresser à la figure sous l'angle de l'ethnicité et du féminisme³². Bien que l'évolution féministe de la figure soit évidente, elle reste cependant fortement représentée par des femmes blanches et hétérosexuelles. Il existe des *Final Girls* noires, mais elles sont toujours sous-représentées, de même que les hispaniques, et toute autre minorité. Dans le contexte actuel de revendications sociales, les auteures invitent donc à continuer à utiliser la figure de la *Final Girl* comme support de revendications féministes, mais de ne pas négliger les autres revendications et de l'ouvrir d'autres combats, sachant qu'une des revendications principales de la quatrième vague féministe étant d'obtenir l'égalité des droits pour tous, peu importe la couleur de peau ou l'orientation sexuelle³³, comme le souligne Kira Cochrane dans le chapitre 6 de son ouvrage *All The Rebel Women*, nommé *Intersectionality and Inclusion*, elle y décrit l'intérêt pour la quatrième vague féministe d'étendre son combat aux deux valeurs qui donnent le titre au chapitre.

Le terme est donc, depuis son apparition, en constante évolution, comme Paszkiewicz et Rusnak le font remarquer dans la conclusion de leur article, et qui servira aussi de conclusion à ce sous-chapitre :

[...] the Final Girl demonstrate the ongoing usefulness of Clover's concept and its surprising pervasiveness across the last thirty years, in both academic criticism and popular culture. It is our hope to invigorate the debate within Film Studies about the relationship between horror, the gaze, and identification, as well as highlight the rich and diverse facets of the Final Girl trope³⁴.

C. Ce qu'il va être retenu de la définition dans le cadre de ce travail

Malgré plus de 30 ans d'existence, le concept de Clover reste toujours d'actualité aujourd'hui, mais au vu de ses nombreuses redéfinitions par d'autres auteurs, il est nécessaire de prendre en compte ce qui sera retenu ou non dans ces apports et d'établir une définition de la *Final Girl* pour la suite de ce

32 PASZKIEWICZ, Katarzyna, RUSNAK, Stacy, *Revisiting the Final Girl: Looking Backwards, Looking Forwards*, In *Postmodern Culture* 28(1), Septembre 2017 p.20.

33 COCHRANE, Kira, *All the Rebel Women: The Rise of the Fourth Wave of Feminism*, Guardian Books, Londres, 2013, p.53.

34 PASZKIEWICZ, Katarzyna, RUSNAK, Stacy, *Ibid*, p.25.

travail. Dans les lignes suivantes, sera défini comme *Final Girl* (ou dans de rares cas, *Final Boy*), peu importe son sexe, son ethnie ou son orientation sexuelle, tout personnage sur qui le récit est centré et envers lequel on nous invite à nous identifier, mais aussi tout dernier survivant aux massacres de tueurs, aux attaques de monstres ou de phénomènes paranormaux, et ce même si ces derniers ne survivent pas seuls mais sont accompagnés, que ce soit d'un enfant, d'une relation amoureuse ou d'amis, l'important est donc que l'identification puisse être établie avec ce personnage et qu'il occupe un rôle actif dans sa survivance, et potentiellement celle des autres si le récit l'implique. Il ne sera pas non plus nécessaire que la *Final Girl* ne soit sexuellement pas ou peu active ou plus faible physiquement que le tueur ou tout autre menace qui pèse sur elle. Enfin, le terme *Final Girl* sera préféré aux autres termes proposés par d'autres auteurs en raison de son importance dans les recherches scientifiques concernant le genre et le cinéma d'horreur, comportant une base théorique solide à l'analyse qui va suivre, et parce que la très grande majorité des cas de dernières survivantes, toujours actuellement, sont des femmes.

1.2 Évolution de la figure à travers le temps

Comme vu précédemment, la figure de la *Final Girl* n'a cessé d'évoluer dans le temps, d'abord en étant une jeune fille réservée et masculine, pour de nos jours être une femme forte et indépendante. Cette section va s'attarder sur les différentes époques-clés de l'évolution du concept, des premiers films où il est apparu jusqu'à nos jours.

1.2.1 Les premières *Final Girls* dans les *slashers* (Années 70-80)

Historiquement, les premières *Final Girls* sont apparues dans le sous-genre du *slasher*, dont on peut considérer *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock comme l'ancêtre du genre, comme Clover le souligne :

The appointed ancestor of the slasher film is Hitchcock's *Psycho* (1960). Its elements are familiar: the killer is a psychotic product of a sick family, but still recognizably human; the victim is a beautiful, sexually active women; the location is not home, at a Terrible Place; the weapon is something other than a gun; the attack is registered from the victim's point of view and comes with shocking suddenness.³⁵

On note donc ici que l'héritage laissé par *Psychose* comprend l'arme du tueur qui est une arme blanche, le meurtre de femmes jolies et non-vierges, mais aussi le tueur qui est troublé psychologiquement, ce même tueur sera plus tard construit à la fois en opposition mais aussi en complément de la *Final Girl* des *slashers* qui vont suivre. Le premier *slasher* à proprement parler

35 CLOVER, Carol J., *Men, women and Chain Saws, Gender in the Modern Horror Film - Updated Edition*, Princeton University Press, Coll. Princeton Classics, 2015 (1992), p.24.

serait *Black Christmas* (1974)³⁶, selon Penner et Schneider, auteurs d'un ouvrage retraçant l'histoire du cinéma d'horreur. Outre *Psychose*, on peut noter aussi l'héritage des *Gialli* italiens, sous-genre qui comporte aussi un tueur au couteau et une dimension érotique fortement marquée³⁷, mais Clover n'y prête que peu d'attention pour se concentrer sur *Psychose*, notamment car l'héritage du film est plus marqué, de par son statut d'œuvre culte.

Avant de revenir sur la figure du tueur et de son lien avec la *Final Girl*, il est nécessaire d'expliquer quelles différences notables on peut trouver entre le film d'Hitchcock et les films d'horreur qu'il aura inspirés plus tard. D'après Isabel Pinedo, il y a une scission entre les films « classiques » et « post-modernes », qui commence selon elle vers 1968³⁸. Les films sont devenus graphiquement plus violents et sont une expression de la rage et de la terreur qui nous habite, car c'est une période socialement trouble. Les États-Unis sont de nouveau en guerre au Vietnam, sans le soutien de la population qui est y opposée. En France les révolutions de mai 1968 éclatent. Le monde est en colère et cela se ressent dans les productions cinématographiques. Pinedo va relever cinq caractéristiques du film d'horreur post-moderne :

I locate five characteristics that operate together to constitute the post-modern horror film: (1) there is a violent disruption of the everyday world; (2) there is a transgression and violation of boundaries; (3) the validity of rationality is thrown into question; (4) there is no narrative closure; and (5) the film produces a bounded experience of fear.³⁹

Point par point, on peut remarquer aisément que *Psychose* diffère notamment des quatre *slashers* iconiques de la période, à savoir, chronologiquement : *Massacre à la Tronçonneuse* (1974) de Tobe Hooper, *Halloween* (1978) de John Carpenter, *Vendredi 13* (1980) de Sean S. Cunningham et *Les Griffes de la Nuit* (1984) de Wes Craven, ainsi que leurs suites. D'autres *slashers* vont bien sûr apparaître sur nos écrans durant cette période, mais ceux-ci, par leur succès et leur statut de films cultes, ainsi que par les nombreuses suites qu'ils vont engendrer, sont les plus représentatifs. Pour le point 1, la question de la violence est montrée graphiquement. Là où *Psychose* suggérait le meurtre, dans les films d'horreurs post-modernes ils sont directement visibles à la caméra, les corps sont transpercés par les armes blanches, le sang est montré. Pour le point 2, là où Norman Bates (Anthony Perkins) tente de paraître normal en société, les tueurs ne se posent pas la question, ils tuent et ne respectent pas les normes sociales. Pour le point 3, il est explicitement montré que Norman Bates tue car il souffre d'un trouble de la personnalité dû à sa relation trouble avec sa mère. Pour les tueurs de *slashers*, bien qu'il soit possible d'expliquer leur trouble (ce que va expliciter Clover pour développer le lien qui existe entre le tueur et la *Final Girl*, qu'on va développer plus tard dans ce sous-chapitre), ce n'est que suggéré, on ne sait pas pourquoi Michael Myers, les Sawyers ou même Jason Voorhees tuent, et la rationalité est encore plus mise de côté dans le cas de Freddy Krueger, puisqu'il attaque

36 PENNER, Jonathan, SCHNEIDER, Steven J., *Le cinéma d'horreur*, Ed. Taschen, Cologne, 2008, p.14.

37 PENNER, Jonathan, SCHNEIDER, Steven J., *Ibid*, p.30.

38 PINEDO, Isabel, *RECREATIONAL TERROR: POSTMODERN ELEMENTS OF THE CONTEMPORARY HORROR FILM*, In *Journal of Film and Video*, Vol. 48, No. 1/2, University Press of Illinois printemps/été 1996, p.29.

39 PINEDO, Isabel, *Ibid*, p.20.

dans les rêves et implique le surnaturel. Pour le point 4, Norman Bates, bien que la scène finale nous montre qu'il est toujours fou, est enfermé, contrairement aux tueurs post-modernes qui ne sont pas vaincus (Leatherface court toujours, Micheal Myers se relève après s'être fait tirer dessus à plusieurs reprises par le docteur Loomis, Jason surgit du fond du lac), la fin est toujours ouverte à leur retour. Le cinquième point parle plutôt de la réception des films d'horreur sur le public et n'est pas nécessaire pour le développement du propos.

C'est donc dans ce contexte de films troubles et violents qu'apparaît la *Final Girl*. Elle est fabriquée en opposition à deux autres figures du sous-genre. Pour la première, elle est l'exacte opposée de ses amies, qui sont sexuellement actives, et c'est cette activité sexuelle qui fait qu'elles seront tuées par le tueur. La *Final Girl*, elle, se préserve, et elle peut alors paraître avant tout comme une garante de la bonne morale de l'époque. Comme l'analyse Johanna Siméant après sa lecture du livre de Susan Faludi, *Backlash, la guerre froide contre les femmes*, la période est marquée par un retour en arrière des avancées féministes des décennies précédentes⁴⁰, qui correspond avec l'arrivée de Ronald Reagan au pouvoir aux États-Unis et Margaret Thatcher au Royaume-Uni, période qu'on qualifiera de révolution conservatrice. Cette réforme va pousser de nombreux académiciens à de nouveau s'intéresser à la question de la sexualité et du genre dans la société, comme Clover sera une des premières à le faire, et par conséquent aussi dans le cinéma d'horreur.

Par son côté « garçon manqué » et sa relative répression sexuelle, elle peut alors être vue comme l'opposée mais aussi la semblable du tueur du *slasher*. Bien que l'identification se fasse à travers la *Final Girl* (car il est plus difficile de s'identifier, pour un spectateur, à un tueur en série ou autre), le tueur reste l'élément central du film, c'est lui qui reste l'argument de vente principal et lui qui reviendra dans les nombreuses suites si le film a fonctionné. Elle est donc construite à la fois en opposition mais aussi en miroir du tueur. Comme la *Final Girl*, le tueur est sexuellement frustré, et c'est cette frustration qui fait qu'il tue les jeunes frivoles⁴¹. On trouve la naissance de ce trouble sexuel dans son enfance ou dans sa relation trouble avec les femmes. Selon Clover, Michael Myers par exemple aurait tué sa sœur car elle n'était déjà plus vierge. Si rien dans le film n'indique que c'est par répression sexuelle qu'il tue (on tend plutôt à le présenter comme le mal absolu, qui tue pour le plaisir de tuer, idem pour Jason), du point de vue de la psychanalyse et de la symbolique, l'interprétation de Clover fait tout de même sens. Ce point de vue va même être renforcé par le choix des armes des tueurs, ce ne sont jamais des armes à feu, toujours des armes blanches qui permettent dans un premier temps la pénétration et qui dans un deuxième temps peut être vue comme le prolongement phallique du tueur pour compenser sa frustration⁴². Le tueur est donc d'un côté un surhomme, puisqu'il est

40 SIMÉANT, Johanna, *Backlash. La guerre froide contre les femmes, note critique*, in Politix/24, 1993, p.225.

41 CLOVER, Carol J., *Men, women and Chain Saws, Gender in the Modern Horror Film - Updated Edition*, Princeton University Press, Coll. Princeton Classics, 2015 (1992), p.28.

42 CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.32.

pratiquement inarrêtable, résiste aux coups de feu et autres, mais il n'est en même temps pas un homme car il n'est pas sexuellement apte, d'où sa frustration.

En opposition au tueur qui n'est pas totalement homme, la *Final Girl* n'est pas totalement femme, elle a certes des caractéristiques féminines, qu'on rappelle physiquement en la présence de sa poitrine par exemple (bien que contrairement aux autres victimes féminines, la poitrine de la *Final Girl* n'est jamais explicitement montrée, pour préserver sa supposée pureté), ou dans son comportement (car elle crie, elle a peur) qui sont des caractéristiques réservées aux personnages féminins à l'époque. Son ambiguïté sexuelle va prendre place lorsqu'elle affrontera le tueur, bien que physiquement moins forte, elle va quand même en venir à bout en se montrant plus intelligente et en devenant plus courageuse. Ce n'est que lorsqu'elle arrête de fuir et décide de retourner la symbolique phallique du tueur, ou du moins lorsqu'elle se comporte comme un homme, qu'elle parviendra à sa fin.

Ce choix de montrer la *Final Girl* comme ambiguë à l'époque permettait aux jeunes garçons, public cible de l'horreur, de pouvoir s'identifier à elles sans qu'ils renoncent à leurs caractéristiques masculines, puisque le point d'identification du film possède, bien qu'il soit du sexe opposé, des attributs similaires. Clover ajoutera : « The Final Girl is (apparently) female not despite the maleness of the audience, but precisely because of it⁴³ ». Il faut avant tout se rappeler qu'à l'époque, les films d'horreur étaient aussi réalisés par des hommes et que donc le regard qui est porté sur le film est un regard masculin, le « *Male Gaze* », que Laura Mulvey, à l'origine du concept, décrit comme suit :

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.⁴⁴

On retient donc que le rôle des hommes est actif et que celui des femmes est passif dans le cinéma, et l'horreur n'y échappe pas, les réalisateurs masculins voient donc les femmes comme des « réceptacles » pour recevoir des coups à l'arme blanche, et elles ne peuvent devenir actives et faire avancer le récit, comme le fait la *Final Girl*, qu'en adoptant un rôle masculin⁴⁵.

C'est un cinéma fait par des hommes et pour des hommes, et la place de la femme n'y est pas forcément vue d'un point de vue féministe. En fait, bien que les films soient sortis après la seconde vague féministe et donc que les revendications étaient clairement établies, et laissent une place importante à une héroïne en apparence forte, la place de la femme est bien moins importante qu'elle pourrait y paraître à première vue. Linda Williams, dans son article *When the Woman looks*, paru en 1984, soutient le fait que le rôle des spectatrices, c'est de fermer les yeux sur l'horreur, de ne pas avoir de regard à porter dessus puisque ce regard est masculin⁴⁶. Elle rejoint Clover sur le fait que le regard

43 CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.53.

44 MULVEY, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, In *Screen*, Volume 16, Issue 3, Automne 1975, p.12.

45 « Hence the split between spectacle and narrative supports the man's role as the active one of advancing the story, making things happen. »
MULVEY, Laura, *Ibid*, p. 13

féminin et féministe n'est pas de mise dans le cinéma d'horreur, comme on pourrait à première vue le penser. Elle dira :

What we need to see is that in fact the sexual "freedom" of such films, the titillating attention given to the expression of women's desires, is directly proportional to the violence perpetrated against women. The horror film may be a rare example of a genre that permits the expression of women's sexual potency and desire, and which associates this desire with the autonomous act of looking, but it does so in these more recent examples only to punish her for this very act, only to demonstrate how monstrous female desire can be.⁴⁷

Les premières *Final Girls* sont donc avant tout construites comme si elles étaient des personnages masculins, et semblent être une réponse à la peur des hommes de voir les femmes sexuellement se libérer, de prendre le contrôle sur leur sexualité et plus loin encore sur leur vie. Elles ne sont pas des produits de la seconde vague féministe, mais plutôt une réaction à celle-ci, l'importance apportée à sa virginité correspond plus à un écho à des valeurs plus traditionnelles, et on en vient à la conclusion, après la vision de ces films, que les filles seraient de meilleures filles si elles étaient des hommes, ce qui amènera Clover à la conclusion suivante : « To applaud the Final Girl as a feminist development, as some reviews of *Aliens* have done with Ripley, is, in light of her figurative meaning, a particularly grotesque expression of wishful thinking.⁴⁸ »

Cependant, même si la *Final Girl* ne se conforme pas totalement à une vision féministe du personnage, Clover et Williams soulèvent tout de même un point important sur le cinéma d'horreur, à savoir qu'il est probablement le genre le plus propice pour développer une critique de la société dans laquelle il est produit, et bien que l'intention des réalisateurs de l'époque n'étaient probablement pas de créer des figures conservatrices, ils le font indirectement. Malgré cela, donner un rôle aussi important à une femme n'est peut-être pas le propre du cinéma d'horreur et n'est probablement pas le premier genre à le faire, mais ne laisser aucune autre possibilité au public de s'identifier à un personnage féminin fort (même s'il est fort car presque masculin) reste une première dans l'histoire de la représentation du genre au cinéma et constitue en soi une avancée féministe majeure. Même si au regard de notre époque, les *Final Girls* des années 70 et 80 ne paraissent pas aussi féministes, de leur temps elles étaient des pionnières et sans elles, les *Final Girls* suivantes n'auraient jamais pu être des potentielles figures féministes fortes.

1.2.2. Les *Final Girls* d'après la Seconde Vague Féministe, un cliché ? (Années 90-2000)

Après le succès commercial des *slashers*, d'*Halloween* aux *Griffes de la nuit*, les studios ont d'un côté continué à produire des films de sagas qui ont marché (dont la qualité baissait au fil des productions), et d'un autre côté continué à produire des films comportant les mêmes ressorts

46 WILLIAMS, Linda, *When the Woman Looks. Re-Visions: Essays in Feminist Film Criticism*. Ed. Linda Williams, Mary Ann Doane and Patricia Mellencamp. Frederick, MD: University Publications of America and the American Film Institute, (1984) 1986, p.561.

47 WILLIAMS, Linda, *Ibid*, p.577.

48 CLOVER, Carol J. *Ibid*, p.53.

scénaristiques. L'engouement pour les *slashers* va peu à peu s'essouffler au profit d'autres genres horribles, tel que le *body horror*, dont l'œuvre de David Cronenberg sera attachée au sous-genre, bien qu'elle échappe en partie à la classification, mais aussi John Carpenter en 1982 avec *The Thing*. Tobe Hooper s'écartera aussi du *slasher* pour s'attaquer au surnaturel dans *Poltergeist*, sorti la même année. Avec un intérêt nouveau pour d'autres formes d'horreur, les *Final Girls* se sont aussi exportées dans d'autres sous-genres. L'une des plus notables est peut-être Kristy Cotton (Ashley Laurence), dernière survivante d'*Hellraiser : Le pacte*. Il n'est plus question ici de tueurs à l'arme blanche, mais de démons sadomasochistes venant d'une autre dimension, dirigé par Pinhead (Doug Bradley), qui deviendra, à l'instar de Freddy ou de Jason, la figure de proue de la saga qui suivra le premier film. Malgré le fait que les *Final Girls* se sont vu apparaître dans de nouveaux sous-genres, elles vont connaître une baisse de popularité. Hormis quelques exceptions notables, le cinéma d'horreur dans les années 90 ne connaîtra qu'un réel renouveau en 1996 avec *Scream* de Wes Craven. Malgré l'importance de ce film, il y aura une différence assez importante entre les productions horribles de la fin des années 90 et celles des années 2000, et ces deux périodes temporelles vont donc être analysées séparément dans les lignes qui vont suivre.

A. *Scream* et les années 90

Durant la première moitié des années 90, la *Final Girl* n'évolue pas vraiment par rapport à ses consœurs des deux décennies qui précèdent, le canevas des premiers *slashers* est majoritairement respecté, même si le sous-genre diffère. On peut toutefois noter, parmi les exceptions notables, la sortie de *Candyman* en 1992, réalisé par Bernard Rose d'après une œuvre de Clive Barker. Outre le fait d'être un des rares films d'horreur (en dehors de la Blacksploitation) à s'intéresser aux conditions de vie de la communauté afro-américaine (point qui sera abordé dans le chapitre 3), c'est dans le traitement de sa *Final Girl* que le film diffère. Candyman (Tony Todd) est une légende urbaine du quartier pauvre de Cabrini-Green, où depuis des décennies de nombreuses disparitions et meurtres ont eu lieu, avec pour point commun Candyman. Helen (Virginia Madsen), étudiante à l'université, décide d'écrire une thèse sur les légendes urbaines et va alors enquêter dans ce quartier. Après enquête elle se rend compte que Candyman est bien réel, et c'est sa relation avec ce dernier qui diffère des *slashers* et autres films d'horreur. Le tueur ne la chasse pas spécialement, il va même finir par lui venir en aide, et lors du dénouement final du film, une tension amoureuse entre Helen et Candyman peut être ressentie, pour qu'au final ce soit elle qui prenne sa place. C'est un des rares films où la *Final Girl* ne survit pas à proprement parler, mais où elle devient aussi le tueur. On observe alors un changement de figure au moment final du film.

Bien que les nouveautés qu'apporte *Candyman* dans le traitement des personnages sont notables, ce qui va lui permettre un accueil critique favorable, ce n'est pas assez pour renouveler et

bouleverser le genre. Le film qui marque l'avènement d'une nouvelle ère pour le cinéma d'horreur, et par conséquent pour la *Final Girl*, est *Scream* (1996) de Wes Craven. À cette époque, le genre n'attire de fait plus beaucoup les foules⁴⁹. De nombreux films réalisés durant cette période s'inspirent de l'horreur sans vraiment être un film horrifique à proprement parler, tels que *Le Silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1991), *Misery* (Rob Reiner, 1990) voire *Dracula* de Francis Ford Coppola (1992). Ces films comportent des éléments d'horreur (tueur en série, violence graphique, monstres surnaturels pour en citer quelques-uns) et ont des succès critiques et financiers plus importants que les films d'horreur pure. Le genre ne s'étant pas spécialement renouvelé et d'autres films proposant des éléments similaires, le public ne s'y intéressera plus.

Pour comprendre comment et pourquoi *Scream* a renouvelé le genre et a obtenu un succès et une postérité considérables, on peut s'éclairer du texte de Denis Mellier, *Neo-horror et final girl : agressées et agresseuses dans le cinéma d'épouvante*, mais résumons dans un premier temps l'intrigue de *Scream*. L'histoire se déroule dans une ville de banlieue américaine, Woodsboro, où de nombreux meurtres se produisent. Sidney Prescott (Neve Campbell), la *Final Girl*, semble liée à ces meurtres, puisqu'il semble que le tueur lui en veuille. Après enquête et divers événements, il s'avérera que les crimes étaient commis par le petit ami de Sidney et un de ses amis, fans de films d'horreur et en particulier de *slashers*, qui reproduisaient ce qu'ils avaient vu dans ces mêmes long-métrages pour masquer un crime commis plus tôt. C'est dans cette conscience des codes du genre et de cette vision méta-réflexive que *Scream* se démarque des autres productions de l'époque. Selon Mellier, cette connaissance des codes vient du fait que les réalisateurs de l'époque ont soit grandi durant la première période des *slashers* et sont donc conscients des codes qui les composent, ou ont soit produit eux-même ces codes et sont au courant des théories de l'époque, dont celles de Clover, comme c'est le cas pour Carpenter et Craven⁵⁰.

Les premières différences notables que l'on peut citer dans *Scream*, outre son traitement nouveau de la *Final Girl*, est sa conscience des codes et sa volonté de les détourner pour mieux surprendre. Ainsi, le personnage de Randy Meeks (Jamie Kennedy) est un grand passionné de cinéma d'horreur et d'épouvante, qui reconnaît dans les agissements du tueur des conventions appartenant à ce dernier, et donne des conseils réflexifs, créant un lien avec le spectateur. Par exemple, il conseille aux autres personnages de ne pas se séparer, chose qui finit toujours mal dans le genre, mais est aussi conscient du second souffle du tueur, à savoir qu'il n'est pas tout à fait mort. Dans *Scream*, cependant, les tueurs sont bel et bien humains et non pas des surhommes, et malgré le second souffle, ils sont bel et bien morts, ce qui n'empêchera pas le réalisateur de réaliser trois suites, dont deux durant la période couverte dans ce chapitre. Dès le second volet, le côté méta-réflexif du film devient encore plus

49 MILLER, Catriona, *You can't escape: inside and outside the 'slasher' movie*, in *International Journal of Jungian Studies*, 2014, p.3.

50 MELLIER, Denis, *Neo-horror et final girl : agressées et agresseuses dans le cinéma d'épouvante*, In : *Le corps en lambeaux : Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes* [en ligne]. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2016, p.285.

assumé, puisqu'il y a la présence d'un film dans le film (Craven n'en est d'ailleurs pas à son coup d'essai pour ce qui est de faire un film dans le film, puisque dans le septième volet de la saga Freddy, *Freddy sort de la nuit*, le démon arrive dans la vie réelle pour tourmenter les vrais acteurs et l'équipe de tournage du premier volet), et ce film raconte les événements survenus dans le premier opus. Ce même film sera devenu une franchise dans le troisième opus de la saga.



Figure 2: Sidney Prescott toujours debout après avoir vaincu les tueurs dans *Scream* (1996)

Quant à Sidney Prescott, elle est bel et bien la *Final Girl* de la saga, mais à l'image du film, les codes de la figure sont retournés. Elle perd par exemple sa virginité au cours du film, alors que la *Final Girl* est supposée vierge tout le long du métrage⁵¹. Elle ne passe pas la plupart du temps à fuir le tueur, elle essaye plutôt de résoudre l'enquête et, comme Staiger l'avait démontré comme possibilité pour la *Final Girl*, ne vient pas à bout des tueurs seule, mais à l'aide d'amis et avant tout de Gale Weathers (Courteney Cox), donnant une vision du « Girl Power » de l'époque, et qui se poursuivra dans les années 2000. Par ces différences notables avec les premières *Final Girls*, Sidney Prescott deviendra un modèle pour les suivantes, par exemple Julie James (Jennifer Love Hewitt) de *Souviens-toi l'été dernier* (1997).

Durant les années 90, on retrouve peu de *Final Girls* en dehors du sous-genre du *slasher*, mais il en existe tout de même, par exemple Heather Donahue (elle-même) dans *Le projet Blair Witch*, célèbre film d'horreur en *Found Footage* et dont la campagne de promotion est devenue virale. Le film parle de jeunes étudiants décidant d'aller enquêter dans une forêt supposée hantée. Alors que ses camarades se font tuer par la sorcière, le sort d'Heather n'est pas défini à l'écran, elle semble possédée mais n'est pas morte à proprement parler.

En conclusion, ce qu'on peut retenir comme différence entre les *Finals Girls* des années précédentes et celles des années 90, c'est dans un premier temps sa relative libération sexuelle, mais surtout son rôle moins passif. Elle ne passe plus son temps à se cacher pour échapper au tueur, avant de se rebeller et d'utiliser ses armes contre lui, mais mène plutôt l'enquête sur les meurtres, cherche à

51 « Si la *final girl* connaît des évolutions – la plus commentée, en terme diachronique, veut que la jeune femme « sexually unavoidable » chez Clover, soit nettement plus délurée depuis les *nineties*. »
MELLIER, Denis, *Ibid*, p.282.

savoir ce qu'il se passe, ce n'est pas un hasard si on retrouve souvent des femmes journalistes dans ces films (Gale Weathers, Heather Donahue, Helen dans *Candyman*). Elles sont soit la *Final Girl* elle-même, soit elles aident cette dernière à découvrir ce qu'il se passe. Elles peuvent aussi changer de rôle au cours du film, devenir des méchantes (Helen qui devient Candyman, Mina Harker, jouée par Wynona Ryder, qui devient elle aussi vampire dans *Dracula*), et leur sort est incertain dans certains cas. Cependant, bien que l'accès à de nouveaux rôles pour la *Final Girl* constitue une avancée en soi, elles sont toujours construites sous un regard masculin. S'il est possible de s'identifier à elles peu importe le genre, elles restent des filles jeunes et jolies, assez attirantes physiquement pour attirer le regard des garçons, et des réalisateurs masculins. Mellier dira :

1. soit la *final girl* exprime sa libération par l'égal accès à la violence ; 2. soit elle confirme son aliénation radicale par ce partage des valeurs reconnaissant l'hégémonie des représentations supposées masculines ; 3. soit, enfin, dans une reformulation sans cesse relancée des propositions de Clover, la *final girl* charge de contradictions et d'ambivalences les positions genrées produites dans ce type de fiction, tout autant que le plaisir et la fascination qui sont au cœur de sa réception.⁵²

Dans les années 90, il semblerait que les *Final Girls* proviennent majoritairement de la troisième catégorie. Les cinéastes savent qu'elles sont avant tout des clichés sortis de l'analyse de Clover et en jouent, mais la question du genre et du rôle de la femme n'est pas vraiment développée. On ne peut cependant pas nier les avancées dans la multiplication des rôles possibles et de leur prise de pouvoir, de la montée du *Girl Power*, et il faut reconnaître qu'un pas a été franchi dans les années 90 par rapport aux deux décennies précédentes. Les *Final Girls* sont plus fortes à cette époque, mais pas encore entièrement émancipées du patriarcat dominant.

B. Les « *Woman's Films* » et les remakes des années 2000.

Les années 2000 marquent un tournant dans la vision de la femme dans le cinéma d'horreur. Dans un premier temps, l'engouement pour les *néo-slashers* s'est terminé au début des années 2000, le tour de la question ayant été fait, et on va entrer dans une période que Mellier va appeler « néohorreur », qu'il définit comme suit :

On est, de fait, passé de la *metahorror* à la néohorreur : par le premier, je désigne la conception réflexive du cinéma d'épouvante qui articule l'intelligence ludique de la convention générique à la participation pathétique des spectateurs ; par le second, le refus de l'ironie et de la distanciation, le retour à une approche directe et immédiate du genre, une adhésion décomplexée à ses figures.⁵³

On ne joue plus autant avec les codes pour les déformer, le public a compris désormais et semble se lasser, et on retourne à de l'horreur plus conventionnelle. La majorité des productions horribles sont toujours américaines, mais on notera l'apparition dans le paysage horrifique de cinéastes asiatiques, français, anglais ou australiens (Cependant, les cinéastes des deux dernières

⁵² MELLIER, Denis, *Ibid*, p.287.

⁵³ MELLIER, Denis, *Ibid*, p.290.

régions citées proposeront une vision différente de la place de la femme et seront développées dans le sous-chapitre suivant). Le cinéma asiatique va influencer une partie de la production états-unienne, avec des films tel que *Deux sœurs* (2003) de Kim Jee-Woon, *The Grudge* (2003) de Takashi Shimizu, et *Ring* d'Hideo Nakata (1998). Dans ces films, la place de la femme est particulière : elles sont souvent au centre du film, et des soucis concernant la maternité et le travail constituent les ressorts scénaristiques du film, ce qui va inspirer Pascale Fakhry et sa notion de « *Woman's Horror Films* », notion qu'elle développe en se basant sur la définition de Basinger : « A woman's film is a movie that places at the center of [their] universe a female who is trying to deal with the emotional, social and psychological problems that are specifically connected to the fact that she is a woman.⁵⁴ »

Selon Fakhry, les « *Woman's horror films* » sont apparus fin des années 60, avec comme film le plus marquant *Rosemary's Baby* (1968) de Roman Polanski, et ont peu à peu été supplantés par d'autres sous-genres avant de revenir sur le devant de la scène horrifique avec l'influence du cinéma d'horreur japonais. Cette influence, les sociétés de production américaines vont la matérialiser soit en réalisant des remakes des versions nippones, soit en réalisant de grosses productions avec en général une actrice célèbre dans le rôle principal, fait assez rare dans le cinéma d'horreur qui prenait en général des actrices moins reconnues ou en début de carrière (elles sont ici déjà confirmées).

Comme pour les films japonais, les productions américaines continuent la vague des remakes en réalisant une version remise au goût du jour des classiques de l'horreur de l'époque. Il serait cependant réducteur de considérer que les productions des années 2000 ne sont que des remakes et des *Woman's Films*, car des films tels que *Hostel* (2005, Eli Roth) ou *Saw* (2004, James Wan) sont tout aussi représentatifs de l'époque, mais ne comportent pas à proprement parler de *Final Girls* et ne concernent donc pas le propos de ce travail. Ces réalisations, durant cette période et aux États-Unis, sont surtout représentatives de ce qu'on appelle le post-féminisme. Le terme est relativement flou, une décision précise de ce qu'il englobe est compliquée à établir, mais l'équipe éditoriale des Nouvelles Questions Féministes a tenté d'en établir une. Ce serait dans un premier temps un terme construit en opposition au féminisme des décennies précédentes, en gardant tout de même des revendications comme l'égal accès au travail pour les femmes, le droit de s'émanciper, de s'assumer, mais en revenant aussi à des valeurs plus traditionnelles, comme le fait d'assumer ses valeurs féminines. On peut aussi s'approprier le masculin pour en faire une force, à savoir la réussite professionnelle et d'autres valeurs hétéronormées. On remarque donc que l'opposition entre féminisme et hétéronormativité n'est ici plus d'actualité, on peut être féministe tout en promouvant des valeurs traditionnelles, et le post-féminisme assume alors la part féministe sans pour autant rejeter la tradition⁵⁵.

54 BASINGER, Jeannine, *A Woman's View. How Hollywood Spoke to Women: 1930-1960*, A. Knopf, New York, 1995 (1993), p.20.

55 COSSY, Valérie, MALBOIS, Fabienne, PARINI, Lorena, RICCI LEMPEN, Silvia, *Imaginaires collectifs et reconfiguration du féminisme*, Éditions Antipodes | « *Nouvelles Questions Féministes* » 2009/1 Vol. 28 p.9.

C'est dans ce monde post-féministe que se développent les *Woman's Films* analysés par Fakhry, et envers lesquels elle se montre critique. Elle prend l'exemple du film *Les Autres* (2001) d'Amenabar. Dans ce film, on retrouve Nicole Kidman dans le rôle principal d'une mère surprotectrice envers ses enfants. Des événements paranormaux se déroulent de plus en plus fréquemment dans le manoir dans lequel vit la famille, surtout pendant l'absence du père. Petit à petit, les éléments de l'intrigue nous emmènent vers un twist final : les fantômes du manoir sont en fait eux-mêmes, et les événements qu'ils voient sont la manifestation des vivants. Plus tragique encore, on apprend que la famille est morte car, sous la pression de ce qu'on attend d'elle, à savoir être une excellente mère malgré l'absence du père parti au front, la mère va tomber dans la folie face à son échec et tuer toute sa famille, et le film nous montre sa quête de rédemption. On montre donc qu'avoir des valeurs traditionnelles (elle est autoritaire et très chrétienne) font des femmes de mauvaises mères, et que quand elles essayent d'en être de bonnes, sous la pression du patriarcat qui les enferme dans ce rôle, elles perdent la tête.



Figure 3: Grace enfermée dans son manoir, ignorant encore son sort dans *Les Autres* (2001)

De plus, selon Valentine Sturli, ayant elle aussi analysé *Les Autres*, ces films ont tendance à représenter les mères comme des idéaux de bonnes femmes au foyer, notamment ce qu'on prétend durant tout le film jusqu'au twist final, et c'est à travers elles que se développe la notion de crédit (en opposition au critique), qu'elle définit comme suit : « par crédit, on entend le degré de crédibilité accordé à l'existence du surnaturel dans le texte; par critique, le degré d'incrédulité que le texte mobilise contre lui.⁵⁶ » Les enfants, et dans une moindre mesure les femmes, sont plus susceptibles, dans ce type de scénario, d'attribuer du crédit aux événements qui se déroulent. En opposition, les figures masculines se montrent généralement critiques (donc la propension à se montrer rationnel face à une situation irrationnelle), et elles vont soit empêcher la femme de venir à bout de la menace surnaturelle, soit l'aider sans y croire, pour finalement y croire au dernier moment⁵⁷. Symboliquement, on nous fait comprendre que le patriarcat n'aide pas les femmes dans leur quête, et les hommes de ces

56 STURLI, Valentina, *TERREURS (IM)PENSABLES: SURNATUREL, FAMILLE ET TRAUMA DANS QUELQUES FILMS D'HORREUR CONTEMPORAINS*, in *BRUMAL* Vol. VI, n°2 (otoño/autumn 2018), p.254.

57 STURLI, Valentina, *Ibid*, p.256.

films sont en général absents ou pas à la hauteur de la situation, la femme devant faire face à la situation seule durant la plupart du récit. Enfin, Sturli dira :

Compte tenu de l'omniprésence du stéréotype de la femme comme être plus adapté, plus sensible et plus infaillible pour ce qui est du soin apporté aux enfants, on comprend bien qu'attribuer au personnage un ethos et des attitudes typiques d'une « bonne » figure maternelle revient à attirer sur lui ipso facto la sympathie du spectateur.⁵⁸

De ce fait, en invitant le spectateur à s'identifier à ces mères de famille restant généralement en vie après les drames surnaturels qui surviennent (événements qui sont d'ailleurs majoritairement en lien avec elles), ces dernières prennent le rôle de la *Final Girl*.

On pourrait alors croire que le film, et les autres que Fakhry analyse, tel que le remake de *The Grudge* (2002) du même réalisateur que l'original, condamne le patriarcat en montrant l'aliénation des femmes, mais ces derniers montrent aussi les femmes au foyer comme monstrueuses⁵⁹. Pour voir ce qu'elle veut dire par là, prenons comme exemple un film qu'elle n'a pas cité dans son article, mais qui montre que le schéma qu'elle a développé marche pour tous les *Woman's Films*. Dans *Le Cas 39* (2009) de Christian Alvart, Renée Zellweger joue Emily, une femme active qui se voit dans l'obligation de s'occuper de Lilith (Jodelle Ferland). Étant active et seule, elle éprouve des difficultés à éduquer correctement cette fille, qui ne l'aide d'ailleurs pas. Finalement, il va se révéler que l'enfant est en fait un démon, et Emily n'aura pas d'autre choix que de la tuer pour pouvoir survivre. Pour pouvoir être une bonne mère, les femmes doivent se sacrifier, abandonner leur carrière pour se consacrer pleinement au rôle maternel (*The Grudge*), sinon elles deviennent monstrueuses car de mauvaises mères (*Les Autres*, *Le Cas 39*). Fakhry dira :

Les *woman's horror films* brouillent les frontières entre féminisme et antiféminisme. Ils considèrent la femme au foyer comme la victime du système patriarcal et regardent le caractère oppressif des rôles féminins traditionnels comme responsable de sa transformation en monstre. Ils la représentent, par ailleurs, comme une créature « archaïque » qui n'a plus sa place dans la société américaine contemporaine, dans cette société « égalitaire » où évolue désormais la femme active. Ces films ne font cependant pas l'éloge de la femme qui travaille. Au contraire, ils lui montrent, comme c'est le cas dans *The Ring*, que son métier et son ambition professionnelle la mèneront à sa perte et feront d'elle une mère négligente qui mettra en danger la santé physique et mentale de ses enfants, de même qu'ils suggèrent que sa métamorphose en héroïne dépend de sa disposition à sacrifier sa carrière pour eux.⁶⁰

Pour elle, les films d'horreur placent donc le rôle des femmes dans une impasse, ces *Final Girls* émancipées ne sont finalement pas vraiment féministes puisque les valeurs prônées montrent plutôt un statu quo, justifiant le terme d'impasse post-féministe.

Cependant, tous ne considèrent pas le post-féminisme comme quelque chose de trouble et de potentiellement négatif pour le développement du féminisme. C'est le cas de Martin Fradley, qui utilise cette notion en opposition au « néo-libéralisme féministe », qui promeut l'émancipation de la femme par un moyen individuel. Les films d'horreur de cette époque sont selon lui construits aussi pour un public féminin et ne sont plus phallogocentrés. Il prend notamment l'exemple de *Jennifer's Body*

58 STURLI, Valentina, *Ibid*, p.253.

59 FAKHRY, Pascale, *Femme active et femme au foyer dans le woman's horror film américain des années 2000 : ambivalences, contradictions et impasse post-féministe*, Cinémas, 22 (2-3), 2012, p.74.

60 FAKHRY, Pascale, *Ibid*, pp.76-77.

(2009) de Karyn Kusama. Dans ce film, Jennifer (Megan Fox) et Anita (Amanda Seyfried) sont amies, jusqu'au jour où Jennifer se fait embarquer dans un rituel satanique par un groupe de rock et devient un démon. Elle devient alors sexy et tout lui réussit dans la vie, au détriment de son amitié avec Anita. Finalement, ce sera cette dernière qui va venir à bout du démon et du groupe de rock, démontrant par là que la réussite personnelle n'engendre pas forcément le bien⁶¹. Dans sa quête de beauté physique et de réussite personnelle, Jennifer oublie son amitié avec Anita, ce qui faisait leur force, et suivre l'idéal néolibéraliste causera sa perte. En conclusion de son article, Fradley voit dans *Scream 4* (2011, Wes Craven) un retour des valeurs féministes et un espoir pour le futur :

The film celebrates the solidarity of the pluralized Final Girls – Sidney, Gale Weathers (Courtney Cox) and local police officer Deputy Judy Hicks (Marte Shelley) - who survive by helping each other. Countering the mechanical slaughter of bickering young women in the opening tableau, the female collective at the end of *Scream 4* offers tentative hope for the (post-)feminist future.⁶²

Il en vient à la conclusion, donc, que pour obtenir une réussite du combat féministe, ce n'est pas en se battant seule, comme l'idéal néolibéral le promet, qu'on va réussir, mais bien en s'entraïdant entre elles que les femmes pourront atteindre leurs objectifs féministes, mais il semblerait que sa vision entre en opposition avec celle des valeurs féministes actuelles.

On voit ici tout le problème que pose la notion de post-féminisme. Ce que Fradley appelle « Féminisme néolibéral » semble être ce que Fakhry décrit comme le post-féminisme. Le trouble qu'implique cette notion permet difficilement de dire si oui ou non, les *Final Girls* de cette époque peuvent être considérées comme des personnages féministes. Cependant, dans la vague de remakes de classiques de l'horreur de cette époque, on peut noter une évolution dans le rôle de la figure avec leurs homologues originales. Dans *Massacre à la tronçonneuse* (2003) de Marcus Nispel, l'héroïne, Erin (Jessica Biel), est un garçon manqué, mais pas dans le sens de Clover. Elle est décrite directement comme telle, pas comme une fille. Elle n'est pas vierge non plus, et possède dès le début du film des caractéristiques masculines. Elle a grandi avec son père et des grands-frères et est douée en mécanique et en survie. Elle ne devient pas garçon pour survivre, elle est présentée comme l'égale d'un garçon. Les rôles attribués aux genres sont redéfinis dans ce remake. Idem pour le remake d'*Halloween* (2007) de Rob Zombie, Laurie Strode ne passe plus son temps à fuir Michael Myers, elle le confronte physiquement. Les *Finals Girls* des remakes sont plus proches des *Final Girls* des années 90 par leur combativité et leurs relatives différences avec la figure-cliché de Clover (elles restent des filles jeunes et jolies, elles sont toujours les dernières à survivre au massacre et sont toujours liées, d'une manière ou d'une autre, au tueur).

Ce qu'on peut retenir des *Final Girls* des années 2000 aux États-Unis, c'est qu'elles sont en quelque sorte les héritières des années 90, et que l'apparition des *Woman's Horror Films* nous donnent à voir des *Final Girls* déjà plus âgées et émancipées, et qu'elles semblent être l'égale des hommes dans

61 FRADLEY, Martin, 'Hell Is a Teenage Girl?': Postfeminism and Contemporary Teen Horror, *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, Joel Gwynne & Nadine Muller (ed.), Palgrave MacMillan, London, 2013, p.214.

62 FRADLEY, Martin, *Ibid*, p.219.

l'idéal post-féministe. Dans l'univers de ces films, il semble en effet que les revendications féministes sont acquises et qu'il n'y a plus besoin de combattre, car les femmes sont déjà les égales des hommes (égal accès au travail, réussite personnelle, etc.), ce que certains considèrent comme une avancée féministe, mais qui pose problèmes à d'autres académiciennes féministes tel que Fakhry, car cet idéal est fictionnel et le post-féminisme devient problématique en promouvant un idéal non-atteint, et jetant ainsi le trouble sur le statut potentiellement féministe de la *Final Girl*.

C. Ailleurs qu'aux États-Unis

Bien que le post-féminisme semble dominer les productions américaines, on remarque qu'ailleurs dans le monde occidental, ces idéaux ne sont pas partagés, notamment en France, en Angleterre et en Australie, qui proposent eux aussi des *Final Girls* fortes, mais pouvant probablement être considérées comme plus féministes selon les revendications actuelles du mouvement que leurs homologues américaines.

Au début des années 2000 en France, à la suite d'un regain d'intérêt pour le cinéma de genre, les cinéastes sont plus nombreux à tenter l'expérience, dont certains dans le genre de l'horreur. Cependant, ils vont réaliser des films en se démarquant de ce qui se fait ailleurs dans le monde (en proposant une violence plus crue et plus extrême, mais aussi un intérêt marqué pour la sexualité) qui seront regroupés à l'international sous le nom de « *New French Extremism*⁶³ ». Les figures de proue de ce renouveau de l'horreur sont Alexandre Aja, Pascal Laugier et Gaspar Noé (bien que ce dernier ne réalise pas de films d'horreur à proprement parler). En proposant donc une vision de l'horreur différente et plus centrée sur la question de la sexualité, les cinéastes du mouvement vont par conséquent présenter des *Final Girls* différentes. Ainsi, dans *Sheitan* (2006) de Kim Shapiron, on retrouve un *Final Boy*. C'est à travers ce dernier que le spectateur va s'identifier, il va crier, se faire attaquer, tenter de fuir, puis dans le final du film il va décider, dans un élan héroïque pour tenter de sauver son amie, d'affronter en face le couple de tueur, puis se prendra des coups de crochet. Cette propension à souffrir fait qu'il est, en dehors de son genre, égal aux *Final Girls* des années 70-80. Le trouble sur le genre du tueur est aussi présent, puisque l'homme et la femme de la famille qui ont accueilli le groupe du *Final Boy* pour les tuer sont joués par le même acteur, Vincent Cassel.

Le goût du travestissement et le trouble sur le genre sont très présents dans les films d'horreur français de cette époque, et l'exemple le plus marquant se trouve probablement dans *Haute-Tension* d'Alexandre Aja, sorti trois ans avant *Sheitan*. Le scénario du film narre la visite d'Alex (Maïwenn) et de Marie (Cécile De France) chez les parents de la première, dans le but de pouvoir étudier au calme pour leurs examens qui arrivent. Cependant, un tueur débarque et tue la famille d'Alex, traquant

63 QUANDT, James, *Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*, in *The New Extremism Cinema: From France to Europe*, Edited by Tanya Horeck and Tina Kendall, Published by: Edinburgh University Press, 2011, p.18.

ensuite les deux jeunes filles jusqu'à la révélation finale : le tueur et Marie sont une seule et unique personne. Rebecca Willoughby va analyser le film et conclura ceci :

I contend that, by placing Marie in the role of the Final Girl (even if only for part of the film), *High Tension* uses genre conventions to ask viewers to identify and empathize with a queer character—and this is made possible because, as Clover articulates, the horror film viewer, regardless of gender and sexual identity, connects so solidly with the Final Girl.⁶⁴

Aja va en effet nous présenter Marie comme étant la *Final Girl* du film, elle a les cheveux courts, elle est sexuellement ambiguë et tout est filmé depuis son point de vue, on va donc s'identifier à elle, on n'a pas d'autre choix que de le faire puisque Alex n'est que très peu développée. D'un côté, Aja nous oblige, en utilisant les conventions que Clover a établies, à nous identifier avec le tueur, mais aussi avec une *Final Girl* travestie et lesbienne. La sexualité de Marie est sous-entendue au début du film mais devient claire à la fin, elle est sexuellement attirée par Alex. La deuxième personnalité de Marie peut être vue comme une répression de sa sexualité, et, selon Willoughby, cette répression prend source dans la pression qu'exerce le patriarcat et l'hétéronormativité⁶⁵. D'un autre côté, Mellier pose la question de la représentation du désir lesbien dans le film. Les scénaristes sont en effet des hommes blancs hétérosexuels, et leur vision peut être perçue comme des stéréotypes sur les personnages lesbiens⁶⁶ (Marie, en tant que lesbienne, serait un homme comme les autres, etc.). Il ne prend cependant pas le risque de répondre à la question, contrairement à Willoughby qui conclura que le film est en soi progressiste car il pose la question de la pression du patriarcat sur des personnes peu visibles, à savoir les homosexuels et les travestis, mais il leur donne aussi une visibilité et force le spectateur à s'identifier à eux à travers la figure de la *Final Girl*⁶⁷, et ce même si elle peut être perçue comme monstrueuse par le twist final.

Martyrs (2008) de Pascal Laugier propose une *Final Girl* assez originale pour être soulignée. Comme dans *Haute-Tension*, les femmes ont autant accès à la violence que les hommes. Ce sont d'ailleurs elles, au début du film, qui vont se montrer les plus violentes, puisque les deux héroïnes débarquent dans une maison pour venger un kidnapping commis des années plus tôt. Cependant, seule Anna (Morjana Alaoui) survivra, et deviendra par conséquent la *Final Girl*. Le scénario propose différents rebondissements et elle va passer d'un stade où c'est elle qui distribue la violence à un stade où elle la reçoit. De bourreau à victime, la position d'Anna ne cesse de changer, en ayant des caractéristiques tour à tour masculines et féminines, brouillant la notion de genre. L'état final d'Anna va symboliquement montrer cette incapacité à définir à quel genre appartient cette *Final Girl*. Dans le but d'en faire une martyre, un culte secret l'écorche vive, ne laissant apparaître aucune caractéristique

64 WILLOUGHBY, Rebecca, *Who Are We? Queering the Final Girl in Alexandre Aja's High Tension*, In *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, Edited by Katarzyna Paszkiewicz and Stacy Rusnak, Palgrave MacMilan, 2020, p.82.

65 WILLOUGHBY, Rebecca, *Ibid*, p.86.

66 MELLIER, Denis, *Neo-horror et final girl : agressées et agresseuses dans le cinéma d'épouvante*, In : *Le corps en lambeaux : Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes* [en ligne]. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2016, p.290.

67 WILLOUGHBY, Rebecca, *Ibid*, p.92.

sexuelle dans son corps. Laugier fait avancer son scénario à un stade où il n'est plus possible de définir le genre, et soulève les questions sur les violences faites aux femmes et par les femmes⁶⁸, ce qui peut aussi être considéré comme progressiste. D'un autre côté, il serait réducteur de limiter le film de Laugier à une vision originale de la *Final Girl*, mais dans le cadre de ce travail, c'est cet élément du film qui se montre le plus approprié à l'analyse.



Figure 4: Marie, l'arme à la main et dans une posture semblable aux tueurs des *slashers*, à la recherche d'Alex dans la poursuite finale d'*Haute-Tension* (2003)

Au vu de la situation en France, qui semble échapper à la vision post-féministe qui domine aux États-Unis et qui propose une vision plus progressiste de la place de la femme au travers une nouvelle fois la *Final Girl*, on pouvait espérer une continuité de ce mouvement dans l'horreur, mais Aja et Laugier vont être embauchés par des studios américains pour produire des films comme il se faisait là-bas durant cette période, à savoir un remake de *La colline à des yeux* pour Alexandre Aja, et un *Woman's Horror Film*, *The Secret* (2012), avec Jessica Biel dans le rôle principal, pour Pascal Laugier. Ces deux départs conjugués vont stopper l'élan progressiste entrevu dans la *New French Extremism* pour quelques années encore.

Dans les pays anglophones, on n'assiste pas à la naissance d'un mouvement défini comme en France, mais quelques films proposent des variantes de *Final Girls* assez intéressantes et assez différentes de ce qui se fait aux États-Unis pour être développées ici. Au Canada, *Ginger Snaps* (John Fawcett, 2000) connaît un succès critique important, car c'est un des premiers films se revendiquant comme féministe. Sa scénariste, Karen Walton, utilise la lycanthropie pour parler des problèmes qu'engendre le passage à l'âge adulte chez les adolescentes (les pulsions sexuelles, les menstruations, etc.). Pascale Fakhry va analyser le film, et va montrer en quoi les modèles classiques du *slasher* sont modifiés, à savoir la bimbo, le monstre et la *Final Girl*, et en quoi le film en propose une vision différente. Brigitte (Emily Perkins) reste en soi une *Final Girl* classique, elle est vierge, intelligente et son corps doit rester impénétrable, mais elle ne contrôle pas non plus son corps et ne pourra pas rester vierge toute sa vie, ce qui est renforcé par le personnage opposé à Brigitte, le monstre Ginger (Katharine Isabelle). Elle est liée à Brigitte par un lien familial, étant sa sœur, et devient monstrueuse

68 MELLIER, Denis, *Neo-horror et final girl : agressées et agresseuses dans le cinéma d'épouvante*, In : *Le corps en lambeaux : Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes* [en ligne]. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2016, p.289.

car elle a, durant le cours du film, ses premières règles, ce qui coïncide avec sa transformation en loup-garou. Elle deviendra sexuellement active et bestiale, et devra par conséquent mourir. Brigitte se voit dans l'obligation de la tuer mais va être infectée aussi, et la seule solution qu'il lui reste pour ne pas devenir monstrueuse serait de retarder ses règles, chose impossible donc. Fakhry conclura :

À ce titre, *Ginger Snaps* ne transforme pas véritablement le genre selon une perspective féministe qui valorise les spécificités du corps féminin ; il rend cependant visible la situation impossible dans laquelle le film d'horreur place la femme et invite son spectateur à s'identifier à des personnages qui au final préfèrent tenir, plutôt que le rôle de la victime passive, celui du monstre contestataire.⁶⁹

Ainsi, bien qu'il propose des figures typiques du cinéma d'horreur, *Ginger Snaps* reste un des premiers films à s'interroger sur le sort réservé au corps féminin dans le cinéma d'horreur.

Au Royaume-Uni, la tendance du cinéma d'horreur est plutôt au « *Survival* ». Bien qu'historiquement lié au cinéma d'horreur notamment grâce aux productions de la Hammer, le cinéma d'horreur britannique connaît une légère baisse de rythme durant les années 90, mais à la suite du succès de *28 jours plus tard* (2002) de Danny Boyle, d'autres réalisateurs vont se lancer. Après avoir réalisé un premier film d'horreur, lui aussi traitant de loup-garous, sous le titre de *Dog Soldiers* (2002), Neil Marshall va réaliser le premier film d'horreur au casting entièrement féminin : *The Descent* (2005). Six femmes vont partir en expédition spéléologique dans une grotte, avant de tomber sur des créatures semblant venir d'un autre âge et qui vont les attaquer. Se déroulant dans des lieux clos, l'atmosphère devient étouffante au fur et à mesure de l'avancement du scénario, et la scène finale, qui peut être considérée comme un twist, continue la veine cruelle du cinéma d'horreur de l'époque (la scène a été jugée trop pessimiste pour les États-Unis et a dû être modifiée pour pouvoir être diffusée sur le territoire.⁷⁰) Le film va connaître un certain succès critique, notamment grâce à son ambiance angoissante et ses rebondissements nombreux et cruels. Le film ne renouvelle pas vraiment l'horreur, et reste assez classique hormis le genre des personnages principaux. Les héroïnes n'ont en effet pas grand-chose de différent avec leurs homologues masculins, et il n'y a pas de sous-texte féministe ou de redéfinition de la notion de genre dans le long-métrage, mais il reste tout de même le premier succès critique dans le genre de l'horreur avec un casting principal entièrement féminin⁷¹.

Dans le genre du *Survival*, on peut aussi évoquer *Eden Lake* (2008) de James Watkins, qui raconte l'histoire d'un jeune couple, Jenny (Kelly Reilly) et Stephen (Michael Fassbender), quittant Londres pour profiter de quelques jours de vacances dans la campagne anglaise, mais les jeunes campagnards ne l'entendent pas de cette oreille, et dans une escalade de violence, vont attaquer le couple. La différence notable du film, c'est qu'ici c'est le mari qui subit les coups, il n'est pas à la hauteur pour protéger son épouse et c'est elle qui va devoir le sauver. Elle peut être considérée comme une *Final Girl*, puisqu'on suit son point de vue et qu'elle possède des capacités de survie élevées. Elle

69 FAHKRY, Pascale, "Something's wrong, like more than you being just female" : corps féminin et personnages-type du film d'horreur gore dans *Ginger Snaps*, Corps, vol. 9, no. 1, 2011, p.207.

70 TOBIAS, Scott, *The Descent*, dans AVClub.com, le 29 avril 2010, consulté le 27 mars 2021 <https://film.avclub.com/the-descent-1798220047>

71 MARRIOTT, James, *The Descent*, Leighton Buzzard, Liverpool University Press, 2013, p.109.

va aussi accéder à la violence, n'hésitera pas à assassiner des jeunes qui les traquent. Dû à l'échec de son mari, c'est à elle d'endosser les rôles masculins durant tout le film, elle est sauveuse et violente. La fin du film est aussi dans la veine pessimiste et cruelle de l'époque, on ne sait pas quel sort lui est réservé mais on laisse supposer qu'elle ne survivra pas.

Comme on peut le voir ailleurs dans le monde, la tendance est plutôt à un cinéma de la cruauté, de la violence physique, ce qu'on retrouve aux États-Unis aussi avec le succès du *torture porn*, mais ailleurs dans le monde on n'hésite pas à donner une importance plus grande aux femmes et leur donner accès aussi à la violence. Bien que les films soient réalisés par des hommes, ils semblent laisser une possibilité de lecture féministe à leur scénario, peut-être pas autant que les films de la décennie qui va suivre, mais ils en seront en quelque sorte précurseurs. Il est aussi réducteur de considérer les productions états-uniennes comme pas assez féministes car dominées par le post-féminisme, car à l'époque le courant était dominant et les revendications étaient différentes de celles d'aujourd'hui, et comme le cinéma d'horreur est un reflet de la société dans laquelle il est produit, il est logique que le courant dominant se retrouve dans une grande partie de ses productions.

1.2.3. Les nouvelles *Final Girls*

Pour comprendre les changements opérés dans le cinéma d'horreur depuis le début des années 2010, il faut remettre dans le contexte la situation sociétale de l'époque. Comme l'avait envisagé l'équipe éditoriale des *Nouvelles Questions Féministes*, les revendications féministes arrivent par vague, et après la période post-féministe, une nouvelle vague opposée au patriarcat allait apparaître⁷². Leur prédiction se réalisera vers la fin de l'année 2012 et le début de la quatrième vague féministe. Selon Kira Cochrane, ce qui fait la particularité de cette nouvelle vague, ce sont des revendications telles que la justice sociale pour tous, des droits égaux pour les femmes, combattre le harcèlement sexuel de rue et l'impunité de ces comportements, ce qu'on peut globalement considérer comme la volonté de combattre la domination patriarcale pour tendre vers une société plus juste⁷³. Ces revendications s'étendent aussi aux minorités, que ce soit de couleurs de peau ou sexuelles, qui veulent aussi obtenir des droits égaux. Les réseaux sociaux constituent l'outil principal de l'expansion de ces revendications, avec comme point d'orgue le mouvement #Metoo apparu en 2017 et qui va connaître une propagation mondiale. Que ce soit par une réelle envie de faire bouger les choses ou par récupération commerciale, le mouvement s'est étendu au monde du cinéma et l'horreur n'y a pas échappé, donnant naissance à des productions imprégnées des revendications féministes de la quatrième vague.

72 COSSY, Valérie, MALBOIS, Fabienne, PARINI, Lorena, RICCI LEMPEN, Silvia, *Imaginaires collectifs et reconfiguration du féminisme*, Éditions Antipodes | « Nouvelles Questions Féministes » 2009/1 Vol. 28 pp. 11-12.

73 COCHRANE, Kira, *The fourth wave of feminism: meet the rebel women*, dans The Guardian, 10 décembre 2013, consulté le 29 mars 2021 <https://www.theguardian.com/world/2013/dec/10/fourth-wave-feminism-rebel-women>

Suite à ces nouvelles revendications, de nombreuses académiciennes se sont intéressées au cinéma d'horreur et à la place qu'on y accordait aux femmes. Étant, comme l'avait décrit Clover, avant tout construit pour un public masculin, la question du public féminin et de son regard sur l'horreur a été peu étudiée. Linda Williams avait conclu que le rôle des filles devant un film d'horreur, c'était de ne pas regarder. Les chercheurs ne se sont pas penchés plus en profondeur sur la question puisque le post-féminisme dominant considérait que les revendications passées étaient acquises et qu'il n'y avait pas besoin de s'intéresser à la place de la femme. Alison Gilmor, dans son article *Feminist Horror Plots against Patriarchy*, va s'interroger sur la place du féminisme dans le cinéma d'horreur. Le public du cinéma d'horreur étant devenu majoritairement féminin, il est nécessaire selon elle de repenser le genre⁷⁴. Comme il est subversif, il est possible de faire passer de nombreux messages en sous-texte, et le cinéma d'horreur permet de montrer des peurs et traumatismes féminins et d'avoir un effet cathartique en les montrant. Cependant, selon elle, plus que retourner les rôles-types du cinéma d'horreur (Elle prend comme exemple *Jennifer's Body* où les victimes deviennent des garçons plutôt que des filles), il faut construire une véritable critique d'un problème sociétal pour qu'un message féministe passe efficacement, comme le fait Marie Harron dans *American Psycho* (2000), qui critique le patriarcat et la constante virilité que doivent avoir les hommes pour rester au sommet.

Cependant, elle n'exclut pas une relecture des films sortis hors de la quatrième vague d'un point de vue féministe, et est rejointe sur ce point par Aalya Ahmad, professeure de genre et horreur à l'Université de Carleton. Lors de ses cours, elle a tenté une approche plus axée sur le genre avec ses élèves et s'est aperçue qu'ils remarquaient surtout les codes du genre et que le cinéma d'horreur était rempli de clichés pour eux, clichés qu'ils ont su réinterpréter dans l'esprit du cours donné par Ahmad, à savoir la question du genre et du féminisme dans le cinéma d'horreur⁷⁵.

Pour revenir au cas de Marie Harron, elle était une des rares représentantes des femmes réalisatrices de cinéma d'horreur, et *American Psycho* peut avant tout être considéré comme un thriller. Quelques années plus tôt, Kathryn Bigelow fait figure d'exception avec son film *Aux frontières de l'aube* (1987). Il s'agit de son premier film réalisé seule, qui raconte comment un jeune homme va se faire mordre par des vampires, devenant l'un des leurs contre son gré, et va apprendre à vivre comme eux en se nourrissant de sang humain. Néanmoins, la quatrième vague féministe a rebattu les cartes et en plus de pouvoir réinterpréter l'horreur d'un point de vue féminin, de nombreuses réalisatrices vont se lancer dans le genre, en commençant par Karyn Kusama, qui bien que son film *Jennifer's Body* ait attiré quelques critiques à cause de son manque de parti pris féministe, aura permis de relancer le débat sur la place des femmes réalisatrices dans l'horreur. C'est notamment ce que va analyser Maud Michaud dans son article *Horror Grrrls*. Selon elle, les réalisatrices vont s'approprier les codes horribles pour les faire correspondre aux messages féministes qu'elles veulent faire passer,

74 GILMOR, Alison, *Feminist Horror Plots against Patriarchy*, *Horizons* (Winnipeg), 2015-06-22, Vol.29 (1), p.20.

75 AHMAD, Aalya, *Feminist Spaces in Horrific Places : Teaching Gender and Horror Cinema*, in *Offscreen* Volume 18, Issues 6-7 / Juillet 2014

notamment celui de la *Final Girl*⁷⁶. D'abord venant surtout du cinéma indépendant, de plus en plus de réalisatrices sont appelées par les studios pour réaliser des films d'horreur, à l'image de Kimberley Peirce qui se voit confier la réalisation du remake de *Carrie* (2013), ou de Karyn Kusama qui poursuit sa percée dans l'horreur avec *The Invitation* (2015).

Cependant, la majorité des productions horribles (tout comme la majorité des productions cinématographiques) restent réalisées par des hommes. Néanmoins, les revendications féministes ne disparaissent pas pour autant. De nombreux réalisateurs ont en effet grandi durant la période post-féministe en ne s'y reconnaissant pas et, étant en accord avec les revendications de la quatrième vague féministe, vont proposer des films les y incluant. Ces films vont être analysés dans les chapitres suivants, mais il est nécessaire de définir ce que sont devenues les *Final Girls* sous l'impulsion des nouvelles valeurs féministes.

Parmi les premières réalisatrices à connaître du succès dans les festivals dédiés à l'horreur et au cinéma indépendant, les sœurs Soska ont proposé dès 2012 avec *American Mary* un nouveau modèle de *Final Girl*, qui, comme ses prédécesseuses, était intelligente et indépendante, mais qui va aussi servir de support aux revendications des réalisatrices et permettre de critiquer le modèle patriarcal dominant. Le film nous invite à suivre Mary (Katharine Isabelle), une étudiante en médecine qui sera déboutée par la profession après qu'un professeur ait tenté d'abuser d'elle. En manque d'argent, elle va alors se lancer dans de la chirurgie clandestine pour payer ses factures et continuer sa passion. Cependant, plus Mary opère, plus ses clients et elle-même ont des désirs étranges, ce qui ne sera pas au goût du compagnon d'une de ses patientes qui va tenter de la tuer. Mary le tuera avant, mais en sortira blessée. Elle va tenter de se soigner elle-même mais va échouer et mourir. La caméra nous permet donc d'avoir le point de vue de Mary sur la situation, les éléments de scénario sont centrés sur elle, et même si elle succombe à ses blessures, elle survit jusqu'au final du film, ce qui fait d'elle une *Final Girl*, et les sœurs Soska font passer à travers elle une critique du regard que porte la société sur le corps féminin en général, et les violences qu'on lui impose.

Comme Arielle Corriveau l'analyse, les réalisatrices utilisent l'exagération, voire l'absurde pour faire comprendre au spectateur la pression subie par le corps féminin⁷⁷. Un personnage vient trouver Mary pour se faire retirer les parties sexualisées de son corps car elle ne supporte plus les regards incessants qu'on lui porte, tandis qu'une autre femme souhaite se faire sexualiser au maximum pour pouvoir justement les attirer. La première va ressembler à une Barbie, la deuxième à Betty Boop. Les réalisatrices critiquent là les *sex-symbols* qu'on donne aux femmes, alors qu'il est impossible de leur ressembler naturellement. Elles critiquent aussi, au travers de Mary, la propension masculine à harceler les corps féminins qu'ils trouvent attirants. C'est parce que Mary possède un corps désirable

76 MICHAUD, Maude, Horror Grrrls Feminist Horror Filmmakers and Agency, in Offscreen Volume 18, Issues 6-7 / Juillet 2014

77 CORRIVEAU, Arielle, *A Spectacle of Modified Bodies: The Contemporary Grand-Guignolesque as a Feminist Challenge to Somatophobia in American Mary*, MONSTRUM 2 (Juin 2019), p.169.

qu'elle se fait agresser par son supérieur en faculté de médecine. Cependant, dès qu'elle a quitté la faculté et donc un système dominé par des hommes, elle peut s'habiller de façon suggestive, avec des décolletés et des tenues moulantes en cuir, sans qu'un regard déplacé viennent se poser sur elle, mais elle a dû s'isoler et pratiquer dans un lieu *underground* pour pouvoir s'accomplir.

On peut donc remarquer que les sœurs Soska utilisent la *Final Girl* pour critiquer la domination masculine et la pression qu'exerce la société sur le corps de la femme, et cette volonté de critique sociale va se retrouver dans de nombreuses autres *Final Girls* apparues durant la quatrième vague. Ces *Final Girls* peuvent être regroupées sous le terme développé par Tim Posada, les « *New Final Girls*⁷⁸ ». Dans son article *#METOO'S FIRST HORROR FILM: Male Hysteria and the New Final Girl in 2018's Revenge*, il va analyser le film *Revenge* (Coralie Fargeat) et, bien qu'à proprement parler, le long-métrage ne peut pas être considéré comme le premier film d'horreur lié au mouvement (ce titre « honorifique » peut déjà être attribué à *Scream 3*, sorti en 2000, et dont le scénario évoque la place de la femme dans et en dehors du cinéma, mais aussi de l'abus de pouvoir des réalisateurs et producteurs⁷⁹. Ironiquement, Harvey Weinstein comptait parmi les producteurs du film), son analyse de la *Final Girl* du film, Jennifer (Matilda Lutz), est assez représentative des *Final Girls* actuelles. Le film sera analysé dans la section *Survival* du chapitre 2, concentrons-nous ici sur la figure de la nouvelle *Final Girl*.

Revenge raconte comment Jennifer, victime d'un viol puis d'une tentative d'assassinat pour couvrir l'acte, va survivre et se venger de ses assaillants. Dans un premier temps, l'héroïne est sexualisée, c'est une escorte qui a une liaison avec Richard (Kevin Janssens), le « mâle alpha » du trio. Elle va danser avec Stan (Vincent Colombe), et ce dernier va interpréter ce comportement comme une ouverture pour un rapport sexuel, ce que Jennifer refuse et va être forcée à avoir. Contrairement aux « *Rape and Revenge* » classiques, le viol dure peu de temps et n'est pas spécifiquement montré, on se concentre sur le fait que le rapport n'était pas voulu, sur l'inaction du troisième homme qui a pourtant surpris la scène, et sur l'incapacité des trois hommes à gérer la situation et leur descente dans l'hystérie (on est loin de la scène de viol du film *Les Chiens de Pailles* (Sam Peckinpah, 1971) où la victime du viol montre de la compassion pour son violeur et semble même éprouver du plaisir). On retourne alors le *Male Gaze*, ce sont les hommes qui ont peur de Jennifer et pas l'inverse, ils deviennent ses proies. Son corps, sexualisé au départ, devient le symbole de sa force et du retournement du point de vue, symbolisé par la scène où elle soigne ses blessures en brûlant une canette de bière, élément typique de la masculinité (il suffit de voir les slogans et les publicités pour les différentes marques de bières pour comprendre la masculinité qu'implique la boisson). En plaçant le morceau de métal brûlant contre sa

78 POSADA, Tim, *#METOO'S FIRST HORROR FILM: Male Hysteria and the New Final Girl in 2018's Revenge*, In *Performing Hysteria: Images and Imaginations of Hysteria*, Edited by Johanna Braun, Leuven University Press, 2020 p.194.

79 PHELAN, Matthew, *How the Harvey Weinstein Scandal Changes the Way We Watch Scream 3*, dans Slate.com, 31 octobre 2019, consulté le 1 avril 2021 <https://slate.com/culture/2019/10/scream-3-harvey-weinstein-producer-character.html>

peau pour calmer son hémorragie, le logo de la marque présent sur la canette (qui représente justement un phénix) va s'imprimer sur sa peau, symbolisant ainsi la renaissance de l'héroïne. Le retournement ultime se retrouve dans la confrontation finale du film, où Jennifer confronte Richard, le mâle dominant. Ce dernier se retrouve nu face à Jennifer, fait rare dans le cinéma en général, et l'héroïne est habillée lorsqu'elle vaincra ce dernier, la nudité symbolise ici la vulnérabilité de l'assaillant et le retournement du regard sexualisant du patriarcat envers les femmes.

Pour Tim Posada, et comme on a pu le remarquer dans le cinéma des Soeurs Soska, les nouvelles *Final Girls* sont celles qui survivent, mais aussi celles qui retournent le *Male Gaze* contre lui-même⁸⁰, ou le combattent. Les nouvelles *Final Girls* sont celles qui représentent les revendications de la quatrième vague féministe. Dans l'introduction de leur ouvrage *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, Rusnak et Paskiewicz diront :

At this cultural moment when we are witnessing both a new wave of feminism that is more inclusive and politically charged, and a cultural backlash against women's advancement reinforced by repressive right-wing governments and media in the USA and Europe, a critical reconsideration of Clover's slasher formula and the Final Girl proves fruitful for interrogating just how far we have (or have not) come to imagining an equitable society.⁸¹

Maintenant que les enjeux constituant les nouvelles *Final Girls* sont établis, et suivant l'invitation de Rusnak et Paskiewicz à repenser la formule de Clover pour interroger la correspondance possible entre la figure et les revendications féministes actuelles, la suite de ce travail va consister en l'analyse de ces nouvelles *Final Girls* dans les différents sous-genres de l'horreur, en établissant un corpus de films d'horreur contemporains et de voir comment les enjeux féministes sont traités à travers la figure, d'autant plus que, comme Susan Faludi le remarque, des avancées féministes engendrent toujours un « retour de bâton » conservateur⁸², surtout aux États-Unis⁸³ où notamment l'état de l'Arkansas vient récemment de pénaliser l'avortement. Sachant que le pays constitue le plus grand producteur de films d'horreur, il est intéressant de voir si ce « *backlash* » se fait aussi ressentir dans les productions récentes ou si elles continuent à porter un message féministe.

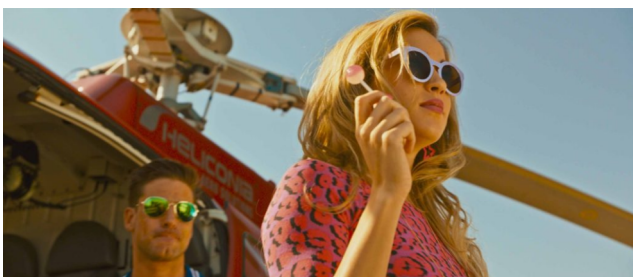


Figure 5: Jennifer arrivant dans la villa, habillée comme Lolita au début de *Revenge* (2018)



Figure 6: Jennifer traquant les hommes qui l'ont traquée dans *Revenge* (2018)

80 POSADA, Tim, *Ibid*, p.196.

81 PASZKIEWICZ, Katarzyna, RUSNAK, Stacy, *Introduction: Reimagining the Final Girl in the Twenty-First Century*, In *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, Edited by Katarzyna Paszkiewicz and Stacy Rusnak, Palgrave MacMilan, 2020, p.16.

82 FALUDI, Susan, *Backlash. The Undeclared War against Women*, Crown Publishers, New York, 1991, p.9.

83 GARNIER, Christophe-Cecil, « Aux États-Unis, plus de 500 projets de loi anti-avortement sont étudiés », dans Slate.fr, le 28 mars 2021, Consulté le 3 avril 2021 <http://www.slate.fr/story/206645/etats-unis-plus-500-projets-loi-anti-avortement-etudies-usa-cour-supreme-trump-societe>

Chapitre 2 :

Les nouvelles *Final Girls* dans les différents sous-genres

Comme on a pu le voir précédemment, le genre horrifique s'est décliné, au fil des années, en différents sous-genres possédant chacun leurs particularités scénaristiques. Cependant, de nombreux films comprennent comme personnage central une *Final Girl*, preuve de sa popularité et de la capacité de la figure à s'adapter à toutes les possibilités filmiques. Les différents sous-genres vont être analysés ici en fonction du traitement qu'ils réservent à leur *Final Girl* et à la possibilité de lecture féministe qu'ils offrent et ce malgré leurs spécificités.

2.1. Les slashers

Comme il a été défini dans le premier chapitre, le *slasher* est le sous-genre où la figure de la *Final Girl* est apparue, et il va connaître différentes périodes de succès et de déclin, mais il ne va jamais disparaître totalement, car il reste avant tout un des sous-genres horrifiques les plus populaires et les plus connus du grand public. Sotiris Petridis, dans son article *A Historical Approach to the Slasher Film*, va établir une chronologie des *slashers* et conclura qu'il y a trois périodes distinctes les concernant⁸⁴. Dans un premier temps, il y a la période classique qui correspond à la fin des années 70 et aux années 80, qui a vu l'apparition de classiques du genre déjà énoncés plus tôt, d'*Halloween* aux *Griffes de la Nuit*. Vient ensuite ce que l'auteur appelle les « *post-slashers* », des films conscients des codes et dont le film le plus représentatif est indéniablement *Scream*. Enfin, il va ranger les films apparus après la fin du succès des *post-slashers* dans la catégorie qu'il a appelée « *Neoslashers* », composée en grande partie de remakes de films de la période classique, et de quelques films originaux. Un événement en particulier va bouleverser le monde entier mais surtout les États-Unis, marquant le début de la période des *neoslashers*, à savoir les attentats du 11 Septembre 2001. Ce drame va marquer la société tout entière et le cinéma d'horreur va en être influencé. De nouvelles peurs vont apparaître chez les spectateurs, et elles vont être adaptées dans le cinéma d'horreur.

Selon Petridis, la peur dominante à cette époque est la peur de la mort « vaine », à savoir la mort facile et sans réelle raison apparente, comme les victimes des attentats qui sont décédées car elles étaient au mauvais endroit au mauvais moment⁸⁵. Il prend comme exemple le remake d'*Halloween* (2007), réalisé par Rob Zombie, où, contrairement au premier film dans lequel Michael Myers est représenté comme le mal incarné et tue sans raison apparente, Zombie explore l'histoire du tueur et

84 PETRIDIS, Sotiris, *A Historical Approach to the Slasher Film*, in *Film International*, Volume 12, Number 1, 1 mars 2014, p.76.

85 PETRIDIS, Sotiris, *Ibid*, p.83.

nous dévoile qu'il a vécu un passé difficile, ce qui a causé chez lui des troubles mentaux. L'impact d'un évènement aussi important sur le mental du public est difficilement quantifiable, mais il semblerait que la représentation des morts sans raison apparente à l'écran soit plus difficilement acceptable pour les spectateurs, comme le suggère Petridis sur son analyse de ce qui effraie le plus le public depuis les attentats du 11 septembre 2001.

D'un autre côté, Petridis va aussi conclure que les *Final Girls* n'existent plus après cette période, car la répression sexuelle n'est plus au centre des scénarios et qu'il y a désormais d'autres personnes qui survivent aux menaces des films d'horreur. Or, comme on a pu le voir précédemment, Staiger a démontré que la *Final Girl* pouvait être accompagnée, il n'est pas nécessaire qu'elle survive seule car elle est avant tout un élément structurant du récit, et c'est le fait de suivre sa survivance qui importe pour la figure. Il est donc faux de dire que cette dernière a disparu.

Une des nouveautés des *neoslashers*, en dehors des nouvelles peurs, est l'intérêt porté au public féminin. Durant les décennies précédentes, on lui accordait peu d'importance car on pensait surtout le cinéma d'horreur pour des jeunes hommes et les jeunes filles n'avaient pas vraiment de regard dessus, comme l'avait remarqué Linda Williams. Cependant, quelques années après avoir écrit *When the Woman Looks*, elle va publier un autre essai nommé *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. Elle remet en question la notion de genre dans certains types de films, dont les *slashers*, et conclura :

However, there is one thing that already seems clear: these "gross" body genres which may seem too violent and inimical to women, cannot be dismissed as evidence of a monolithic and unchanging misogyny, as either pure sadism for male viewers or masochism for females. Their very existence and popularity hinges upon rapid changes taking place in relations between the "sexes" and by rapidly changing notions of gender-of what it means to be a man or a woman. To dismiss them as bad excess whether of explicit sex, violence, or emotion, or as bad perversions, whether of masochism or sadism, is not to address their function as cultural problem-solving. Genres thrive, after all, on the persistence of the problems they address; but genres thrive also in their ability to recast the nature of these problems.⁸⁶

Elle reconnaît l'évidence d'une vision patriarcale, mais elle évoque la possibilité, dans sa dernière phrase, d'interpréter les problèmes montrés à l'écran autrement que sous un point de vue patriarcal. Les genres permettent aux problèmes de prospérer, mais ils n'empêchent pas les spectatrices de voir autrement que la vision patriarcale proposée, et cette ouverture de Williams va influencer d'autres auteurs et auteures dans les années qui suivent, dont Catriona Miller. Dans son article *You can't escape: inside and outside the 'slasher' movie*, qui va analyser les *slashers* non pas comme des films qui représentent la violence faites aux femmes, mais plutôt comme une manière dont les femmes ressentent l'oppression du masculin envers elles, et voit la *Final Girl* comme une figure de résistance. En prolongeant la citation de Williams citée précédemment, elle dira :

The final girl, in this context, is less a proxy for the boys in the audience and instead more a heroic figure for the girls. Slasher movies offer not only a depiction of desire, but also a mode of resistance. The final girl is one who perceives the danger and feels terror, but nonetheless finds a way to resist and even fight back.⁸⁷

86 WILLIAMS, Linda, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, in *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4 (été, 1991), p.12.

Cette volonté de réappropriation des codes pour combattre la domination masculine correspond aux revendications de la quatrième vague, et Miller voit dans les *Final Girls* qui sont aussi des tueurs, tel que Marie dans *Haute-Tension* ou la cousine de Sidney dans *Scream 4*, non pas comme une perpétuation de la peur du féminin, mais plutôt comme une internalisation du patriarcat⁸⁸.

La scène finale du film *Maniac* (2012) de Franck Khalfoun et avec Alexandre Aja et Gregory Levasseur comme scénaristes, remake du classique de William Lustig sorti en 1980, illustre bien cette nouvelle réappropriation du sous-genre d'un point de vue féminin. Comme c'était le cas pour l'original, le film est tourné en caméra subjective. Il n'y a donc pas vraiment de *Final Girl* à proprement parler ici puisque c'est le tueur Frank Zito (Elijah Wood) qui sert de point d'identification au spectateur. Il comprend toutes les caractéristiques du tueur classique du *slasher* car il n'est pas entièrement masculin, sa virilité est remise en cause quand Anna (Nora Arnezeder), personnage qui se rapproche le plus d'une *Final Girl* dans le récit, refuse ses avances. Il est aussi troublé mentalement, il tue les jeunes filles et les scalpe afin d'honorer sa mère, pour les recréer ensuite dans sa boutique de mannequin. Néanmoins, dans la dernière action du film, il va tenter de tuer Anna, mais elle va le blesser mortellement et prendre la fuite (Elle ne va tout de même pas survivre puisqu'elle va faire un accident de la route en tentant de tuer Frank). Il va la scalper et commencer à halluciner. Toutes ses victimes vont alors revenir à la vie et se venger de lui, en le poignardant et le scalpant, ne lui laissant aucune chance de survie. Bien que ce soit une hallucination, Frank est bien mort des suites des blessures que lui a infligé Anna et la scène illustre parfaitement le retournement de figure énoncé par Miller, mais ici ce n'est pas uniquement la *Final Girl* mais bien toutes les victimes du tueur qui retournent sa violence contre lui.

A. Les neoslashers

Après *Maniac*, d'autres *slashers* vont être réalisés et permettre de dégager deux particularités communes aux *neoslashers* contemporains : la première est la perpétuation des éléments traditionnels des *slashers* classiques, mais en y ajoutant des particularités scénaristiques originales, et la deuxième est l'ajout de valeurs féministes influencées par la nouvelle vague actuelle, ce qui permet autant à un public masculin que féminin de s'identifier à la *Final Girl*. Parmi les *neoslashers* les plus représentatifs de l'époque, mais aussi parmi les plus reconnus par le public et la critique, on peut citer *It Follows* (2014), de David Robert Mitchell. Il raconte l'histoire de Jay (Maika Monroe), qui, après avoir fait l'amour avec son petit ami du moment, Hugh (Jake Weary), se retrouve poursuivie par une entité invisible aux regards des autres. Elle peut la voir car elle est infectée et, pour se débarrasser de

87 MILLER, Catriona, *You can't escape: inside and outside the 'slasher' movie*, in *International Journal of Jungian Studies*, 2014, p.9.

88 « These final girls, often in an altered state of consciousness, embody and enact the violence of patriarchal values. » MILLER, Catriona, *Ibid*, p.10.

cette malédiction, elle doit faire l'amour avec quelqu'un d'autre pour la lui transmettre. Hugh s'est donc servi d'elle pour se sauver. Elle va demander de l'aide à ses amis et amies, parmi lesquels se trouvent Paul (Keir Gilchrist) et Greg (Daniel Zovatto). Paul est amoureux de Jay mais elle ne semble pas lui porter d'intérêt, car il paraît moins viril que les autres garçons. Après diverses tentatives pour échapper à l'entité, toutes infructueuses, elle va décider de faire l'amour avec Greg pour lui transmettre la malédiction, et non à Paul car selon elle Greg semblait assez fort pour pouvoir la vaincre. Cependant, ce dernier va se faire tuer et l'entité va de nouveau pourchasser Jay. Elle va essayer de fuir, mais finira toujours par se faire rattraper. Elle va donc décider d'établir un plan avec ses amies pour en venir à bout, dans une piscine. Le plan, qui consistait à électrocuter l'ennemi dans l'eau, échoue et Paul est obligé d'utiliser une arme à feu pour sauver Jay. Finalement, elle va accepter d'entretenir une relation sexuelle avec Paul, qui ira ensuite voir des prostituées dans les bas-fonds de Détroit pour que la malédiction se déplace sans cesse d'un corps à l'autre, et le film se conclut sur les deux nouveaux amants se tenant la main, avec une ombre qui apparaît derrière eux, laissant au spectateur la liberté d'interpréter si cette apparition est celle de la malédiction ou non.



Figure 7: La scène finale, ambiguë, d'*It Follows* (2014)

De fait, cette scène finale illustre l'ouverture de possibilités d'interprétation du film, il n'est jamais explicité clairement si Jay et Paul sont finalement en couple ou non à la fin, ou si l'ombre derrière est la créature ou simplement un passant. Le film est rempli de références aux films d'horreur le précédant, tel qu'*Halloween*, qui situe aussi son action dans une banlieue américaine. L'importance de la malédiction sexuellement transmissible peut aussi être considéré comme un parallèle avec l'épidémie du sida qui est apparue pendant la période classique des *slashers* et qui a, comme on a pu le voir précédemment, grandement influencé les intrigues de l'époque. Cependant, de nombreuses critiques se sont limitées à la question de la sexualité dans *It Follows*⁸⁹, mais d'autres vont y voir un message plus profond.

Parmi ceux-ci, Stacy Rusnak va voir dans le film des éléments semblables aux revendications naissantes de la quatrième vague féministe. Dans *The Slasher Film and the Final Girl Get Makeovers*:

89 LYNE, Charlie, *It Follows*: 'Love and sex are ways we can push death away', dans The Guardian, le 21 février 2015, consulté le 7 avril 2021, <https://www.theguardian.com/film/2015/feb/21/it-follows-teen-horror-movie>

It Follows and the Politics of Fourth Wave Feminism, elle va relever les éléments du film qui selon elle correspondent au féminisme actuel. Dans un premier temps, la question de la virginité de Jay n'est pas cachée dans le film puisqu'elle a un rapport sexuel dès les premières scènes, montrant que d'un côté elle n'a plus à être sexuellement inactive pour survivre et prouvant que les femmes peuvent avoir la sexualité dont elles ont envie, mais le traitement qui lui est réservé après ce dernier rappelle la condition de la femme en cette matière. Jay se fera utiliser pour devenir le nouveau réceptacle de la malédiction, et l'auteure conclura : « The film thus makes it clear that the 'norm' to which the slasher returns in the end—white, middle-class privileged male domination—threatens women's safety and bodily integrity ⁹⁰ ». C'est notamment contre cette domination masculine que la quatrième vague s'est érigée, et le film va le symboliser. D'un autre côté, le corps de Jay n'est jamais représenté comme pénétrable par l'entité, il n'y a pas d'armes blanches qui rentrent dans son corps, et elle n'est jamais non plus représentée comme masculine, faisant d'elle une *Final Girl* entièrement féminine. Les valeurs sont retournées dans *It Follows*, puisque hormis la première victime dans la scène d'introduction, les scènes de violences graphiques montrent qu'elles sont infligées aux corps masculins, notamment lorsque Jay décide de donner la malédiction à Greg, l'entité prendra pour l'unique fois du film une forme féminine, celle de la mère de Greg et le tuera. Bien que le fait de faire d'une femme le tueur et d'un garçon la victime ne soit pas nouveau en soi, le film innove en montrant un échange de fluides entre les deux, entre autres du sang, mais aussi que Greg était considéré comme plus viril et plus masculin que l'autre garçon du groupe, mais finit tout de même comme une victime du tueur et c'est une des premières fois qu'on montre à l'écran une mort graphique d'un corps masculin. De plus, Jay ne vient pas seule à bout du monstre puisque c'est à l'aide de ses amis que le plan dans la piscine va être mis en place, plan où elle ne sera finalement qu'un appât.

Outre le traitement des corps, le principe d'intersectionnalité, important dans la quatrième vague, est représenté dans le film, notamment dans le groupe d'amis de Jay. On y retrouve deux garçons, et le groupe est composé d'adolescents de différentes origines. Mais selon Rusnak, le tour de force d'*It Follows* consiste en sa représentation des populations afro-américaines. Régulièrement représenté comme dangereuse (Jay prendra par exemple une personne afro-américaine comme une manifestation de l'entité, alors qu'il n'en est rien), le film tend à montrer que le danger peut venir de partout et pas seulement d'une même communauté⁹¹. Quand ils seront dans le quartier pauvre de Détroit, essentiellement peuplé de personnes afro-américaines défavorisées, rien n'arrivera au groupe, mais dès qu'ils retourneront dans la banlieue habitée par la classe moyenne blanche, l'entité recommencera immédiatement à attaquer. C'est un des premiers films d'horreur à interroger la position privilégiée des classes moyennes blanches aux États-Unis. En représentant le danger comme venant de

90 RUSNAK, Stacy, *The Slasher Film and the Final Girl Get Makeovers: It Follows and the Politics of Fourth Wave Feminism*, In *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, Edited by Katarzyna Paszkiewicz and Stacy Rusnak, Palgrave MacMilan, 2020, p.124.

91 RUSNAK, Stacy, *Ibid*, p.120.

cette classe, on retourne le cliché développé par Isabela Pinedo qui dit, lorsque l'horreur se déroule en territoire urbain, le monstre est représenté comme « racially Othered⁹² », autrement dit comme non-blanc, comme le démontre aussi Rusnak.

En proposant un autre traitement du corps féminin, des classes sociales et minorités, mais aussi une *Final Girl* plus adaptée à l'époque actuelle car maîtresse de son corps et triomphante sans nécessairement devenir masculine, et en rajoutant des éléments originaux aux slashers, *It Follows* va marquer les autres *neoslashers* qui le suivront. Par exemple, la saga *Happy Birthdead* revisite certains genres en fonction des opus, et le premier du nom s'attaque aux slashers. On y suit Tree (Jessica Rothe), membre d'une sororité et qui, dans un premier temps, ressemble plus à l'archétype de la Bimbo qu'à la *Final Girl*. Cependant, elle va se faire tuer par un tueur masqué, et la particularité du film est d'inclure une boucle temporelle dans laquelle Tree se réveillera à chaque fois qu'elle se fera assassiner, ce qui arrivera souvent puisque peu importe le chemin qu'elle emprunte, le tueur la retrouve et la tue. Elle profite donc de ses nombreux réveils pour mener l'enquête et découvrir comment quitter cette boucle, tout en tentant de démasquer le tueur. Outre l'originalité du scénario qui fait du film un *neoslasher*, le traitement de Tree en tant que *Final Girl* est assez particulier pour être souligné. D'abord présenté comme la Bimbo du fait de son appartenance à une sororité, sa sexualité active et le fait qu'elle soit la première victime du tueur, le film retourne la situation en la faisant revivre et en faisant d'elle l'élément d'identification du récit⁹³. Elle est la seule, avec les spectateurs, à savoir qu'elle est coincée et qu'elle va revivre les événements. Elle tente bien de raisonner son compagnon en lui expliquant tous les événements qui vont lui arriver, mais elle se fera de nouveau tuer et ce dernier oubliera tout, contrairement aux spectateurs et à elle-même. De plus, sa situation exceptionnelle ne lui permet pas, contrairement à la situation dans *It Follows*, d'être aidée pour venir à bout du tueur, c'est uniquement en revivant seule sa journée d'anniversaire qu'elle découvrira l'identité du tueur, qui n'était autre qu'une amante d'un professeur avec qui Tree avait aussi une relation adultère. Ces événements vont permettre à la *Final Girl* de devenir une meilleure personne, de nouveau sans passer par des attributs masculins pour venir à bout du tueur.

B. Le nouveau rôle de Laurie Strode dans *Halloween* (2018)

Pour conclure l'évolution de la nouvelle *Final Girl* dans les slashers, il semble évident d'aborder le cas d'*Halloween* (2018) de David Gordon Green, suite du premier opus réalisé pour marquer les 40 ans de la saga. Le film se déroule donc quatre décennies après le premier opus et omet les autres suites sorties entre temps. Il efface donc de la continuité *Halloween, 20 ans après* (1998), qui

92 PINEDO, Isabel, *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. Albany State University of New York Press, 1997, p.115.

93 MCCARTHY, Lauren, *Happy Death Day's Jessica Rothe On What It Means To Be A Scream Queen in 2017*, In Wmagazine.com, le 30 octobre 2017, consulté le 12 avril 2021 <https://www.wmagazine.com/story/happy-death-day-jessica-rothe-scream-queen-2017>

marquait lui aussi le retour de Jamie Lee Curtis dans son rôle iconique de Laurie Strode et continuait directement les deux premiers volets de la saga en ignorant les suivants. L'histoire de ce volet se concentre donc sur le retour de Michael Myers dans la vie de Laurie Strode, 40 ans après les événements de la nuit d'halloween du premier volet. Cette dernière a eu une fille, Karen Nelson (Judy Greer), qui a eu elle aussi une fille, Allyson (Andi Matichak). Après s'être échappé une nouvelle fois de l'asile psychiatrique dans lequel il était enfermé, Michael Myers se met en tête de retrouver Laurie et de finir ce qu'il avait commencé des années plus tôt, tout en massacrant toutes les personnes se trouvant sur son passage. Sa tâche sera rendue compliquée car Laurie n'est plus la jeune victime sans défense d'il y a 40 ans, elle s'est préparée toute sa vie pour le retour de Michael, ce qui provoqua un éloignement entre elle et sa famille. Cependant, alors que la petite-fille de Laurie se retrouve sur le chemin du tueur, il n'est plus possible pour la famille de ne pas compter sur la *Final Girl* pour venir à bout de Michael. Laurie parviendra à contenir ce dernier dans une maison qu'elle a piégé pour l'occasion, faisant brûler ce dernier. La famille est donc débarrassée de la menace, mais Laurie le sait, pas éternellement.

Le changement de personnalité de Laurie correspond aussi au changement de vision de la femme dans la société. Dans son article consacré au film, Jess Joho dira : « The final girl of the #MeToo era is not defined by her victimhood, but by her determination to stop male predators from ever hurting people again.⁹⁴ » Laurie ne correspond en effet plus à la figure développée par Clover, puisque c'est elle qui chasse Michael Myers durant le climax du film. Elle ne se « masculinise » pas pour en venir à bout, elle a passé sa vie entière à affronter ce moment et ses efforts paient. De plus, comme dans *It Follows*, Laurie est aidée par sa fille et sa petite-fille (puisque les personnages masculins du film ont échoués à les protéger) pour vaincre Michael. La *Final Girl* n'est plus seule, elle n'a plus besoin de l'intervention de Loomis pour réussir. Cette union symbolise aussi le caractère intergénérationnel du combat féministe, en particulier dans la quatrième vague, et Laurie est remodelée pour correspondre à ses nouveaux idéaux, ce qui constitue un choix fort de la part du réalisateur puisqu'elle représentait les valeurs conservatrices de l'époque.

Pour conclure, on peut remarquer divers éléments récurrents dans les *neoslashers*, généralement liés aux revendications féministes de la quatrième vague. Les *Final Girls* deviennent des figures fortes et émancipées, combattent des menaces symboliquement patriarcales et, à l'exception de Tree dans *Happy Birthdead* (dont le scénario rendait ce cas de figure impossible), ne sont plus seules dans leur combat. Titulaires de leur corps, l'inactivité sexuelle ne consiste plus une obligation pour la figure, Jay et Tree sont sexuellement actives, Laurie aussi puisqu'elle a eu des enfants. Elles n'ont plus vraiment de caractéristiques communes, toute femme peut devenir une *Final Girl*, qu'elle soit jeune ou âgée, timide ou dévergondée. Enfin, les scénarios des *neoslashers* comportent aussi des éléments

94 JOHO, Jess, *Why 2018's 'Halloween' is the slasher movie made for the #MeToo era*, In mashable.com, le 27 octobre 2018, consulté le 12 avril 2021 <https://mashable.com/article/2018-halloween-reinvents-final-girl-feminist-horror-trope/?europa=true>

originaux, qui consistent en soi à modifier la formule du slasher tout en respectant le canevas du sous-genre, ce qui peut notamment se refléter dans la *Final Girl*. Ainsi, après avoir fait de la Bimbo une *Final Girl*, Christopher Landon va transformer cette dernière en tueur et inversement dans *Freaky* (2020). La particularité du scénario réside dans l'échange de corps entre les deux figures emblématiques du *slasher* par un élément surnaturel (La *Final Girl* rentre dans le corps du tueur et le tueur dans celui de la *Final Girl*). Ainsi, plus que jamais, le *slasher* contemporain détourne ses codes et donne une place centrale au féminisme dans son scénario.

2.2. Les films de possession et occultes

Historiquement, les films de possession racontent l'histoire d'une fille possédée par une entité surnaturelle et qui secourue par un homme qui a perdu la foi, mais doit la retrouver pour venir à bout de l'entité. Contrairement aux *slashers*, le sous-genre a très peu évolué depuis son apparition. Cependant, Clover, dans le deuxième chapitre de son ouvrage, va les ranger dans la catégorie des « Occult Films⁹⁵ », où elle range les films comportant une apparition démoniaque ou surnaturelle. Devant la peine éprouvée par le sous-genre pour se renouveler, une autre catégorie de films, semblable à ceux de possession dont ils découlent, va voir le jour ces dernières années et permettre une approche différente de celle proposée dans le sous-genre qui les a engendrés. Ces films seront analysés sous l'étiquette de films occultes développée par Clover, après un bref retour sur la catégorie du film de possession afin de voir comment ils ont engendré un second sous-genre plus apte à correspondre aux valeurs féministes.

A. Les films de possession

Dans le chapitre 2, *Opening Up*, de son ouvrage *Men, Women and Chain Saws*, Clover analyse les films de possession et en retire des éléments communs à tous. Dans un premier temps, elle retient surtout l'opposition entre « *White Science* » et « *Black Magic* »⁹⁶. La *White Science* est rationnelle, elle correspond, comme son nom l'indique, à la science pure, qui permet d'expliquer presque chaque événement de manière semblable. La plupart du temps, ce sont les hommes qui sont garants de cette croyance, tandis que les femmes, plus irrationnelles, sont plus propices à croire à la *Black Magic*, qui correspond à l'irrationnel, aux événements inexplicables et plus primitifs. Cependant, les héros masculins des films de possession sont souvent des hommes en crise existentielle, ils ne savent plus où situer leur foi, et l'événement qui survient va leur permettre de surmonter leurs doutes. Pour ce faire, ils devront accepter de laisser de côté leur *White Science* et croire un peu en la *Black*

95 CLOVER, Carol J., *Men, women and Chain Saws, Gender in the Modern Horror Film - Updated Edition*, Princeton University Press, Coll. Princeton Classics, 2015 (1992), p.65.

96 CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.66.

Magic, ce qui fait que, selon l'auteur, ces films sont l'inverse des *slashers* puisque pour combattre le mal, les hommes doivent accepter leur part de féminité⁹⁷.

L'exemple le plus connu de cette catégorie de film est indéniablement *L'Exorciste* (1973) de William Friedkin. Il raconte l'histoire de la jeune Regan (Linda Blair), qui se fait posséder par le démon Pazuzu. Les pères Merrin (Max Von Sydow) et Karras (Jason Miller) sont alors appelés par la mère de cette dernière car les médecins n'ont jamais pu trouver ce qui lui arrivait, on voit donc l'échec de la *White Science*. Karras, lui, semble affaibli par le décès de sa mère dont il se sent responsable. Après diverses démarches, les deux prêtres sont autorisés à pratiquer l'exorcisme mais Karras doit être assistant, car sa foi affaiblie risque de le faire succomber du côté du démon. Cependant, le père Merrin meurt durant l'exorcisme et Karras est obligé d'intervenir, il suppliera le démon de laisser le corps de Regan pour prendre possession du sien, et lorsqu'il se rend compte que Pazuzu a exécuté sa demande, il ne lui reste comme unique possibilité que de s'ôter la vie pour se débarrasser du mal. Il va donc se défenestrer et Regan va finir par redevenir l'enfant qu'elle était avant l'incident.

Bien que les hommes soient centraux dans le récit, Regan prend une place importante dedans et diverses académiciennes se sont intéressées à la place de la femme dans ce sous-genre. Selon Clover, si les femmes sont plus susceptibles d'être possédées, c'est dans un premier temps dû à leur croyance moins rationnelle que celles des hommes, mais aussi en référence à Eve et leur penchant à céder plus facilement à la tentation. Elle voit aussi le vagin, par sa conception ouverte, comme une ouverture pour les démons, et sera rejointe dans cette analyse par Barbara Creed. Dans *The Monstrous Feminine*, elle remet au goût du jour le concept de *Vagina Dentata*, qui serait la peur du vagin car l'homme ne le connaît et ne le maîtrise pas, et voit en l'organe reproducteur féminin la possibilité de castration de l'homme⁹⁸. *Jennifer's Body*, par exemple, symbolise parfaitement ce concept en attribuant à ladite Jennifer, sexuellement désirable, une paire de crocs. Erin Harrington va prolonger le concept en disant : « Therefore, when the vagina dentata is rendered as misogynist iconography, it is to specifically displace these transgressive attributes, reframing the woman's body as a site of horror and co-opting it into a binary scheme, and denying self-sustaining possibility.⁹⁹ »

La peur du vagin est une vision misogyne du corps de la femme, l'homme doit à tout prix garder le contrôle sur cette dernière car la femme est monstrueuse et risque de causer sa perte. De plus, la femme ne peut pas se contrôler elle-même. Cette vision de la femme dangereuse et monstrueuse est représentée dans la possession. La victime devient en effet violente et grossière, et montre qu'il est nécessaire de réprimer ces comportements. Creed dira : « Possession become the excuse for legitimizing a display of aberrant feminine behavior which is depicted as depraved, monstrous, abject

97 CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.98.

98 CREED, Barbara, *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, Londres et New York, 2007, (1993), p.56.

99 HARRINGTON, Erin, *Women, Monstrosity and Horror Film, Gynaehorror*, Routledge, Londres et New York, 2018, p.56.

and perversely appealing¹⁰⁰ ». Alexandra Dagenais, en s'inspirant des développements de Creed, va écrire un article nommé *Le Féminin et le diable: Possessions et exorcismes comme manifestation de la répression sexuelle féminine*. Selon elle, les victimes de possession sont presque exclusivement des jeunes filles vierges, et c'est au moment où leur sexualité commence à se développer (leurs premières règles, ou lorsqu'elles prennent en main leur sexualité) qu'elles se font posséder, montrant le danger que représente une femme libérée sexuellement¹⁰¹. Elle remet en cause l'ordre symbolique dominant, évidemment masculin, qui dans ce sous-genre montre les corps féminins de ce point de vue, et un corps féminin en pleine possession de ses moyens, comme le démontre Creed avec son concept de *Monstruous Feminity*, fait peur à cet ordre établi. Il est représenté comme monstrueux car il montre l'échec du patriarcat à imposer sa domination dessus¹⁰², ce qui échappe à ce contrôle est mal et contribue donc à refouler la libération de la sexualité féminine. Ce sont en effet, comme vu précédemment, toujours des hommes qui viennent rétablir l'ordre et mettre fin aux comportements dépravés qu'implique la possession, comme l'a décrit Creed.

Cependant, Dagenais va soulever un point intéressant dans la conclusion de son article. Selon elle, les films de possession n'envoient peut-être pas volontairement une image dévalorisée de la sexualité féminine, mais la structure narrative de telles œuvres le fait, elles contribuent à appuyer cette domination masculine envers la sexualité des femmes¹⁰³. Depuis la sortie de *L'Exorcisme* en 1973, peu d'éléments de scénario nouveaux sont apparus dans le sous-genre, qui n'a pratiquement pas évolué en presque 50 ans. Il est en effet difficile de se dégager de l'influence d'un film aussi important, et jusqu'à nos jours, les films mettant en scène un exorcisme ont, entre hommage et facilités scénaristiques, copié le modèle en tentant d'y ajouter des éléments narratifs originaux mais qui n'aident pas réellement à écarter le côté misogyne de ce type de production. Prenons l'exemple de deux films sortis récemment, *L'Exorcisme d'Hannah Grace* (2018) de Diederik Van Rooijen et *The Devil's Hour* (2019) de Damien LeVeck. Pour le premier film, l'exorcisme en question ne concerne que la scène d'introduction. On y retrouve évidemment une jeune femme possédée par un démon, Hannah Grace, (Kirby Johnson) qui se fait exorciser par un prêtre, mais ce dernier échoue, ce qui entraîne sa mort et celle d'Hannah. Plus tard, une jeune policière, Megan Reed (Shay Mitchell) en cure de désintoxication et travaillant dans une morgue, va recevoir le corps de la victime. Le démon va alors essayer de prendre possession de cette dernière, qui fera tout pour le combattre. Bien qu'ici, Megan puisse être considérée comme une *Final Girl*, puisque le récit se concentre sur elle, les éléments misogynes de la structure narrative sont toujours présents. La tentative de faire d'elle le rôle-type du personnage en doute (En lutte avec sa dépendance à l'alcool, la policière tente tant bien que mal à trouver une solution pour s'en sortir), elle reste jeune et jolie et donc une proie de choix pour le

100 CREED, Barbara, *Ibid*, p.31

101 DAGENAIS, Alexandra, *Le Féminin et le diable: Possessions et exorcismes comme manifestation de la répression sexuelle féminine*, In *MONSTRUM 2* (Juin 2019), p.4.

102 DAGENAIS, Alexandra, *Ibid*, p.7.

103 DAGENAIS, Alexandra, *Ibid*, p.30.

démon. C'est d'ailleurs lorsqu'elle trouve une solution pour passer à autre chose, un moyen de sortir de son alcoolisme (Son nouveau travail à la morgue) que le mal lui tombe dessus, prouvant que la femme ne peut pas réellement sortir du contrôle imposé sur elle sans souffrir.

Le cas de figure est différent dans *The Devil's Hour*. L'histoire parle de Max (Ryan Guzman), un prétendu prêtre catholique, et Drew (Kyle Garner), son assistant, des amis d'enfance. Ils sont en réalité des arnaqueurs qui dirigent une fausse émission d'exorcisme en direct, où Max exorcise des victimes, qui sont en fait des acteurs. Un jour, alors que les acteurs censés jouer les victimes ne se présentent pas, Lane (Alix Angelis), la petite amie de Drew, accepte de jouer le rôle de la possédée. Malheureusement, le diable va réellement prendre Lane comme cible et ridiculiser les deux comparses en direct, devant de nombreux followers. Ces derniers vont venir de plus en plus nombreux voir la diffusion de l'émission, au fur et à mesure que le diable tourmente Max, le forçant, en ultime supplice, à avouer sa relation adultère avec Lane, jusqu'à la révélation finale, où le Malin s'est en fait joué de tout le monde pour pouvoir posséder les spectateurs de l'émission, se servant d'eux pour obtenir un audimat élevé et augmenter sa puissance. De nouveau, la structure narrative se concentre sur deux hommes, mais principalement sur Max qui doit vivre avec un assassinat et un adultère qu'il a commis, le poussant à renoncer à sa foi et à monter son émission qui ridiculise l'Église. La victime est aussi une jeune et jolie fille qui est réprimée pour avoir eu une relation adultère avec le meilleur ami de son fiancé. Ainsi, le peu d'évolution de la structure narrative n'a pas permis au sous-genre d'évoluer, c'est pourquoi, et le phénomène est nettement plus marqué ces dernières années, des films qui découlent du film de possession sont apparus, qui comportent aussi une apparition démoniaque mais d'un autre genre, qui seront regroupés dans ce travail sous le terme de films occultes.

B. Les films occultes

Contrairement au sous-genre dont ils découlent, les films occultes sont bien plus ouverts à d'autres possibilités narratives, permettant notamment d'y introduire des *Final Girls*. Ce sous-chapitre va s'intéresser à l'apparition de cette catégorie, à la place qu'elle attribue aux femmes et aux diverses *Final Girls* qui y sont apparues.

Bien que des films où une apparition démoniaque ou surnaturelle aient toujours existé dans le cinéma d'horreur, notamment dans *Rosemary's Baby* de Roman Polanski, où le bébé qui va naître est prétendument le fils du diable, vers la fin des années 60, et *Hellraiser* de Clive Barker, où c'est une boîte qui ouvre un portail vers la dimension des Cénobites vers la fin des années 80, c'est réellement vers le début des années 2010 que le sous-genre est devenu le plus populaire dans le cinéma d'horreur. Comme dans les films sortis des années plus tôt et pris comme exemple ici, le scénario consiste généralement en l'attachement d'une entité sur une personne, sans que cette personne ne soit possédée, ou au lien entre l'entité et un objet qu'elle possède. Probablement aidé par le succès économique

colossal du film *Paranormal Activity* (2009) de Oren Peli (Le film a récolté plus d'un million de fois son budget initial¹⁰⁴), qui parle de la lente possession d'une jeune femme par un démon, filmé en *found footage*, l'intérêt pour ce type de scénario a augmenté ces dernières années. Douglas E. Cowan, auteur d'un ouvrage sur la religion et l'horreur, *Sacred Terror*, parle de l'effet cathartique qu'a le cinéma d'horreur sur son spectateur. C'est de voir le bien triompher sur le mal qui nous fait apprécier ce type de films. Cependant, il note que la société change et que chaque époque possède des peurs différentes¹⁰⁵. Actuellement, l'Église catholique perd de plus en plus son influence, par conséquent voir des films où elle triomphe à la fin n'est plus au goût du jour, ce qui peut expliquer ce « remplacement » entre film de possession et film occulte. Ces derniers montrent souvent, comme il va être démontré plus tard, soit l'échec de l'Église à vaincre le démon, soit les *Final Girls* qui en viendront à bout sans l'aide d'une intervention ecclésiastique. Cowan appelle ce remplacement d'un ordre symbolique par un autre la « metataxis » de l'horreur, à savoir, selon ses mots : « Finally, horrific metataxis is created when a new (or newly emergent) unseen order renders the dominant tradition *insignificant*.¹⁰⁶ » Dans nos sociétés occidentales, l'ordre invisible dont parle l'auteur est l'Église, et son échec dans ces films permet au mal de s'imposer sur Terre, à moins d'être défait par d'autres moyens. De plus, l'un des moyens les plus répandus de nos jours qu'utilisent les réalisateurs pour provoquer la peur chez les spectateurs est le « *Jump-scare* », à savoir une apparition effrayante et inattendue à l'écran qui crée un sursaut chez la personne qui le regarde, et cette méthode est plus facilement applicable quand l'esprit frappeur n'est pas enfermé à l'intérieur d'un corps mais peut attaquer de n'importe où.

L'un des grands instigateurs du succès de cette catégorie de films est le réalisateur australo-malaisien James Wan. Après avoir réalisé et développé *Insidious* en 2010, qui va engendrer une série de suites et relancer par la suite la mode des blockbusters d'horreur, dont *Conjuring : Les dossiers Warren* est l'exemple le plus marquant. Réalisé en 2013, il va donner naissance à un univers partagé, dont de nombreux films occultes qui correspondent au développement réalisé précédemment. Le film est, prétendument, inspiré d'une histoire vraie, argument de vente commun dans les films occultes et de possession. On y suit les interventions d'un couple de chasseurs de fantômes, les Warren, qui existent réellement. Bien que le film ne propose pas réellement une *Final Girl* à laquelle s'identifier, il est intéressant de souligner des éléments de scénarios pertinents ici. Dans un premier temps, l'entité démoniaque qui attaque la famille Perron ne prend pas possession de l'un des membres de cette dernière mais s'y attache et les attaque, et c'est à la suite de l'inefficacité de l'Église Catholique qu'ils sont obligés de faire appel aux Warren. De plus, le couple va devoir se débrouiller sans l'aide de l'ecclésiastique, qui s'avouera trop faible pour vaincre le démon. Ils vont réaliser un exorcisme qui fonctionnera, montrant une nouvelle fois l'échec de l'Église. Ensuite, l'entité démoniaque ne prend pas

104 *Paranormal Activity* (2009) sur Box-Office Mojo, consulté le 16 avril 2021

<https://www.boxofficemojo.com/release/rl2355725825/>

105 E. COWAN, Douglas, *Sacred Terror: Religion and horror on the silver screen*, Baylor University Press, Waco, 2008, p.256.

106 E. COWAN, Douglas, *Ibid*, p.68.

possession des corps mais se manifeste à travers différents objets, dont la célèbre poupée Annabelle, qui aura droit à ses films dédiés. Ils ont la particularité de se concentrer sur les effets néfastes de la poupée sur les personnes qui l'entourent, et de centrer le récit sur une *Final Girl*.

Dans *Annabelle* (2014), de John R. Leonetti, c'est après avoir été attaquée par un culte satanique qui libérera un démon dans une poupée que Mia Form (Annabelle Wallis) se fait attaquer par celui-ci. À travers la poupée Annabelle, il attaque cette dernière pour prendre possession de son âme, et Mia n'a d'autres choix que de demander de l'aide à un prêtre. Cependant, il sera impuissant face à la situation et le démon va l'attaquer avant qu'il ne puisse arriver dans son église. Le constat d'échec est encore plus grand dans *Annabelle 2 : La Création du Mal* (2017) de David F. Sandberg. On y suit Janice (Talitha Bateman), une jeune handicapée accueillie par la famille Mullins dans leur maison, à la suite de la fermeture de l'orphelinat où elle résidait. Elle est accompagnée de Sœur Janice (Stephanie Sigman) et des autres orphelines. Elle découvrira une poupée enfermée dans un placard couvert de croix catholiques. Il s'agit en fait d'Annabelle, la fille des Mullins, qui, après avoir tenté des prières pour la faire revenir d'entre les morts, ont appelé un démon qui a utilisé l'âme de la fille pour posséder la poupée. La protection de la bénédiction n'a pas suffi à protéger du démon, puisqu'il réussira à s'échapper. Il va tuer les Mullins, en crucifiant et coupant en deux la mère, et fera des croix retournées avec le sang. Échec aussi de la sœur censée protéger Janice, elle ne pourra pas empêcher cette dernière de se faire posséder par Annabelle et de permettre au démon de s'échapper. Dans *La Nonne* (2018) de Corin Hardy, c'est l'origine d'un autre démon que les Warren ont combattu qui fait son apparition, Valak. L'échec de la religion catholique à combattre le mal est ici encore plus présent puisque le démon apparaît sous la forme d'une nonne qu'il a réussi à posséder. De plus, lorsque les protagonistes pensent avoir réussi à vaincre le démon, la scène finale nous révèle qu'une croix inversée apparaît sous la peau de l'un d'eux, qui se fera exorciser vingt ans plus tard par les Warren, avant les événements du deuxième volet de la saga (*Conjuring 2 : Le cas Enfield*, 2016).



Figure 8: Les croix retournées et le démon Valak qui prend l'apparence d'une Nonne constituent les sacrilèges qui représentent l'échec de l'Église dans *Conjuring 2 : Le cas Enfield* (2016)

L'échec de l'Église catholique est une thématique récurrente dans la saga *Conjuring*, et c'est souvent l'appel à un courant plus occulte, généralement les Warren, que le mal est vaincu. Cependant, ce n'est pas la seule façon possible de venir à bout du mal. Dans la saga *Ouija*, par exemple, la célèbre planche (déjà utilisée comme support pour la possession de Regan dans *L'Exorciste*) devient l'objet possédé et cause des malheurs à ceux qui l'ont utilisée. Dans le premier volet (2014), après le suicide de sa meilleure amie, Laine Morris (Olivia Cooke) tente de communiquer avec cette dernière à l'aide d'une planche ouija qu'elle a laissée après sa mort. Cependant, des esprits vont alors frapper le groupe que Laine a rassemblé pour rendre hommage à leur amie décédée et ils n'auront pas d'autre option que de mener l'enquête avant que l'entité ne les tue un par un. Ils finiront par découvrir que les esprits qui les frappent appartiennent à la famille Zander et trouver le moyen de refermer le passage qu'ils ont ouvert. Le second volet, *Ouija : Les Origines* (2016) parle de la famille Zander. Il s'agit d'une famille composée d'une mère et de ses deux filles, qui vivent d'arnaques liées au spiritisme. Malheureusement pour elles, l'une de leur séance avec une planche de ouija tourne mal et la plus jeune fille, Doris (Lulu Wilson) se fait posséder. La famille doit donc mener l'enquête pour sauver la cadette de l'emprise du mal.

Ce scénario d'enquête sur l'origine du mal est présent dans de nombreux films occultes, comme dans *I Wish : Faites un vœu* (2017) de John R. Leonetti, où l'héroïne découvre une boîte à musique qui exauce ses vœux en échange d'une vie, mystère qu'elle arrivera à vaincre à l'aide de ses amies et amis. Bien qu'ils soient plus nombreux, les films occultes n'ont pas non plus fait disparaître les films d'exorcisme, comme on a pu le voir plus tôt, et certains réalisateurs mélangent même les deux sous-genres. C'est le cas de Paco Plaza, réalisateur espagnol du film *Verónica* (2017). Dans ce film, Verónica (Sandra Escacena) se fait prendre pour cible par un démon après une séance de spiritisme dans les caves de son école catholique. Il va peu à peu tenter de l'affaiblir pour pouvoir prendre possession de cette dernière, mais c'est sans compter sur les jeunes frères et sœurs de Verónica qui vont tout faire pour l'aider à découvrir comment vaincre le démon et la sauver. Verónica correspond en tout point aux victimes des films de possession, c'est une jeune fille située entre l'âge adulte et l'enfance (elle garde toujours son appareil dentaire) et se fait posséder pour avoir joué avec des forces qui la dépassent, mais elle ne se fera pas directement posséder. Elle se fera aider par d'autres personnes pour venir à bout de la menace car l'enceinte religieuse dans laquelle elle se trouvait ne suffit pas pour la protéger du mal. De plus, elle est le personnage central du film, fait assez rare car le récit n'est habituellement pas proposé du point de vue de la victime.

À première vue, on peut croire que le lien entre les films occultes et les revendications de la quatrième vague se limite à la présence de *Final Girls* dans le récit. Comme le démontrent les exemples cités plus haut, les histoires de ces films ont pour point d'identification une femme, généralement jeune, chose qui n'était pas véritablement possible dans les films de possession. Néanmoins, même si ces films ne proposent pas réellement de figures féminines sexuellement libérées

en opposition aux films de possession, l'accent est porté sur l'échec de l'ordre symbolique à vaincre le mal. Là où, dans les films de possession, on montre l'Église triomphante envers les corps féminins déviants, ici le mal ne possède plus les corps, il tente de les atteindre à travers différents objets, et l'ordre symbolique ne parvient pas à protéger ces femmes de ce mal. L'ordre symbolique défaillant est, dans la vraie vie, le patriarcat. Dans sa volonté d'asseoir son contrôle sur le corps féminin, il ne fait qu'exercer une oppression sur ce dernier. Comme le montre Alexandra Dagenais, en prenant l'exemple de la loi sur l'avortement en Alabama, signée par 25 hommes blancs, on criminalise les femmes tentant d'avoir un mot à dire sur leur corps, montrant l'échec de cet ordre à aider les femmes à en disposer¹⁰⁷. Échec donc de cet ordre à protéger, tout comme dans les films occultes et les échecs récurrents de l'Église. Il y a donc deux choix pour ces femmes afin de vaincre le mal : soit faire appel à des personnes s'écartant de l'ordre dominant (les Warren par exemple), soit mener l'enquête par elles-mêmes (Ou, comme dans *Annabelle 3 : La Maison du mal* (2019), les deux, puisque c'est la faculté de la fille des Warren à utiliser ce que ses parents lui ont appris et l'enquête menée par le trio de jeunes filles, puis leur union, qui permet de vaincre une nouvelle fois Annabelle), avec de l'aide, comme le préconisait Rusnak dans son article sur *It Follows*, disant ceci : « [...], the film beckons toward a future where alliances are formed in an attempt to stand up against the ever-present oppressive hegemonic forces that continue to tyrannize marginalized groups.¹⁰⁸ » Les films occultes, bien qu'ils existent depuis plusieurs décennies maintenant, connaissent de nos jours un succès beaucoup plus grand que les films de possession, et ce phénomène peut être expliqué par le fait que, contrairement à ces derniers, ils ont réussi à accorder leurs scénarios horribles avec les valeurs et revendications actuelles.

2.3. Le « *Survival-Horror* »

Ce sous-chapitre va s'intéresser aux films pouvant être liés au genre du *survival*. Selon Pascal Grenier, le terme définissait un sous-genre lié à d'autres genres, dont il dira :

Longtemps désigné comme un sous-genre du film d'aventures, on le retrouve très souvent à l'intérieur d'autres genres bien définis comme la science-fiction, le film d'horreur et fantastique, les films post-apocalyptiques ou encore dans les films de catastrophe où le survivalisme et l'instinct de survie sont au cœur de l'intrigue. [...], les personnages de ces films doivent se heurter à d'autres personnages plus ou moins hostiles dans un cadre inhospitalier. Peut-être en raison de cet aspect particulier, le film de survie offre un cinéma aussi immersif que passionnant dans lequel sont évidents les efforts physiques des protagonistes pour survivre. Dans ce type d'œuvres, les personnages se retrouvent confrontés de très près à la mort et cette peur de mourir et cet instinct de survie se ressentent viscéralement chez le spectateur.¹⁰⁹

Ainsi, le *survival* a depuis toujours existé dans d'autres genres cinématographiques, dont l'horreur. Par exemple, *Massacre à la Tronçonneuse* contient autant de codes du genre que du slasher,

107 DAGENAI, Alexandra, *Ibid*, p.29.

108 RUSNAK, Stacy, *The Slasher Film and the Final Girl Get Makeovers: It Follows and the Politics of Fourth Wave Feminism*, In *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, Edited by Katarzyna Paszkiewicz and Stacy Rusnak, Palgrave MacMilan, 2020, p.130.

109 GRENIER, Pascal, *Le film de survie : Un genre en soi*, dans *Séquences : la revue de cinéma* Issue 322, Avril 2020, p.34.

et ces codes sont, comme le décrit plus haut Grenier : d'autres personnages hostiles (La famille Sawyer), un cadre inhospitalier (Le désert texan), le danger de mort constant et le recours à l'instinct de survie. Pour ne pas confondre avec d'autres films appartenant au même genre mais qui ne comportent pas d'éléments horribles, le terme de « *Survival Horror* », emprunté à l'univers vidéoludique, sera utilisé ici. Comme Jim Sterling le note dans son article *Fear 101: A Beginner's Guide to Survival Horror*, cette catégorie de jeux vidéo s'inspire grandement du cinéma d'horreur, dans ses mouvements de caméra et recours aux cinématiques¹¹⁰. On y retrouve aussi un environnement hostile où la mort peut surgir de n'importe où, des ressources limitées et l'importance des choix du joueur qui peut le mener, ou non, vers une mort certaine. Il y a donc beaucoup de similitudes avec leurs homologues cinématographiques, mais la *Final Girl* remplace ici le personnage incarné par le joueur comme point d'identification, et ces derniers se retrouvent eux-mêmes divisés en diverses catégories. Outre les *survivals* d'horreur classiques, certains scénarios comportent des éléments spécifiques, tel que le *rape and revenge* ou les films d'attaques animales/monstrueuses. Cependant, ce que tous ces films ont en commun, c'est le recours aux capacités de survie de la *Final Girl*, un environnement hostile à cette dernière et des menaces à priori plus dangereuses qu'elle, mais sur lesquelles elle finira toujours par prendre le dessus.

A. Le Rape and Revenge

Historiquement, l'un des premiers films de cette catégorie est *La Dernière Maison sur la Gauche* (1972) de Wes Craven, où des hommes, après avoir violé et laissé pour mortes deux jeunes filles, se réfugient chez les parents de l'une d'elles, qui vont leur rendre les sévices infligés à leur progéniture. Quelques années plus tard, il influencera le film *Œil pour Œil*, plus connu sous le titre *I Spit on your Grave* (1978), de Meir Zarchi. Il raconte l'histoire d'une femme de la ville qui se déplace à la campagne pour trouver de l'inspiration pour son livre, mais des hommes vont la prendre au piège et la violer. Ils penseront l'avoir tuée mais elle va survivre à ses blessures et revenir se venger, en assassinant un par un ses bourreaux. À l'époque de sa sortie, le film a été très mal accueilli par le public et les critiques, le considérant trop violent graphiquement, à la limite de la pornographie violente. Cependant, Clover, dans *Getting Even*, le troisième chapitre de *Men, Women and Chain Saws*, va analyser le film et conclure que les éléments du film ne sont pas différents de ceux sortis à la même époque et mettant en scène des hommes pris eux aussi dans une escalade de violence, évoquant ainsi un double-standard en matière de violence exercées par les hommes ou les femmes¹¹¹.

110 STERLING, Jim, *Fear 101: A Beginner's Guide to Survival Horror*, dans Ign.com, le 9 juin 2008 (réactualisé le 14 juin 2012), consulté le 19 avril 2021 <https://www.ign.com/articles/2008/06/09/fear-101-a-beginners-guide-to-survival-horror>

111 CLOVER, Carol J., *Men, women and Chain Saws, Gender in the Modern Horror Film - Updated Edition*, Princeton University Press, Coll. Princeton Classics, 2015 (1992), p.116.

Cette dualité est toujours d'actualité aujourd'hui, mais certains films dénoncent ce traitement, dont *Revenge*, déjà analysé plus tôt. L'excès de masculinité, accentué par l'effet de groupe, déjà analysé par Clover, qu'elle désigne comme cause possible des viols dans le sous-genre, se retrouve dans le film¹¹². Dans *Revenge*, Jennifer est coincée dans un lieu isolé avec trois hommes, violée et laissée pour morte, puis va se venger en survivant dans un désert hostile, en plus d'être chassée par ses bourreaux. Bien que le scénario soit similaire, la différence entre *I Spit on your Grave* et *Revenge* se situe dans ce que la *Final Girl* combat réellement. Réalisé durant la quatrième vague féministe, *Revenge* en porte les traces et se revendique de cette dernière. *I Spit on your Grave* n'est pas non plus dénué de messages féministes. Martin Barker dira par exemple que le film « want us to hate the nature of the act of rape and what it calls forth¹¹³ ». L'accueil du film aurait probablement été différent s'il était sorti de nos jours, au vu de la réception critique beaucoup plus favorable de *Revenge*.

Cet accueil critique favorable vient du fait que le film s'attaque à un problème peu traité jusque-là, la « *Male Hysteria* ». Selon Tim Posada, on tente de passer sous silence la propension des hommes à être hystérique : dès qu'une femme parle d'un sujet tel que le féminisme et va à leur rencontre, ils tentent de la décrédibiliser en la taxant d'hystérique¹¹⁴. Or, cette défense est en elle-même hystérique. Dans *Revenge*, Jennifer ne le devient jamais, ce sont les hommes qui l'ont laissé pour morte qui le deviennent. Ils savent que si elle parle, ils auront tous les trois des problèmes : Richard car il trompe sa femme avec Jennifer, Stan car c'est un violeur et Dimitri car il a été témoin de la scène et n'a pas agi, faisant de lui un complice. Le symbolisme ici est clair puisque le patriarcat est mis à mal par une femme qui pourrait le bouleverser si elle parle, faisant écho à la situation actuelle où la libération de la parole de la femme a fait tomber des têtes, dont l'exemple le plus marquant est Harvey Weinstein. La réalisatrice, Coralie Fargeat, inverse les rôles dans son film, puisque le violeur devient hystérique, il ne fait rien, il attend simplement que Richard, le « mâle alpha », trouve une solution, il adopte le comportement qu'on attend d'un personnage féminin, tandis que Jennifer adopte celui d'un personnage masculin. Elle survit seule dans la nature, se soigne elle-même et arrive à vaincre trois hommes physiquement plus forts et mieux équipés qu'elle, et elle y arrive en sortant du rôle que le patriarcat attend d'elle. Posada conclura son article en disant :

Revenge, then, is an anthem of a movement in its early phase, not the goal. But Jen the Final Girl belongs to a broader shift away from female hysteria, away from masculine double standards that erase male hysteria. And Jen's final gaze is a call to arms directed at passive film spectators, some aware that *their time might soon be up* and others ready to challenge the male gaze's performative trappings.¹¹⁵

112 CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.122.

113 BARKER, Martin, 'Nasties': *A Problem of Identification*, in *The Video Nasties: Freedom and Censorship in the Media*, Edited by Martin Barker, Londres, 1984, p.105.

114 POSADA, Tim, *#METOO'S FIRST HORROR FILM: Male Hysteria and the New Final Girl in 2018's Revenge, Performing Hysteria: Images and Imaginations of Hysteria*, Edited by Johanna Braun, Leuven University Press, 2020, p.190.

115 POSADA, Tim, *Ibid*, p.200.

Certaines personnes ont en effet reproché au film de ne pas rendre justice au mouvement féministe actuel, notamment Lena Wilson du magazine Slate, en glorifiant la violence envers les agresseurs plutôt que de faire de Jennifer une figure féministe¹¹⁶, mais il reste le premier film de *rape and revenge* à être écrit et réalisé par une femme, et un des premiers films à montrer l'hystérie mâle et le pouvoir que peut avoir une femme si elle quitte le rôle que le patriarcat peut attendre d'elle. De plus, la comparaison qu'il permet de faire avec *I Spit on your Grave* sorti 40 ans plus tôt est représentatif du changement de mentalité auquel nous assistons aujourd'hui.

B. Les survivals d'horreur

Au total, peu de films de *rape and revenge* sortent ces dernières années (Hormis *Revenge*, les autres long-métrages notables sont des remakes de films sortis quatre décennies plus tôt), mais le *survival* reste beaucoup exploité dans le genre horrifique. Par exemple, en 2013 sortait *The Green Inferno* d'Eli Roth, qui est autant un récit de survie qu'un hommage aux films de cannibales italiens des années 80. L'histoire parle de Justine (Lorenza Izzo), une jeune étudiante activiste, qui vient de rejoindre un cercle défendant la cause d'un peuple indigène, mené par Alejandro (Ariel Levy). Ils ambitionnent d'aller au Pérou pour s'attacher aux arbres et empêcher une multinationale de détruire le territoire de la tribu. Ils vont réussir à repousser la date de destruction en y allant, mais après un accident vont se faire kidnapper par la tribu qui est en fait cannibale. Après que ses amis se sont fait décimer, Justine va réussir, en retournant les armes des indigènes contre eux, comme de la poudre hallucinogène, à s'enfuir. Elle sera, ironiquement, sauvée par les employés de la multinationale. Selon Martin Foy, le film est avant tout une critique des *Social Justice Warriors* (SJW). Les étudiants défendent une cause sans s'être réellement renseignés sur le sujet, et finiront par être tués par cette même cause qu'ils défendaient, à l'image des SJW qui défendent différentes causes sans réellement en connaître le fond¹¹⁷. Bien que le film soit sévère dans son traitement des activistes, il a le mérite de montrer qu'il est dangereux de défendre une cause sans faire des recherches sur cette dernière avant, et qu'un mouvement est bien plus efficace s'il est centralisé et bien construit, plutôt que constitué d'une multitude d'actions décentralisées. On rejoint alors, en tirant sur la corde, la quatrième vague féministe qui revendique l'entraide pour mener à bout les projets du mouvement. D'un autre côté, le traitement de Justine dans le film peut tout de même être vu comme féministe. Elle est au départ manipulé par Alejandro pour rejoindre le cercle, mais ce dernier se révèle être un menteur (Il l'a approchée car le père de cette dernière travaille aux Nations Unies et donnerait donc plus de visibilité à leur action) et

116 « I must have missed the part of #MeToo where abuse survivors donned glorified bikinis and went after Harvey Weinstein with machetes. »

WILSON, Lena, *Revenge Tries to Elevate the Rape-Revenge Movie, But Is the Genre Worth Saving?*, dans Slate.com, le 11 mai 2018, consulté le 19 avril 2021 <https://slate.com/culture/2018/05/revenge-and-the-case-against-rape-revenge-films.html>

117 FOY, Martin, *Erecting and Impaling the Monstrous Social Justice Warrior in The Green Inferno*, in Special Issue on Monstrosity, *The Popular Culture Studies Journal*, vol. 6, no. 2-3, (2018) p.392.

un piètre leader, et Justine doit son salut dans un premier temps à son intelligence et ses capacités de survie insoupçonnées, mais aussi grâce au fait qu'elle soit sortie de l'emprise d'Alejandro.

Dans le film, on oppose les indigènes aux jeunes citadins. C'est un thème récurrent du genre, déjà analysé par Clover. Selon elle, les films de *rape and revenge* opposent presque toujours l'urbain à la campagne, et le civilisé au primitif¹¹⁸. On peut élargir ce concept, dans le cadre du *survival horror*, à l'opposition entre Humain et Nature. De nombreux films mettent en scène des hommes et des femmes dans des situations où la nature reprend ses droits, et il est nécessaire pour eux de revenir à un instinct primitif pour s'en sortir. Bien que l'être humain sorte généralement vivant dans cette catégorie de récit, mais pas triomphant, car la victoire a un coût, celui de l'abandon de son humanité et un retour au primaire, on peut voir dans ces films une sorte de leçon, de remise en place de l'humain face à la nature.

Dans le cinéma d'horreur, il a toujours été fréquent d'opposer l'être humain aux animaux ou monstres, et donc de nombreuses *Final Girls* se sont retrouvées dans cette situation. Par exemple, en 2017, Johannes Roberts réalise *47 Meters Down*, dont l'histoire parle de deux sœurs, Lisa (Mandy Moore) et Kate (Claire Holt), qui font de la plongée en cage pour aller observer des grands requins blancs. Malheureusement, leur cage va céder et elles vont être coincées à 47 mètres de profondeur, avec des ressources d'oxygène limitées, les effets de la pression aquatique et surtout entourées par les prédateurs. Les sœurs vont cependant réussir, à l'aide de fumées de détresse, à remonter à la surface, du moins en apparence. En réalité, cette situation n'était qu'une hallucination de Lisa causée par le manque d'oxygène, elle ne reprend ses esprits qu'après avoir été sauvée par les garde-côtes, et se rend compte que sa sœur n'a pas survécu à l'attaque des requins. Bien qu'elle s'en sorte en vie, la *Final Girl* n'est pas triomphante ici, et le message que le film nous fait passer est que la nature n'est pas un divertissement.

Pour retrouver une *Final Girl* plus en adéquation avec l'évolution de la société actuelle, on peut aller voir de nouveau du côté d'Alexandre Aja, et de son film *Crawl*, sorti en 2019. Il met en scène Haley Keller (Kaya Scodelario), qui rend visite à son père dont elle n'a plus de nouvelles. Ce dernier est en fait coincé dans son sous-sol et vu qu'un ouragan se prépare, sa fille doit mener une course contre la montre pour que ce dernier ne se noie pas. Pire encore, un élevage d'alligators se trouve à côté d'eux, et la montée des eaux va permettre aux reptiles de s'échapper. Ce qui est intéressant dans le film d'Aja, c'est le retournement effectué dans le scénario. En général, dans l'horreur, et Clover y voit un parallèle avec les contes, mais aussi dans tout autre scénario en général, c'est la figure féminine qui se fait sauver par la figure masculine¹¹⁹. Ici, la fille doit secourir son père, mais en même temps survivre à l'attaque des alligators et à la montée de l'eau. Finalement, elle ne parviendra pas à le sortir de la situation en vie, mais elle va cependant réussir à vaincre les éléments,

118 CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.124.

119 CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.59.

et, contrairement à l'héroïne de *47 Meters Down*, s'en sortira grâce à ses propres capacités de survie et non grâce à une intervention tierce.



Figure 9: Hayley se cachant d'un alligator dans *Crawl* (2019)

Enfin, le *survival* ne met pas forcément en scène la nature comme environnement hostile, des lieux urbains peuvent aussi devenir dangereux, et le danger peut aussi venir d'autres êtres humains. Dans *Don't Breathe : La Maison des Ténèbres* (2016) de Fede Alvarez, l'environnement hostile devient la maison d'un aveugle qu'un groupe de cambrioleurs ont décidé de voler. Ils n'étaient cependant pas au courant que cet aveugle était un ancien soldat d'élite et que sa maison était remplie de pièges, dont lui seul connaissait l'emplacement. Seule Rocky (Jane Levy), la *Final Girl*, arrivera à s'en sortir. Cependant, la fin peut être considérée comme douce-amère, puisque bien que la cambrioleuse s'enfuit avec l'argent de l'aveugle, ce dernier s'en sort impuni du meurtre des autres membres du groupe, et surtout impuni du fait d'avoir séquestré et violé une autre fille dans son sous-sol piégé, qu'il a fait passer pour une des criminels, classant le dossier sans suite, ce qui fait écho à la réalité, puisque plus de la moitié des plaintes déposées pour viol sont classées sans suite en Belgique en 2020, selon Amnesty International^{120, 121}. Chiffres que tendent à confirmer Camille Vanier et Aurélien Langlade, qui, dans leur article *Comprendre le dépôt de plainte des victimes de viol : facteurs individuels et circonstanciels*, et après analyse de chiffres et données à leur disposition, arrivent à la conclusion qu'un cas de viol sur dix fait l'objet d'une plainte à la police¹²². Triste écho à la réalité où les violeurs restent trop souvent impunis.

Un autre film de *survival horror* va s'attaquer, à travers sa *Final Girl*, à un problème de société toujours d'actualité. Il s'agit de *The Hunt* (2020), de Craig Zobel. Adaptation du roman *Le plus dangereux des gibiers* de Richard Connel, paru en 1924, le film est une figuration horrifique et

120 Sondage sur le viol: Chiffres 2020, sur Amnesty.be, le 8 mars 2020, consulté le 20 avril 2021

<https://www.amnesty.be/campagne/droits-femmes/viol/article/sondage-viol-chiffres-2020>

121 Il est à noter aussi que ce chiffre ne prend pas en compte les faits non déclarés, appelé Chiffre noir, qui selon les chiffres recueillis par la RTBF et l'association Stop Féminicide, s'élève à 100 viols par jour

BOUQUET, Johanna, *Données statistiques sur les violences envers les femmes : la Belgique à la traîne ?*, dans Rtbef.be, le 8 mars 2021, consulté le 20 avril 2021 https://www.rtbef.be/info/societe/detail_donnees-statistiques-sur-les-violences-envers-les-femmes-la-belgique-a-la-traîne?id=10714387

122 VANIER, Camille, LANGLADE, Aurélien, *Comprendre le dépôt de plainte des victimes de viol : facteurs individuels et circonstanciels*, dans *Déviance et Société* 2018/3 (Vol. 42), p.501

violente des théories de Pierre Bourdieu, notamment la distinction entre classes sociales dominantes et dominées, et définissant le mépris de classe comme une violence symbolique¹²³. Les plus favorisés se montrent alors dédaigneux envers les autres, allant jusqu'à la détestation. *The Hunt* met cela en scène, retire le côté symbolique de la violence pour la rendre graphique, tout en adoptant un ton décalé. Le film nous trompe dès le début de son récit, en nous faisant suivre le point de vue d'une jeune fille, qui se réveille au milieu de nulle part avec d'autres personnes qui n'ont aucune idée de comment ils se sont retrouvés là. Ce groupe va être pris en chasse par des personnes dont l'identité est inconnue, et finiront par tuer la jeune fille, nous faisant croire qu'elle était la *Final Girl* pour opérer un retournement de situation. Finalement, le récit se concentre sur Crystal (Betty Gilpin), plus âgée et dont le visage est plus marqué par le temps et les combats qu'elle a menés. Elle semble être au courant de ce qui est en train de se dérouler, et tente de se venger. Les tireurs inconnus sont en fait des gens riches qui chassent des « pauvres », car selon eux, ils causent la perte de l'humanité. Crystal va les éliminer un par un pour remonter à la source de l'organisation, jusqu'à la confrontation finale avec Athena (Hilary Swank), qui semble être une organisatrice haut placée et à l'origine des malheurs de Crystal. Le film retourne l'opposition courante dans le *survival horror* de faire des « campagnards » et des pauvres le danger, pour faire des riches la véritable menace (ce qui lui aura valu des critiques négatives de la part de nombreux dirigeants politiques, notamment Donald Trump), et va se servir de cette image pour faire la promotion du film¹²⁴.

En nous trompant sur la *Final Girl* et en retournant les codes du sous-genres pour surprendre, *The Hunt* est représentatif d'une partie des *survival horrors* actuels, modifiant les attentes du spectateur pour permettre aux *Final Girls* d'être en adéquation avec l'image de la femme actuelle et les problèmes toujours présents de la société contemporaine (La violence symbolique des riches pour *The Hunt*, la nature comme attraction touristique pour *47 Meters Down*, la place du père dans *Crawl*, les crimes sexuels impunis dans *Don't Breathe*), et ces dernières vont tenter de survivre et de combattre ces menaces, avec plus ou moins de succès.

2.4. Le Folk-Horror

Ce sous-genre est assez peu représenté dans le cinéma d'horreur, du fait de ses codes particuliers. Il apparaît au début des années 70 en Grande-Bretagne, selon l'auteur Adam Scovell, et fait se dérouler son scénario en milieu rural, où vit une communauté qui rejette la modernité et continue de croire en des rituels païens. Trois films selon lui sont à l'origine du mouvement, dont le plus connu est *Le Dieu d'osier* (1973) de Robin Hardy, mettant en scène Christopher Lee comme chef

123 BOURDIEU, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Les Editions de Minuit, Coll. Sens Commun, Paris, 1979.

124 BARNES, Brooks, 'The Hunt,' a Satire With Elites Killing 'Deplorables,' Is Revived, in Nytimes.com, le 11 février 2020, consulté le 22 avril 2021 <https://www.nytimes.com/2020/02/11/business/media/the-hunt-release-date.html>

d'une communauté insulaire hédoniste qui mettra à mal la foi du policier venu enquêter sur l'île. Selon l'auteur, ces films se sont inspirés de la contre-culture des années 60 et des mouvements *New Age* pour leur scénario et la représentation de cultures plus proches de la nature et plus libérées sexuellement¹²⁵. Depuis ces premiers films, de nombreux autres ont vu le jour, avec comme point commun le fait de placer le scénario dans un milieu rural où la modernité n'est pas encore arrivée ou n'a tout simplement pas été acceptée, renforçant l'opposition rural-urbain. La communauté garde ses coutumes, et le décalage avec les protagonistes est marqué par cette différence, car leurs coutumes mettent en danger leur intégrité physique. Cependant, bien que de nombreux films de cette catégorie existent, il n'a jamais été le sous-genre le plus marquant de l'horreur, mais ces dernières années, deux des films d'horreur les plus marquants et les plus acclamés par les critiques appartiennent à cette catégorie. Le premier, *The Witch* (2015) de Robert Eggers, va être analysé dans le chapitre suivant, dans une section consacrée à la question de la sorcière comme figure féminine forte, et le second, *Midsommar* (2019), de Ari Aster, qui va être développé ici.

La *Final Girl* du film, Dani (Florence Pugh) vient de vivre le suicide de sa sœur, qui a aussi entraîné ses parents dans la mort. Sa situation émotionnelle instable empêche Christian (Jack Raynor), son petit ami, de rompre avec elle, bien qu'il en ait envie. Ce dernier doit se rendre, avec ses amis, en Suède pour assister au Midsommar, un événement qui n'a lieu que tous les 80 ans et qu'un ami de sa fac lui a conseillé. Prenant Dani en pitié, il va l'inviter à voyager avec lui, contre l'avis de ses amis. Une fois sur place, ils y découvrent une communauté qui conserve ses traditions païennes et vit sans technologie et autres moyens modernes. Cependant, au fur et mesure de l'avancement des festivités, la vie des jeunes étudiants se voit menacée. Finalement, après la disparition des autres membres du groupe, Dani va apprendre que leur présence au festival n'est pas un hasard, hormis la sienne qui n'était pas prévue au départ, lui permettant de prendre part aux événements organisés et d'être élue Reine de Mai, ce qui fera d'elle une figure importante de la communauté. Elle surprendra Christian en train de la tromper avec une des habitantes, et, son nouveau titre lui conférant le droit de choisir qui sera l'ultime sacrifié pour le rituel (les autres membres du groupe ont en fait été assassinés, mais cela faisait partie du rituel), désignera Christian, qui sera brûlé avec les autres corps des sacrifiés, et le film se terminera sur un plan du visage de Dani en train de contempler la scène et qui va, pour la première fois du long-métrage, sourire.

De nombreux critiques, dont Jean-François Rauger, voient en *Midsommar* une introspection de l'héroïne pour accepter son deuil¹²⁶, mais la scène finale, où on la voit sourire en voyant brûler la chapelle dans lequel se trouve son compagnon et les autres sacrifiés (scène qui constitue un hommage au *Dieu d'osier*, où le protagoniste principal est aussi brûlé vif en sacrifice à la divinité éponyme)

125 SCOVELL, Adam, *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*. Leighton Buzzard, 2017, p.13.

126 RAUGER, Jean-François, « *Midsommar* » : cérémonie d'horreur pour odyssée intérieure, dans *Lemonde.fr*, le 31 juillet 2019, consulté le 22 avril 2021 https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/07/31/midsommar-ceremonie-d-horreur-pour-odysee-interieure_5495163_3246.html

permet une analyse d'un point de vue féministe du scénario. Dani semble enfermée dans une relation amoureuse toxique, où son petit ami ne l'aime plus, et l'emmène avec elle uniquement par pitié, ce dernier va même finir par la tromper avec une des habitantes. Pour passer au-dessus, elle va rejeter ce qui l'attachait à l'ancienne société moderne à laquelle elle appartenait, pour rejoindre la communauté rurale, qui est d'ailleurs dirigée par une femme, Siv (Gunnel Fred). De fardeau pour Christian, elle devient maîtresse du destin de ce dernier et décidera de le sacrifier, confirmant sa nouvelle appartenance à une société plus idyllique. Outre le rejet de la modernité, ce qui caractérise la communauté que rejoint Dani, c'est l'égalité entre chacun des membres, qu'ils soient hommes ou femmes. Cette communauté peut paraître au premier abord comme une utopie, mais elle correspond plus aux valeurs de la quatrième vague féministe qu'aux mouvements *New Age*.



Figure 10: Le sourire de Dani en voyant son petit ami Christian brûler lors du sacrifice dans *Midsommar* (2019)

Dans un premier temps, le réalisateur lui-même affirme avoir choisi de situer volontairement son histoire en Suède. De nos jours, de nombreux mouvements nationalistes et néonazis prennent la Suède comme exemple, notamment pour son histoire médiévale. En proposant une société égalitaire au sein de ce pays (bien que la communauté soit entièrement blanche, tout le monde a le même droit d'y accéder, autant les femmes que des personnes issues de minorités ethniques), il critique la vision suprémaciste de ces mouvements, auxquels sont aussi opposés les féministes contemporaines.¹²⁷ De plus, plusieurs scènes du film donnent à voir des similitudes avec les revendications actuelles. Dans un premier temps, lors du rapport sexuel entre Christian et la fille de la communauté, toutes les autres femmes entourent ces derniers et les observent, tout en suivant l'exaltation de la jeune fille. On voit en effet l'acte sexuel se concentrer sur toutes les femmes plutôt que sur un seul homme, s'accordant avec le recours à l'égalité en matière de sexualité¹²⁸, comme le souligne la critique Caitlin Kennedy. Ensuite, lorsque Dani surprend Christian en train de la tromper, toutes les autres femmes l'accompagnent et

127 ALBIN, Eugene, WARD, Julie A., *Midsommar's Nordic Nationalism and Neo-Confederate Nostalgia*, in Film Quarterly, Quorum, Filmquarterly.org, le 30 octobre 2020 <https://filmquarterly.org/2020/10/30/midsommars-nordic-nationalism-and-neo-confederate-nostalgia/>

128 KENNEDY, Caitlin, *Monstrous Womanhood and the Unapologetic Feminism of 'Midsommar'*, in Screen-queens.com, le 13 juillet 2019, consulté le 22 avril 2021 <https://screen-queens.com/2019/07/13/monstrous-womanhood-and-the-unapologetic-feminism-of-midsommar/>

pleurent avec elle, ne la laissant pas seule dans sa douleur et soulignant l'importance de l'entraide entre femmes dans le combat, combat dont elle sortira d'ailleurs gagnante.

2.5. Les autres sous-genres et les films inclassables

Comme nous avons pu le voir plus tôt, il existe de nombreux sous-genres dans le cinéma d'horreur, et il n'est pas rare que deux d'entre eux se retrouvent au sein du même film (Tel que *Massacre à la Tronçonneuse* qui tient autant du *slasher* que du *survival*), et certains en mélangent tellement qu'ils semblent inclassables. Ce sous-chapitre va s'intéresser à ces films, qui ne sont donc pas inclassables dans le sens où il est impossible de définir à quel sous-genre ils empruntent leurs codes, mais dans le sens où ils en contiennent tellement venant de catégories différentes qu'il est difficile de les classer dans une seule.

Par exemple, il n'est pas rare de mêler horreur et science-fiction, dont l'exemple le plus emblématique est *Alien*, car la possibilité d'une menace extra-terrestre permet de dépasser l'imagination lors de la création d'un monstre. Cependant, il n'est pas non plus nécessaire de montrer un monstre pour créer de l'horreur. *10 Cloverfield Lane* (2016) de Dan Trachtenberg, dont la plus grande partie de l'histoire se déroule dans un bunker sous-terrain, nous narre comment Michelle (Mary Elisabeth Winstead) se retrouve coincée dans ce lieu avec deux autres hommes, Emmet (John Gallagher Jr) et Howard (John Goodman) qui semble être le maître des lieux. Ce dernier lui explique que le monde a été attaqué par une force inconnue et qu'elle n'est en sécurité qu'ici. Cependant, au fur et à mesure de l'intrigue, elle va se rendre compte que le côté surprotecteur d'Howard cache quelque chose, et qu'elle est plus en danger à l'intérieur qu'à l'extérieur. Howard est l'archétype de l'homme blanc patriarcal, il se montre paternaliste envers Michelle, impose son mode de vie aux deux autres survivants et symboliquement empêche Michelle de sortir du rôle que ce dernier lui impose. Finalement, Michelle arrivera à s'en sortir, sera en effet confrontée à la menace extraterrestre dont parlait Howard mais va en venir à bout, et découvrir que le monde est toujours debout.

Dénoncer des figures paternalistes dominantes, c'est aussi ce que fait *Nocturne* (2020) de Zu Quirke. Adoptant la structure scénaristique du *Rise and Fall*, célèbre formule surtout utilisée dans les films de gangsters, en l'adaptant pour y ajouter des éléments horribles. On y suit Juliet Lowe (Sidney Sweeney), jalouse de sa jumelle Vivian (Madison Iseman), à qui tout réussit. Elle est en effet acceptée au conservatoire, et Juliet peut y rentrer aussi uniquement parce que sa sœur a imposé comme condition de l'accepter aussi si l'institution la voulait dans ses rangs. En même temps que l'arrivée des deux jeunes filles, une autre étudiante se suicide. Juliet va tomber sur son carnet et découvrira une partition maudite, qu'elle jouera. Après ça, ses talents vont augmenter de jour en jour jusqu'à prendre la place de sa sœur comme meilleure élève. Finalement, elle découvrira que si Vivian réussissait autant, c'est parce qu'elle entretient une relation adultère avec l'un des meilleurs professeurs de

l'école, le docteur Henry Cask (Ivan Shaw). Ce dernier, se rapprochant de Juliet, tentera aussi d'abuser de son autorité pour la séduire. Finalement, la sonate démoniaque que cette dernière a jouée la poussera à se suicider, laissant le professeur impuni. De nouveau, le film fait écho à la réalité où de nombreuses personnes (majoritairement des hommes) abusent de leur position pour manipuler d'autres personnes, ce qui va donner naissance notamment au mouvement #Metoo et l'affaire Weinstein.

En 2014, Maude Michaud prévoyait un nombre grandissant de femmes réalisatrices dans l'horreur, en prenant l'exemple des sœurs Soska¹²⁹. Elle sera rejointe dans cette idée par Evelyn Wang, selon qui nous sommes entrés dans un âge d'or pour les réalisatrices, lancé en 2014 grâce au succès du film *Mister Babadook* (qui sera analysé dans le chapitre suivant, dans la section consacrée au rôle de la mère) de Jennifer Kent¹³⁰. Comme les sœurs Soska, Julia Ducornau va elle aussi retenir des éléments du sous-genre du *Body Horror* pour faire passer ses messages. Son premier long-métrage, *Grave* (2017) comporte de nombreuses scènes sanglantes, mais il n'est pas pour autant classable dans cette catégorie. Elle dira : « Pour moi, ce n'est pas un film d'horreur non plus. C'est ce qu'on appelle un *cross-over*, c'est un mélange de comédie, de drame et de " *Body Horror* ".¹³¹ » Le rapport au corps est en effet central dans le long-métrage de Ducornau, et permet d'adresser une critique sur le traitement qu'inflige la société à celui-ci, et en particulier aux corps féminins. Le scénario suit l'évolution de Justine (Garance Marillier), jeune étudiante, qui arrive en Belgique pour poursuivre ses études de vétérinaire. Dès la première nuit, elle se fait bizuter avec les autres étudiants et y rencontre Adrien (Rabah Naït Oufella), son colocataire. Parmi les organisatrices du bizutage se trouve la sœur de Justine, Alexia (Ella Rumpf), avec qui elle entretient une relation particulière. Lors d'une des épreuves, l'héroïne va se retrouver obligée d'avaler un rein de lapin, alors qu'elle est végétarienne comme sa sœur, mais elles vont toutes les deux finir par passer l'épreuve. S'éveille alors en Justine une envie incontrôlable pour la viande, d'abord animale, puis humaine lorsque par accident, elle coupe le doigt d'Alexia et le mange. Elle va comprendre que les deux souffrent de pulsions cannibales et l'aînée va alors tenter de lui apprendre comment les satisfaire. Cependant, après une soirée où elles auront beaucoup consommé d'alcool, Justine se réveille au côté d'Adrien, avec qui elle avait entretenu des rapports sexuels auparavant, mais ce dernier a été en partie dévoré par sa sœur, qui se fera interner après cet incident. De retour chez elle et toujours sous le choc, son père lui apprend que sa mère aussi est cannibale, lui montrant les nombreuses cicatrices sur son corps.

Durant le récit, Justine suit une évolution dans le rapport à son corps et à celui des autres. Étant toujours jeune, elle doit encore apprendre beaucoup de choses et un parallèle peut être fait entre le cannibalisme des protagonistes et le traitement réservé aux corps féminins. C'est plus ou moins en

129MICAUD, Maude, *Horror Grrrls Feminist Horror Filmmakers and Agency*, in *Offscreen* Volume 18, Issues 6-7 / Juillet 2014

130 WANG, Evelyn, *Welcome to the Golden Age of Women-Directed Horror*, in Vice.com, le 17 avril 2017, consulté le 23 avril 2021 <https://www.vice.com/en/article/zmbnd5/welcome-to-the-golden-age-of-women-directed-horror>

131 IMMELEN, Cathy, *L'interview de Julia Ducornau pour "Grave"*, sur Rtb.be, le 17 mars 2017, consulté le 23 avril 2021 https://www.rtb.be/culture/cinema/detail_1-interview-de-julia-ducornau-pour-grave?id=9556963

même temps que ses envies sexuelles que naissent ses pulsions pour la chair humaine. D'abord, parlons de la sexualité de Justine. Elle arrive dans la faculté de médecine vétérinaire en n'ayant jamais connu de rapports intimes, mais décide de quand elle en aura un. Elle est l'archétype de la *Final Girl* au départ. Elle est bonne élève, ne prend pas spécialement soin de son apparence au départ, mais dans son cas, la différence se situe dans ses envies. Elle ne se montre pas hésitante et aura des rapports sexuels avec Adrien parce qu'elle l'a décidé. Ducornau montre donc ce qui devrait selon elle être la norme en matière de sexualité féminine et du droit des femmes de disposer de leur corps comme elles l'entendent, ce que tend à atteindre aussi la quatrième vague, en opposition au « *slut-shaming* ». Ce terme désigne le fait de dénigrer une femme pour son comportement sexuel, qui s'écarte de la norme sociale selon laquelle les femmes doivent le cacher, dans le cas contraire elles seront considérées comme des « Salopes »¹³². Autant les hommes que les femmes participent à propager cette vision, ce qu'illustre la réalisatrice lors d'un dialogue entre Justine et Alexia. L'héroïne annonce à sa sœur qu'elle souhaite avoir un rapport sexuel avec Adrien, et cette dernière lui répondra que ce n'est pas avec une telle pilosité pubienne qu'elle y arrivera. En essayant de l'épiler, Alexia va se faire couper le doigt, et c'est à cet exact moment, où elle n'arrive pas à transmettre sa vision de la sexualité à Justine, que cette dernière découvre son goût pour la chair humaine.

Dans son article *The 'Right' Sexuality for Girls*, Sharon Lamb dira : « Theorists have used the concept of desire as a way to undo the double standard that applauds a guy for his lust, calling him a player, and shames a girl for hers, calling her a slut¹³³ ». Dans *Grave*, le désir sexuel de Justine est représenté comme normal, mais hors du contexte du film, ce n'est, comme on peut le voir avec le *slut-shaming*, pas toujours le cas. Ducornau utilise donc le cannibalisme comme parallèle aux envies sexuelles de la jeune héroïne, découvrant peu à peu cette facette d'elle-même, qu'elle tentera de réprimer par la suite car se considérant comme monstrueuse. Selon Louise Flockhart, les actes de cannibalisme exercés par des femmes dans les films d'horreur sont un moyen de prendre le contrôle elles-mêmes, de devenir sujet en considérant les autres comme objet¹³⁴, ce que va faire Alexia dans le film. En acceptant sa nature, elle tuera d'autres personnes pour se nourrir, se reconnaissant et s'épanouissant alors comme cannibale. Justine, elle, tente de réprimer au maximum ses pulsions, et bien qu'elles prennent parfois le dessus, elle reste attachée à la vie humaine, contrairement à sa sœur qui dévorera par pulsion Adrien, pour qui Justine avait des sentiments. Finalement, Alexia va se faire interner dans un asile psychiatrique et Justine s'en sortira indemne. C'est celle qui aura réprimé ses désirs qui s'en sortira, et celle qui les a acceptés qui sera considérée comme déviante, confirmant le cannibalisme comme allégorie de la vision de la sexualité féminine, et montrant la sexualité telle qu'elle devrait être, à savoir que chaque personne a le droit d'en faire ce qu'elle en a envie.

132 DE SENARCLENS, Coline, *Salope! Reflexions sur la stigmatisation*, Vevey, Hélice Hélas, 2014, p.x.

133 LAMB, Sharon, *The 'Right' Sexuality for Girls*, *Chronicle of Higher Education*, vol. 54, no 42, 27 juin 2008, p.2.

134 FLOCKHART, Louise, "Gendering the Cannibal in the Postfeminist Era", Holland, S., Shail, R. and Gerrard, S. (Ed.) *Gender and Contemporary Horror in Film* (Emerald Studies in Popular Culture and Gender), Emerald Publishing Limited, Bingley, 2019, p.67.

Comme on a pu le constater à travers ce chapitre, le genre de l'horreur permet de critiquer la société à l'aide des codes qui le composent, et il est donc évident que de nombreux réalisateurs et réalisatrices s'en servent pour transmettre des messages en adéquation avec les revendications féministes actuelles, qui prennent elles aussi une place importante dans la société occidentale contemporaine.

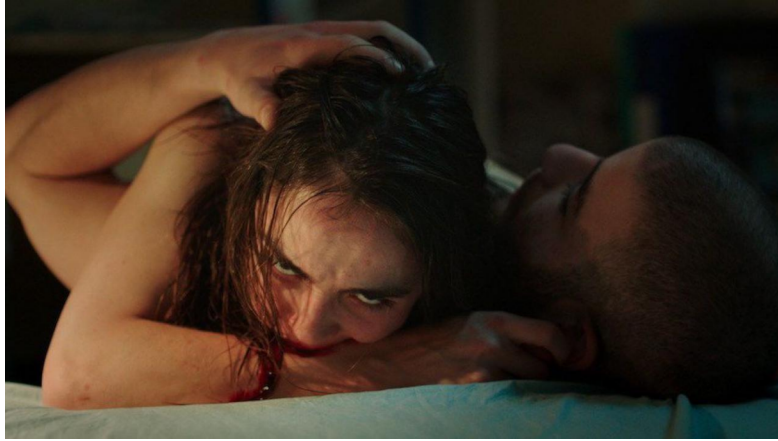


Figure 11: Justine mordant son propre avant-bras pour calmer ses pulsions cannibales dans *Grave* (2017)

Chapitre 3:

L'évolution des rôles-types des nouvelles *Final Girls*

Le changement de statut des nouvelles *Final Girls* ces dernières années a permis d'élargir les différents rôles possibles qui leur sont donnés. Elles étaient majoritairement jeunes et garçons manqués, mais elles peuvent aujourd'hui être plus âgées, accorder plus de soin à leur apparence physique et être plus libre de leur corps. Cependant, bien que les jeunes filles blanches soient à priori la norme en matière de *Final Girls*, ce n'est pas exclusif, on a de tout temps pu voir d'autres modèles pour la figure, elle peut par exemple être maman (avec un pic de popularité dans les années 2000), elle peut aussi être issue de minorité ou être du sexe opposé. Outre ces différences d'âge, de sexe ou de couleur, d'autres rôles-types peuvent être attribués aux *Final Girls*, dont la sorcière, qui a connu une évolution féministe ces dernières années. Enfin, la dernière section de ce sous-chapitre s'intéressera aux nouveaux rôles et fonctions qui sont attribués à la figure ces dernières années, dans le but d'en faire des figures féminines fortes.

3.1. La Figure de la mère

Retrouver une figure maternelle au centre du récit n'est pas nouveau. Comme nous avons pu le voir précédemment, dans les années 2000, de nombreux films plaçaient une figure maternelle au centre du récit, avec de nombreux problèmes liés à la question de ce qu'était être une « bonne mère » ou non. Pascale Fakhry et Valentina Sturli, entre autres, reprochaient à ces films dans un premier temps de ne pas donner la possibilité aux femmes actives d'être de bonnes mères¹³⁵, mais que les femmes au foyer sont finalement des victimes du patriarcat¹³⁶, en plus de proposer un stéréotype selon lequel les femmes en général seraient naturellement prédestinées à être de bonnes mères, puisque leur instinct maternel prendra toujours le dessus¹³⁷. Bien que cette tendance dominât les scénarios horribles où il était question de la maternité, il semblerait que de nos jours, une nouvelle conception de ce rôle domine et entre en contradiction avec celle du début du siècle. Cet élan commence avec *Mister Babadook* de Jennifer Kent, qui sera un succès critique et qui va influencer la figure. Deux possibilités semblent dominer la conception de la mère avec dans un premier temps, les films d'horreur mettent au centre du film une femme qui, soit par divorce, soit par la disparition de son conjoint, doit élever seule son enfant et se retrouve confrontée aux difficultés que cela implique. À l'opposé, d'autres films

135 FAKHRY, Pascale, *Femme active et femme au foyer dans le woman's horror film américain des années 2000 : ambivalences, contradictions et impasse post-féministe*, Cinémas, 22 (2-3), 2012, p.64.

136 FAKHRY, Pascale, *Ibid*, p.74.

137 STURLI, Valentina, *TERREURS (IM)PENSABLES: SURNATUREL, FAMILLE ET TRAUMA DANS QUELQUES FILMS D'HORREUR CONTEMPORAINS*, in BRUMAL Vol. VI, n.º2 (otoño/autumn 2018), p.253.

proposent de montrer des matriarches qui prennent en main la famille, car le père n'en a pas les capacités, ou bien car ce dernier disparaît. Un intérêt sera aussi porté sur les figures maternelles qui ne sont pas les mères biologiques des enfants.

A. L'absence de figure paternelle

Comme évoqué précédemment, de nombreux films d'horreur construisent leur scénario sur l'absence du père pour évoquer les difficultés que connaissent les mères solitaires. Cette possibilité est en effet régulièrement oubliée dans notre conception occidentale de la famille, avec un père qui dirige et permet à la famille de survivre financièrement. Cette vision, Jennifer Kent a décidé de la remettre en question en proposant un film qui va connaître par la suite une influence sur les autres productions horribles, d'abord car c'est une réalisatrice, cas assez rare dans les films d'horreur, ensuite car son scénario traite de sujets peu évoqués tels que la précarité féminine ou la difficulté d'élever seule un enfant, de surcroît autiste. *Mister Babadook* prend place en Australie, et raconte comment Amelia (Essie Davis) doit élever seule Samuel (Noah Wiseman), son enfant de six ans qui souffre de terreurs nocturnes et semble autiste. Si elle se retrouve dans cette situation, c'est parce que son mari est décédé quelques temps plus tôt, et cette mort impacte autant la mère que le fils. En se retrouvant seule, Amelia souffre d'une situation financière compliquée. Déjà sensible mentalement, notamment avec la pression sociale qu'exerce indirectement sa sœur sur elle, les choses vont empirer quand Samuel va trouver un livre qui semble prendre vie et libérer un monstre, le Babadook. D'abord sceptique, Amelia se rendra compte de la gravité de la situation lorsqu'il apparaîtra sous ses yeux. Ses nombreuses tentatives pour essayer de s'en débarrasser vont se solder par un échec, et elle ne sera pas aidée non plus par ses proches et la police, qui ne prennent pas sa situation au sérieux, en plus de subir une pression de plus en plus forte des services sociaux qui menacent de lui retirer la garde de Samuel. Finalement, voyant qu'elle ne peut pas le vaincre, elle va décider de le confronter, et ce dernier en prendra peur. Étant donné qu'il est impossible de se débarrasser du Babadook, Amelia va le laisser vivre dans sa cave, en le nourrissant, en échange de quoi ce dernier laisse sa famille en paix.

Apparaissant lors d'un moment critique pour la mère célibataire, le Babadook permet de nombreuses possibilités d'interprétation sur sa nature et sur ce qu'il représente, faisant de lui une figure populaire du cinéma d'horreur. Par exemple, de nombreux internautes ont fait de ce dernier une icône queer, arguant que le B de LGBTQ+ signifiait Babadook. Cet événement va pousser Claire Sisko King à développer une analyse de ce personnage, dans son article "*If It's in A Word*": *Intersectional Feminism, Precarity, and The Babadook*. Selon elle, le scénario du film permet de traiter de l'intersectionnalité. Bien que les personnages centraux soient blancs, il est montré qu'au final ils ne possèdent pas de privilèges, ils sont autant touchés par la pauvreté que le sont les minorités, ce qui, d'après l'auteure, montre la nécessité de lier luttes féministes et combat contre le racisme, puisque les

femmes seules sont autant victimes d'oppression que les personnes issues de minorités¹³⁸. De plus, le film propose une nouvelle vision de la mère dans les films d'horreur, et remet en cause les clichés sur ce qui ferait d'elles de bonnes ou de mauvaises génitrices. Pour ce qui est des bonnes mères, on les représente presque toujours comme hétérosexuelles, accompagnées de leurs maris, et en bonne santé physique et mentale. Amelia ne correspond pas vraiment à cette description. Bien qu'elle soit hétérosexuelle, elle doit faire l'éducation de son fils sans présence masculine, et sa santé n'est pas non plus ce qu'elle est supposée être. Sa précarité l'empêche dans un premier temps de prendre complètement soin de son apparence, et la situation qu'elle vit (à savoir le deuil conjugué à la difficulté d'élever seule son fils seule qui se montre peu collaboratif et l'apparition du Babadook) laisse une marque sur sa santé mentale, mais elle se bat pour ne pas sombrer dans la folie. Malgré sa situation et la pression sociale qu'on exerce sur elle, Amelia fera tout de même tout pour rester une bonne mère.

Une scène du film montre parfaitement cette situation. Dans l'incapacité financière d'offrir à son fils un anniversaire, sa sœur va lui proposer d'en organiser un commun entre ses deux enfants. Cependant, durant cet événement, sa sœur et les invités vont soit lui dire de passer au-dessus du deuil si elle veut donner à son fils une vie meilleure, soit dire qu'ils comprennent sa situation, or il semble improbable qu'ils la comprennent complètement puisqu'ils n'ont jamais vécu dans la misère comme elle. Cette scène rentre en accord avec ce que dit Bianca Batti dans son analyse du jeu vidéo *Among the Sleep* (qui reste cohérente ici puisque le scénario du jeu reprend les codes du cinéma d'horreur pour les transposer dans l'univers vidéoludique), qui dit que toute mère qui ne rentre pas dans le cadre que le patriarcat lui impose sera considérée comme malade et sera blâmée pour ne pas éduquer ses enfants de la manière communément admise¹³⁹, ce qui arrive à Amelia qui se retrouve critiquée par les couples hétérosexuels, blancs et financièrement stables.

Finalement, selon Sisko King, le fait que le Babadook ne soit pas vaincu à la fin et reste dans la vie de la famille montre qu'on peut très bien vivre sans les caractéristiques requises pour être considérée comme une bonne mère, mais malgré tout l'être quand même¹⁴⁰. Pendant tout le film, Amelia va tout faire pour garder Samuel, et continuera aussi à aider sa voisine âgée, et ce malgré sa situation et le fait que personne ne l'aide à s'en sortir ou à vaincre le Babadook. Finalement, quand elle prendra conscience qu'elle peut très bien continuer seule et malgré tout être une bonne mère, ce dernier prendra peur d'elle. À la différence des *Woman's Horror Films* des années 2000 où les femmes doivent renoncer à leur carrière et autres vecteurs d'émancipation féminine, Amelia les accepte et cela effraie. Voir une figure maternelle autre que celle typique de la société patriarcale réussir fait en effet peur, puisque cela montre qu'on peut s'en sortir en suivant un modèle différent que celui admis

138 SISKI KING, Claire, "If It's in A Word": Intersectional Feminism, Precarity, and The Babadook, Special Issue on Monstrosity in *The Popular Culture Studies Journal*, vol. 6, no. 2-3, 2018, p.169.

139 BATTI, Bianca, *Something's Not Right: Monstrous Motherhood and Traumatic Survival in Among the Sleep*, Special Issue on Monstrosity, *The Popular Culture Studies Journal*, vol. 6, no. 2-3, 2018, p. 405.

140 SISKI KING, Claire, *Ibid*, p.181.

communément. Bien que le Babadook peut être interprété de nombreuses manières, par exemple comme une allégorie du deuil de la famille, ou comme une icône queer, le message féministe que la réalisatrice veut faire passer reste évident et va influencer de nombreux autres réalisateurs et réalisatrices qui vont proposer des figures maternelles différentes de la conception occidentale de la famille, mais toujours fortes malgré tout.



Figure 12: Amelia confrontant le Babadook dans *Mister Babadook* (2014)

Dans la lignée de Jennifer Kent, Bryan Bertino va réaliser en 2016 *The Monster*, qui comme son nom l'indique parle d'un monstre surnaturel qui s'attaque à une femme et sa fille. La mère (Zoé Kazan) conduit l'enfant chez son père, car elle ne peut plus supporter de vivre chez elle, allant jusqu'à la détester. La mère vit très mal cette situation et elles vont se disputer durant le trajet, jusqu'au moment où la voiture va entrer en collision avec un loup. L'animal tentait en fait de fuir un monstre bien plus gros qui s'en prendra au duo, et après avoir survécu aux attaques, la mère finira par sauver sa fille en achevant la créature. L'enfant prendra alors conscience que sa mère reste capable de tout pour la protéger et la vision qu'elle avait d'elle change après cet événement, améliorant leur relation. Ici, l'héroïne doit au départ renoncer à sa fille et sera quoi qu'il arrive considérée comme une mauvaise mère par celle-ci, mais le scénario du film lui permet d'obtenir sa rédemption, contrairement aux *Woman's Horror Films* où l'épreuve surnaturelle que devaient affronter les protagonistes les conduisait soit à renoncer à leur vie active, soit mourir. Ici, elle ne fait ni l'un ni l'autre, elle retrouve l'amour de sa fille tout en ne perdant aucune des caractéristiques qu'elle avait au départ. Bien que ce film soit beaucoup moins marquant et influent que *Mister Babadook*, il montre le changement de vision du rôle maternel dans le cinéma horrifique contemporain, où la mère devient une figure forte.

B. La figure maternelle comme chef de famille

Comme il a été démontré plus tôt, il est désormais courant de voir en la mère une figure forte, ce qui a donc entraîné de nombreux réalisateurs à faire de ces dernières des chefs de famille, comblant les lacunes dont font preuve les figures paternelles dans ces films. Bianca Batti, toujours dans son

article *Something's Not Right: Monstrous Motherhood and Traumatic Survival in Among the Sleep*, revient sur la place du père dans l'horreur, qui est souvent centrale puisque c'est lui qui dirige la famille, et dira :

This is the law of patriarchy. The power of the father is the power of the dominant Symbolic order. It is the power of setting the rules of the system it seeks to control, and one of the ways that patriarchal rule is perpetuated is by shifting blame—that is shifting the blame from the patriarchal system that seeks to control and constrain and shifting the blame instead onto mothers who are overwhelmed by and unable to conform to such constraints.¹⁴¹

Dans *Hérédité* (2018) de Ari Aster et *Us* (2019) de Jordan Peele (qui seront aussi analysés dans le sous-chapitre consacré aux *Final Boys* pour le premier, et aux minorités pour le deuxième), on montre la faillite du patriarcat, et les mères ne sont pas blâmées puisque ce sont elles qui reprennent les choses en main, retournant donc les valeurs du système dominant. Valentine Sturli, en analysant les films de fantômes des années 2000, remarquera que l'apparition surnaturelle était régulièrement en lien avec le passé de la figure maternelle, et elle réussissait à venir à bout des menaces grâce à l'intervention du père, qui finira par la rejoindre en ne pouvant plus nier l'évidence de l'existence du surnaturel¹⁴². Dans le cadre d'*Hérédité*, Annie Graham (Toni Colette) voit que son fils devient de plus en plus fragile psychologiquement, et finira par comprendre que sa propre mère, qui était liée à un culte satanique, aura fait en sorte qu'elle engendre un enfant capable d'être le réceptacle humain du démon. Elle a donc un lien avec la menace surnaturelle, mais contrairement aux films analysés par Sturli, son mari Steve (Gabriel Byrne), ne va à aucun moment prendre la menace au sérieux, il ne va jamais aider Annie à la vaincre, ce qui va d'ailleurs lui coûter la vie, car en ne prenant pas la menace au sérieux et en restant critique vis à vis de celle-ci, il va brûler un objet que le démon avait lié à son corps, qui le brûlera aussi. Pendant qu'Annie tentera tout pour protéger son enfant, Steve passe la plus grande partie du film à lire son journal. D'ailleurs, lorsque Peter, l'aîné des enfants et réceptacle du démon, est en proie à des attaques surnaturelles, c'est sa mère qu'il appelle à l'aide, montrant qu'elle est réellement le personnage fort de cette famille, puisque le père est présenté comme incapable de la diriger.

Même son de cloche dans *Us*, où une famille afro-américaine retourne dans la maison d'enfance d'Adélaïde (Lupita Nyong'o), la mère, non loin d'un parc d'attraction où elle avait des années plus tôt rencontré son doppelgänger. Durant la nuit, quatre personnes vont s'introduire dans leur domicile et alors que son mari, Gabe (Winston Duke), va tenter de les arrêter, ils vont lui casser la jambe. Adélaïde va remarquer que ces quatre personnes sont en fait les doppelgängers de sa famille, dirigé par le sien, confirmant le lien entre la menace surnaturelle et le passé de la femme développé par Sturli. Que ce soit dans la famille originale ou dans celle des doubles, les deux matriarches sont aux commandes, Adélaïde car elle a déjà connu la menace, et Red (son double) car elle est la seule à posséder la parole. Chaque membre de la famille devra affronter son homologue maléfique, jusqu'à la

141 BATTI, Bianca, *Ibid*, p.413.

142 STURLI, Valentina, *TERREURS (IM)PENSABLES: SURNATUREL, FAMILLE ET TRAUMA DANS QUELQUES FILMS D'HORREUR CONTEMPORAINS*, in *BRUMAL* Vol. VI, n.º 2 (otoño/autumn 2018), p.257.

confrontation finale entre les deux matriarches, qui verra Adélaïde sortir victorieuse. Cependant, on comprendra qu'elle et son double avaient changé de place lors de leurs premières rencontres, faisant d'elle le doppelgänger et de Red l'humaine véritable. Le récit se concentre sur la dualité entre les deux mères de la famille, qui dirigent chacune la leur, dans le cas d'Adélaïde car elle est la mieux informée sur le sujet et se montre plus résistante que son mari face aux doubles, et Red car elle est la seule à posséder le don de parole. D'ailleurs, lorsque son fils sera en danger, c'est seule qu'elle ira le sauver, pendant que son mari sera caché dans une ambulance avec sa fille, et vaincra seule son double, sans l'intervention de ce dernier.

Dans le cas des deux films évoqués, les mères étaient dès le départ les figures dirigeantes et fortes de la famille, mais dans *Sans un bruit* (2018) de John Krasinski, la situation est tout autre. L'histoire est assez particulière puisqu'elle prend lieu dans un monde envahi par une race extraterrestre, qui repère ses proies par le son. L'humanité a presque entièrement été éradiquée depuis cette invasion, mais la famille Abbot a réussi à survivre, en communiquant entre eux en langage des signes qu'ils ont appris car une de leurs enfants, Regan (Millicent Simmonds) est sourde. Cette dernière va provoquer, par accident, la mort d'un des enfants de la famille, ce qui va tendre ses relations avec le père, Lee (John Krasinski). Barbu et muni d'une veste de bûcheron, il se montre peu émotif et possède toutes les caractéristiques du père typique de la société patriarcale. Il dirige en effet sa famille pour la survie, allant à la chasse avec son fils par exemple, en refusant d'y emmener sa fille pendant qu'Evelyn (Emily Blunt), son épouse, s'occupe d'entretenir leur ferme. Cette dernière se trouve être enceinte. Durant l'expédition des deux hommes de la famille, différents événements vont se produire, attirant des créatures vers eux. D'abord, ces derniers vont rencontrer un vieil homme qui va crier et par conséquent se faire tuer, Regan va aller se promener dans la nature et va être exposée au danger, et enfin Evelyn, marchant sur un clou, va crier et de plus commencer à perdre les eaux à cet exact moment, devant la faire accoucher alors que des créatures ont été attirées. Evelyn va réussir à donner naissance, mais le danger est toujours présent et Lee arrive pour sauver ses enfants des extra-terrestres. Finalement, il n'aura d'autre choix que de se sacrifier pour les laisser fuir. Ils vont retrouver leur mère, fatiguée par l'accouchement, et Regan va se rendre compte que grâce à l'appareil auditif que son père a fabriqué pour elle, elle peut émettre des ultrasons qui affaiblissent les créatures, permettant à Evelyn de les tuer, et le film se conclut sur cette révélation.

Le long-métrage sera bien reçu car il comporte un scénario original, où l'absence de son est très marquée durant toute la durée du récit. Plusieurs critiques, dont Richard Gough Thomas, ont reproché à John Krasinski de proposer un portrait particulièrement cliché de la famille américaine modèle¹⁴³, avec par exemple un père autoritaire qui va chasser avec son garçon ou la mère qui s'occupe de la vie à la maison sans broncher. Selon Shelby Boyer, Lee Abbot représente la masculinité toxique. Il se montre distant avec ses enfants, particulièrement avec sa fille qu'il considère comme moins apte à

143 GOUGH THOMAS, Richard, A Quiet Place, in *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*; Dublin N°17 (Autumn 2018), p.171.

l'appuyer pour la chasse que son fils, alors que ce dernier se révèle être peureux alors que Regan est courageuse. Il répète souvent à son fils de se comporter comme un homme, et bien qu'il protège sa famille comme il le peut et que c'est indéniable qu'il les aime tout de même (il va fabriquer un implant auditif pour sa fille, va se sacrifier pour permettre à ses enfants de fuir, entre autres), il reste un modèle des valeurs traditionnelles, et sa femme Evelyn ne les remet jamais en cause et les accepte sans broncher¹⁴⁴.

Cependant, trois éléments vont rabattre les cartes et le message du film va paraître tout autre. Le premier est le sacrifice de Lee, donnant à Evelyn le rôle de chef de famille par obligation, mais le film nous montre, durant son avancement, qu'elle a en elle la force de l'être depuis le début, puisque le deuxième élément se trouve être la scène de l'accouchement. Alors qu'elle est blessée et perd ses eaux, Evelyn va réussir à échapper à une créature qui l'attaquait, puis se réfugier dans un abri pour donner naissance. Cette scène va montrer la force de caractère du personnage, car malgré le fait qu'un cri lui échappera, sans conséquence, elle va passer au-dessus de la douleur extrême de l'accouchement pour le faire sans un bruit. Enfin, le troisième élément consiste en l'affirmation de Regan aux dépens de son frère. Toujours choisi par son père car il est un garçon et donc plus fort et plus courageux selon lui, il va passer la plupart du temps à se cacher, pendant que Regan va prendre les choses en main et l'emmener rejoindre leur mère pendant l'attaque finale des créatures. C'est aussi elle, grâce à son appareil auditif, qui va découvrir le point faible des extraterrestres. Alors qu'une créature arrive dans le sous-sol où ils s'étaient réfugiés, Evelyn envoie le garçon se cacher avec le bébé et prend Regan avec elle pour la combattre. Cette dernière place son sonotone devant un micro, créant des ultrasons et forçant la créature à exposer son point faible, ce qui permettra à Evelyn de tirer dedans avec un fusil et de la tuer, chose que n'avait jamais réussi à faire Lee. Enfin, deux autres créatures se dirigent vers l'abri, mais le ton est différent. En étant débarrassé de la masculinité toxique, les femmes ont pu s'affirmer et le spectateur n'a plus peur pour elles, il sait qu'elles vont réussir à éliminer la menace maintenant que leur pleine puissance a pu être révélée.

C. La belle-mère et les autres figures maternelles

Tout comme *Sans un bruit* qui privait les protagonistes du sens de l'ouïe, les héros de *Bird Box* (2019) de Susanne Bier se retrouvent empêchés de voir. Le scénario des deux long-métrages est en grande partie semblable, puisque l'invasion d'une force extraterrestre inconnue force les humains à vivre privés d'un sens essentiel à leur survie. La différence ici vient du fait que le récit est centré sur Malorie Hayes (Sandra Bullock), qui doit survivre dans ce monde avec des enfants qui ne sont à priori pas les siens, faisant d'elle une figure maternelle particulière, puisqu'elle se comporte comme une

144 BOYER, Shelby, *Toxic Masculinity and the Gender Politics of 'A Quiet Place'*, in Medium.com, le 20 avril 2018, consulté le 29 avril 2021, <https://saboier.medium.com/toxic-masculinity-and-the-gender-politics-of-a-quiet-place-d114b3b23b0d>

figure paternelle détachée. Le récit est séparé en deux parties, avec une première partie qui se déroule durant le début de l'invasion extraterrestre. La simple vue d'une de ces entités force la personne ayant croisé son regard à se suicider, créant un vent de panique. Malorie va trouver refuge chez Douglas (John Malkovich), qui se cache avec d'autres survivants. Enceinte à ce moment-là, tout comme Olympia (Danielle Macdonald), elle va devoir survivre aux tentatives d'assaut des entités. Elle y rencontre aussi Tom (Trevante Rhodes), un ancien soldat qui sera le seul à survivre avec Malorie. Cette dernière, avec Olympia, vont accoucher pendant qu'elles seront chez Douglas. Olympia va confier à Malorie son enfant, car elle sait qu'elle est trop sensible pour survivre dans un tel monde, alors que Malorie, élevée à la dure dans une ferme, se montre détachée de tout et insensible. La deuxième partie du scénario se déroule cinq années plus tard, lorsque Tom et Malorie, accompagnés des deux enfants, vivent les yeux bandés dans un environnement apocalyptique. Ils ont entendu, par message radio, qu'un groupe de survivants vivraient au fond d'une forêt, et ils décident d'y emmener les enfants. Cependant, sur le chemin, ils vont se faire attaquer par des survivants devenus fous à cause de l'entité, et Tom va devoir se sacrifier pour les laisser survivre. Finalement, Malorie va se montrer plus compatissante envers les enfants et réussira à les amener au refuge, qui se trouve être une ancienne école pour aveugles.

Le point particulier ici, c'est que le rôle supposément masculin se voit attribué à un personnage féminin. Malorie se comporte comme le personnage campé par John Krasinski dans *Sans un bruit*, elle est autoritaire et ne montre aucune affection pour les enfants, elle va même jusqu'à refuser de leur donner un nom, les appelant Garçon et Fille durant presque l'entièreté du récit, pendant que Tom, pourtant ancien soldat et figure masculine du récit, se montre attaché à eux, il leur parle et se montre affectueux. Comme le souligne Serdar Kürçük, il est mentionné dans le film que Malorie a été élevée dans une ferme, dans des valeurs traditionnelles. Son père était distant avec elle, elle devient donc distante avec les autres humains aussi, étant donné qu'elle n'a connu que ce modèle, ce qui fait d'elle une personne plus propice à survivre¹⁴⁵. Cependant, elle se voit obligée de renoncer à ses valeurs traditionnelles pour sauver les enfants. L'entité tentait de les convaincre de retirer le bandeau qui couvrait leurs yeux, et Malorie doit montrer de l'amour pour eux pour l'en empêcher. Elle va aussi mettre sa vie en danger à de nombreuses reprises pour les sauver, ce qu'elle parviendra à faire en les amenant dans le refuge, et c'est après avoir passé ces épreuves et en ayant renoncé à ses valeurs traditionnelles, représentées par son passé rural, qu'elle trouvera un refuge. Symboliquement, c'est aussi à ce moment-là qu'elle peut retirer son bandeau et commencer à voir enfin le monde.

Dans le film *The Lodge* (Veronika Franz et Severin Fiala, 2019), c'est la figure de la belle-mère qui est au centre du récit. Elle est souvent connotée négativement dans la culture populaire, notamment à cause du personnage de la marâtre, très fréquente dans les contes, et le film prend comme parti pris d'en faire une *Final Girl*. Grace (Riley Keough) doit passer le réveillon de Noël avec son

145 KÜRÇÜK, Serdar, Bird Box and Apathetic Blindness, in *Film Criticism*, Volume 43, Issue 3: Reviews, 2019, p.3.

compagnon et ses enfants, mais ces derniers ne l'apprécient guère. Leur père a en effet très vite entamé une relation avec elle après le suicide de son ex-femme, avec qui il était en instance de divorce. Ledit réveillon doit se dérouler dans un chalet, mais le père est dans l'obligation de le quitter rapidement pour aller travailler, la laissant seule avec les deux enfants. Malgré les efforts de Grace pour se faire aimer, les enfants vont la renier. Très vite, des événements étranges se produisent et Grace tente tout ce qui est en son pouvoir pour les protéger. Cependant, il semble que ces derniers soient coincés au Purgatoire et qu'ils aient trouvé la mort car Grace aurait laissé une chaufferette électrique branchée pendant leur sommeil. Finalement, on apprendra que Grace était la dernière survivante d'une secte religieuse, et que le père des enfants est avant tout avec elle pour écrire un livre sur son passé, et les incidents en apparence surnaturels n'étaient qu'une blague des enfants contre Grace car ils ne l'aimaient pas. Malheureusement pour eux, les métaphores religieuses utilisées pour leur farce vont troubler Grace, qui avait une santé mentale fragile, et va se rappeler son passé dans la secte et perdre tout contrôle. Elle va d'abord tirer avec un revolver sur le mari, le tuant sur le coup, et les enfants, en voulant prendre la fuite, vont faire un accident, laissant Grace comme seule survivante. La perte des enfants est causée par le fait qu'ils ont détesté Grace sans réellement prendre le temps d'essayer de la connaître, réduisant ses efforts pour se faire accepter à néant, et celle du mari est due au fait qu'il n'a pas pris au sérieux la santé mentale de Grace, en voulant l'utiliser comme sujet pour son roman, et donc pour sa propre réussite au détriment de sa nouvelle compagne.

Ce film est assez représentatif de la nouvelle place accordée à la figure de la mère dans le cinéma horrifique actuel. Régulièrement cantonnée au rôle de bonne mère, aimante, docile et soumise au père, elle devient aujourd'hui une figure forte. Que ce soit par l'absence de figure paternelle (*Mister Babadook*, *The Monster*), ou par l'échec de ce dernier à s'imposer (*Hérédité*, *Us*), la figure maternelle prend souvent la place de ce dernier et montre qu'elle peut s'en sortir tout aussi bien que lui dans un autre rôle que celui qui lui était imposé jusqu'alors, et certaines cinéastes proposent même des figures maternelles inédites ou dans des rôles différents de ceux habituels (La belle-mère dans *The Lodge*, la mère qui se comporte comme un père dans *Bird Box*). On montre aussi souvent les torts de la vision patriarcale de la famille dans ces films, qui prouve qu'il y a plusieurs manières de réussir en tant que mère, mais qu'il faut pour ça se débarrasser des stéréotypes véhiculés par la vision masculine dominante.

3.2 Les *Final Boys*

Comme le nom de la figure le laissait présager, c'est majoritairement que les *Final Girls* sont de sexe féminin. Comme on a pu le voir précédemment avec la construction du concept par Clover, elles n'étaient pas non plus entièrement féminines, puisqu'elles devaient avoir des attributs masculins pour pouvoir entraîner l'identification des hommes. À l'opposé, les tueurs sont représentés comme

efféminés, et compensant leur manque de masculinité par des objets phalliques. Cependant, de nombreux films d'horreur ont aussi proposé de s'identifier à un personnage central qui n'est pas forcément de sexe féminin, qu'on peut définir comme *Final Boy*.

Devant cette impasse que consiste cette version masculine de la figure, puisqu'elle était à la fois féminine et masculine, Jeremy Maron va développer le concept de *Final Subject*, qui englobe selon lui les deux sexes. Pour justifier son choix de terme, il va s'appuyer sur la théorie de Robin Wood, qui dit que le cinéma d'horreur sert à montrer les sexualités jugées déviantes par la société patriarcale et capitaliste¹⁴⁶. Selon Maron, le choix d'utiliser un *Final Boy* dans un film d'horreur permet d'illustrer la répression homo ou bisexuelle, et les garçons utilisés comme *Final Girl* en possèdent toutes les caractéristiques. Il prend pour exemple Jesse (Mark Patton), le personnage central du film *Les Griffes de la Nuit 2*. Il est à priori sexuellement inactif, plus faible physiquement que les autres personnages mais reste plus intelligent. Contrairement à ses homologues féminines, il n'est pas garçon manqué mais efféminé, ce qui selon l'auteur crée une tension homo-érotique avec Freddy. Cependant, lorsqu'il se retrouve assez courageux pour combattre ce dernier, et qu'il fait écho au moment où la *Final Girl* devient masculine pour renverser le *male gaze* du tueur, c'est lorsque le héros avoue ses sentiments pour une de ses amies. La défaite de Freddy intervient donc au moment où la sexualité du héros revient à la « normalité » convenue par le patriarcat¹⁴⁷. Il existe selon lui une autre catégorie de *Final Boy*, mais la question sexuelle chez eux reste toujours trouble puisqu'il s'agit d'enfants, chez qui la question ne se pose pas encore.

Pour son analyse, Maron va se limiter aux *slashers*, et cette catégorie de films semble lui donner raison pour son analyse, puisque d'autres films relatifs au sous-genre concernent soit une relation homo-érotique tel que *Phantasm* (Don Coscarelli, 1979), racontant l'histoire d'un jeune homme confronté au Tall Man, une entité sortie d'une autre dimension, et qui pour le vaincre sera aidé par Reggie (Reggie Bannister), le meilleur ami de son grand frère, les rendant proches. Cependant, si l'on va voir ailleurs que dans le sous-genre, on se rend compte que la question de la sexualité n'est pas un élément central de la structure du récit et tous les *Final Boys* n'ont pas de pulsions homosexuelles refoulées. Dans *The Thing* par exemple, Mac (Kurt Russel) est bien le dernier survivant de l'histoire, rejoint finalement par Childs (Keith David), mais le fait que ce dernier survive aussi ne met pas en cause une tension homo-érotique mais bien le risque que Childs soit en fait une manifestation de la Chose qui aurait pris sa forme en ayant survécu aux coups de dynamite que lui a lancés Mac. Sam Raimi, dans *Evil Dead* (1981), nous propose un des *Final Boy* les plus emblématiques de l'histoire du cinéma d'horreur en la personne de Ash Williams (Bruce Campbell). Ce dernier va passer un séjour dans une cabane isolée avec sa petite amie, sa sœur et un couple d'amis. Cette cabane se retrouve être

146 WOOD, Robin, "An Introduction to the American Horror Film," in *The American Nightmare*, eds. Robin Wood and Richard Lippe (Toronto: Festival of Festivals, 1979), p.7.

147 MARON, Jeremy, *When the Final Girl is Not a Girl: Reconsidering the Gender Binary in the Slasher Film*, In *Offscreen* Volume 19, Issue 1 / Janvier 2015

maudite puisque s'y trouve le *Necronomicon*, le livre des morts qui permet d'appeler des créatures maléfiques et de pervertir les humains. Seul Ash va survivre au massacre, ayant dû au passage tuer sa petite amie, à laquelle il sera resté attaché jusqu'à la fin. Dans *Evil Dead 2* et *Evil Dead 3 : L'armée des ténèbres*, les films prennent une dimension parodique et Ash est plutôt présenté comme un héros de film d'action des années Reagan (dont l'acteur Bruce Campbell a plusieurs fois interprété le rôle à l'écran), draguant ouvertement plusieurs femmes dans le troisième opus, et le réalisateur tourne en parodie le caractère « beauf » de ces héros d'action.

A. Les « nouveaux *Final Boys* »

Hormis Ash Williams, la figure du *Final Boy* reste peu utilisée dans le cinéma d'horreur jusqu'à nos jours, où quelques films marquants mettent en scène cette figure. Le premier d'entre eux, *Green Room* (2015), réalisé par Jeremy Saulnier et présenté à la Quinzaine des réalisateurs du Festival de Cannes, raconte comment un groupe de Punk-Rock va connaître un concert très dangereux. Le groupe, mené par Pat (Anton Yelchin), reçoit en effet une invitation pour jouer en première partie d'un autre groupe plus réputé. Ils vont accepter l'offre mais ils vont rapidement se rendre compte qu'ils sont en fait dans un bar de néo-nazis et de skinheads. Dans un esprit de provocation, ils vont jouer un morceau contre les mouvements fascistes, mais les spectateurs vont apprécier le cran du groupe. Durant le concert, Pat va remarquer que deux filles se font draguer violemment par un des skinheads. Voulant quitter au plus vite le lieu, le groupe va se faire retarder par Pat, qui a oublié son téléphone dans la loge. En y entrant, il tombe sur Amber (Imogen Poots) effrayée, car elle était une des deux filles aperçues plus tôt et le skinhead a tué son amie. Pat appelle directement la police mais les néo-nazis capturent et enferment les autres membres. Le chef du groupuscule, Darcy (Patrick Stewart) arrive et décide de faire tuer le groupe, mais ils vont faire tout ce qui est en leur pouvoir pour survivre. Au prix de la vie de nombreux membres du groupe mais aussi de nombreux skinheads, Pat et Amber vont se retrouver être les derniers survivants du massacre, et seront bien décidés à se venger de Darcy et de sa garde rapprochée. Ils vont alors traquer ce dernier et le tuer, attendant ensuite les secours.

Le film de Saulnier est dans un premier temps une critique évidente de la montée récente des mouvements fascistes aux États-Unis¹⁴⁸, prônant la suprématie blanche et le retour à des valeurs plus extrémistes, voire fascistes. On y montre la violence de ces mouvements, forçant le *Final Boy* à user de moyens tout aussi violents pour y survivre. Contrairement aux modèles de la figure décrite par Maron, Pat n'est jamais décrit comme faible physiquement ou efféminé, et bien qu'il soit physiquement moins costaud que ses agresseurs, il se montrera plus intelligent mais il ne va pas non plus hésiter à les provoquer, ce qui dans un premier temps est une décision irréfléchie, mais a au moins le mérite de

148 WATSON, Thomas, *The Kids are Alt-Right: Hardcore Punk, Subcultural Violence and Contemporary American Politics in Jeremy Saulnier's Green Room*. In *New Blood: Critical Approaches to Contemporary Horror*, University of Wales Press, 2020, p.2.

montrer qu'il a du courage. Il n'est cependant pas le seul à survivre puisque dans un premier temps Reece (Joe Cole), un des membres du groupe, arrivera à maîtriser le meurtrier de l'amie d'Amber, puis ce sera ce personnage, unique autre survivante, qui se montrera tout aussi violente que les skinheads. Elle assassinera à chaque fois les membres menaçant la survie du duo, devenant dans un sens les muscles des deux pendant que Pat était le cerveau, et finira par montrer la voie à ce dernier lorsqu'ils videront tous les deux leur chargeur de revolver sur Darcy. Amber est un des personnages les plus importants du film, sans elle, Pat n'aurait jamais pu survivre aux attaques, et réciproquement. Elle est une jeune femme dans un premier temps victime de harcèlement par un grand skinhead durant le concert, mais se vengera de son bourreau et déversera toute sa haine envers l'idéologie qu'il représente, et symboliquement, c'est en formant une alliance avec Pat qu'elle en arrivera à bout, comme pour faire écho à la réalité où autant hommes que femmes doivent faire alliance contre ce mouvement grandissant, car il causera autant de tort aux uns comme aux autres.

Déjà évoqué plus tôt, *Hérédité* nous proposait une figure maternelle forte campée par Toni Colette, et son fils, Peter (Alex Wolff) se montre plus faible mentalement. Ce dernier, après le deuil de sa grand-mère, sera sujet à des hallucinations et événements surnaturels. Il va, en quelque sorte, provoquer le décès de sa petite sœur, ce qui le fera devenir de plus en plus troublé, appelant souvent sa mère pour venir l'aider lorsqu'il est témoin de phénomènes paranormaux. Il sera le dernier survivant de la famille, qui est victime d'un culte païen. Leur grand-mère faisait partie de ce culte, qui vénère la divinité Paimon, et elle a pactisé avec lui pour lui offrir un corps à posséder après la mort de cette dernière, corps issu de sa lignée généalogique. Annie, la mère, se montrera trop difficile à posséder, et après la mort de sa sœur, l'entité jettera son dévolu sur Peter, car il est le plus faible et donc le plus facile à manipuler. Ce dernier survivra donc à sa famille et finira par être accueilli dans une cabane par les membres du culte, qui le vénèrent comme nouveau « réceptacle » pour Paimon. Durant la grande majorité du film, Peter est montré comme peu courageux, il a du mal à gérer ses émotions et à les cacher, et contrairement à sa mère, à garder la face devant les événements. Par exemple, lorsqu'il cause par accident la mort de sa petite sœur, il ne va pas prévenir ses parents, il va laisser le corps de cette dernière dans la voiture en attendant que quelqu'un le trouve. Selon Tim Posada, Peter représente un des rares cas d'hystérie mâle présenté à l'écran dans le cinéma d'horreur¹⁴⁹, où il entre en contraste avec l'hystérie de sa mère qui malgré tout tente de rester forte devant les événements. Peter n'est pas vraiment efféminé comme Maron l'entendait dans sa version du *Final Boy*, et il n'est pas non plus un personnage fort, mais c'est sa faiblesse qui lui permettra d'être le dernier survivant, bien qu'il va finir possédé par le démon en échange de cette survie.

C'est le cas aussi d'Arash (Arash Marandi), le *Final Boy* de *A Girl Walks Home Alone at Night* (2014) d'Ana Lily Amirpour. Ce dernier mène une vie difficile dans la ville mal famée de Bad

149 POSADA, Tim, *#METOO'S FIRST HORROR FILM: Male Hysteria and the New Final Girl in 2018's Revenge, Performing Hysteria: Images and Imaginations of Hysteria*, Edited by Johanna Braun, Leuven University Press, 2020, p.192.

City, où il se fera agresser et va se faire blesser par un dealer. Un jour, il va faire la connaissance de la Fille (Sheila Vand), une mystérieuse inconnue qui erre dans la cité. Elle se révèle en fait être une vampire, et elle attaque régulièrement les hommes qui se comportent mal pendant la nuit, ceux qui par exemple harcèlent les femmes seules ou tentent de les violer. D'ordinaire, le tueur des films d'horreur est monstrueux, mais ici c'est une femme jeune et jolie, avec qui le *Final Boy* va entamer une relation amoureuse. Un jour, le père d'Arash va tenter de violer une prostituée, et la Fille va intervenir pour le tuer. N'ayant plus rien qui l'attache à la ville, il va la quitter avec la Fille. Selon Alison Gilmor, le film est avant tout une critique du patriarcat, c'est notamment à cause de son père qu'Arash doit exercer des activités illégales, mais le titre aussi reste évocateur, puisqu'il est en effet dangereux pour une femme de rentrer seule chez elle la nuit dans notre société, mais la réalisatrice retourne le concept et il devient dangereux pour les hommes d'harcèler des femmes seules dans la rue la nuit, sous peine de se faire tuer par la Fille¹⁵⁰. D'ailleurs, si Arash survit jusqu'à la fin, c'est parce qu'elle s'est prise de compassion pour lui. De fait, les supposées faiblesses physique et émotionnelle du *Final Boy* sont compensées par sa volonté d'aider les autres et d'être compatissant avec la Fille. C'est aussi elle qui se débarrassera du dealer qui a agressé Arash, mais aussi de son père qui lui rendait la vie difficile. La Fille peut être considérée comme une figure féministe forte, qui combat le patriarcat et libère aussi les personnes qui en sont victimes, dont le *Final Boy* du film, Arash.

B. Le cas de Chris Washington dans *Get Out* (2017)

Généralement, la figure du *Final Boy* dans le cinéma actuel se fait aider par une femme forte, le plus souvent car cette dernière possède une force mentale plus grande que lui, mais ce n'est pas toujours le cas, et ce n'est pas toujours des problématiques en lien avec les revendications féministes contemporaines qui sont abordées, mais par exemple le racisme, ce que combat celui qui peut probablement être considéré comme le *Final Boy* le plus iconique de ces dernières années, à savoir Chris Washington (Daniel Kaluuya), le héros de *Get Out* (2017) de Jordan Peele. Le film sera très bien accueilli par le public et les critiques¹⁵¹. On y suit donc Chris qui rend visite aux parents de sa nouvelle petite amie Rose (Allison Williams), ce qui l'inquiète car ce dernier est afro-américain et ceux-ci sont un vieux couple blanc venant du Sud des États-Unis, une région avec le passé colonial que l'on connaît. Cependant, Chris sera bien accueilli par ces derniers, mais les employés de la famille, afro-américains eux aussi, se comportent de manière étrange. Une réception est organisée par les parents de Rose, où de nombreux autres couples blancs âgés sont invités. Ils sont fascinés par Chris qui est considéré comme du bétail, ce qui le met mal à l'aise. Il enverra une photo d'un des autres noirs

150 GILMOR, Alison, *Feminist horror: plotting against patriarchy*, Herizons (Winnipeg), 2015-06-22, Vol.29 (1), p.20.

151 RAUGER, Jean-François, « *Get Out* » : sous les atours du film d'horreur, une réflexion sur la nature du racisme, Dans Lemonde.fr, le 30 novembre 2019, consulté le 1 mai 2021 https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/11/30/get-out-sous-les-atours-du-film-d-horreur-une-reflexion-sur-la-nature-du-racisme_6021203_3246.html

présents à la fête à son ami policier Rodney (Lil Rel Howery), qui comprend que Chris est en danger. Le héros va mener l'enquête sur ce qui se passe, et comprendra que les personnes de la famille de sa petite amie sont en fait des membres d'une secte qui utilisent les corps des noirs, qu'ils considèrent comme physiquement supérieurs, pour transplanter les cerveaux des blancs plus vieux et ainsi permettre de vivre plus longtemps dans ces corps. Découvrant que Chris est au courant de leur dessein, ils vont tenter de l'arrêter et de transplanter le cerveau d'un des invités dans son corps, mais il va réussir à retourner la situation à son avantage en tuant les membres de la famille. Il va s'échapper mais Rose va le rattraper. Il arrivera à la maîtriser et sera à deux doigts de l'achever, avant d'être interrompu par une voiture de police. Rose se pense alors sortie d'affaire, car elle est blanche et vient de se faire agresser par un noir, comptant sur le racisme des policiers pour la défendre, mais il s'avérera que ce sera Rodney qui est venu secourir Chris, qui va laisser cette dernière mourir de ses blessures et prendre la fuite avec son ami. Le film met en avant le racisme quotidien auquel sont confrontés les noirs dans une société dominée par les blancs.



Figure 13: Chris en train de se faire admirer par les invités blancs dans *Get Out* (2017)

Selon Isabel Pinedo, *Get Out* va utiliser les clichés du film d'horreur pour les retourner et mettre en avant les problématiques liées aux traitements des personnes noires aux États-Unis. L'auteure a défini en 1997 ce qu'était le « *Race Horror* », à savoir des films d'horreur qui présentent les blancs comme le bien et les noirs, ou tout ce qui est « *Racially Othered* », comme une menace¹⁵². Dans un autre article paru plus de deux décennies plus tard, elle va donc analyser le film de Jordan Peele et souligner les éléments qui font que ce dernier retourne les codes du *Race Horror* dans un premier temps mais aussi la figure de la *Final Girl*. Dans ces catégories de films, les blancs sont victimes de la *Black Magic*, concept décrit plus tôt par Clover, tel que les croyances vaudous, ou tout simplement subissent les violences des noirs, les représentant quoi qu'il en soit toujours comme un danger. Dans *Get Out*, la victime se voit être Chris, puisqu'il se fait manipuler puis emprisonner par un culte composé de personnes blanches âgées. Ces derniers utilisent des méthodes telles que l'hypnose ou le transfert de conscience par une chirurgie au cerveau, pouvant être comparé à de la *Black Magic*

152 PINEDO, Isabel, *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. Albany State University of New York Press, 1997, p.124.

puisque ce sont des pratiques à priori irrationnelles¹⁵³. Peele, en faisant de Chris une victime, retourne aussi le cliché de la *Final Girl* en faisant du héros un *Final Boy*, noir qui plus est.

Dans le cinéma d'horreur, il existe un cliché persistant selon lequel les personnes de couleur noire meurent en premier (Il a été prouvé que très peu de films comportent ce cas de figure, mais qu'il est cependant vrai que les personnages noirs ont des chances nettement plus élevées de mourir plus tard dans l'histoire¹⁵⁴), or on sait que les *Final Girls* sont presque toujours les dernières survivantes, et Chris, en étant considéré comme cette figure, change le cliché. Outre le fait que le récit prenne ce dernier comme élément d'identification, il comporte de nombreuses autres caractéristiques de la *Final Girl*. Il est intelligent et devient vite conscient du danger, il découvre les photographies des anciens compagnons de sa petite amie, qui fait écho aux nombreuses scènes dans les *slashers* où la dernière survivante découvre les corps sans vie de ses camarades¹⁵⁵.

Enfin, la *Final Girl* se lève et combat le *male gaze* dans le climax du film, ici Chris combat ce qu'on peut appeler le « *White Gaze* », à savoir le regard dominant que les blancs portent sur les noirs. De nombreuses scènes du film illustrent ce *white gaze*, que ce soit envers Chris ou les autres personnages noirs présents. Dès la scène d'introduction, on assiste à l'enlèvement d'un jeune afro-américain par des hommes blancs, et on apprendra que ce dernier a en fait été enlevé par le même culte que Chris. Plus tard, alors qu'il n'est que passager dans un véhicule, Chris se fait contrôler par des policiers, alors que Rose, au volant, s'en sort sans contrôle d'identité. Lors de la réception organisée par les parents de Rose, Chris est considéré par les invités comme du bétail, ils le touchent, parlent de lui alors qu'il est à côté, le sexualisent car il est noir, et il sera victime de ce culte car ces derniers considèrent les noirs comme physiquement plus forts, constat qu'ils ont fait en se basant sur les réussites sportives de quelques athlètes noirs. Enfin, la scène finale où Chris et Rose s'affrontent et sont interrompus par la police, tout est fait pour qu'on prenne peur pour Chris. Des mouvements tels que BlackLivesMatter sont apparus après de nombreuses bavures policières aux États-Unis, concernant des policiers blancs qui abattent des noirs pour des motifs parfois douteux, que de nombreuses personnes considèrent comme du racisme systémique, très présent dans la police américaine (Il suffit de voir le nombre d'affaires judiciaires de ce type, notamment l'exemple récent de George Floyd, dont le traitement a provoqué une vague d'indignation à l'international¹⁵⁶). La scène du contrôle de Chris y fait écho, et cette intervention a pour but de nous faire douter de la possibilité de Chris de s'en sortir indemne, Rose jouant justement la victime dans l'espoir que les policiers s'en prennent à Chris plutôt qu'à elle, or les spectateurs sont au courant que Chris est la victime. Bien que les thématiques abordées

153 PINEDO, Isabel, *Get Out: Moral Monsters at the Intersection of Racism and the Horror Film*, In *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, Edited by Katarzyna Paszkiewicz and Stacy Rusnak, Palgrave MacMilan, 2020, p.106.

154 BARONE, Matt, *Fact Check: Do Black Characters Always Die First in Horror Movies?*, In *Complex.com*, le 31 octobre 2013, consulté le 3 mai 2021 <https://www.complex.com/pop-culture/2013/10/black-characters-horror-movies/venom>

155 PINEDO, Isabel, *Ibid*, p.103.

156 MAROTTE, Thibaut, *Huit chiffres accablants qui montrent l'ampleur du racisme aux États-Unis*, dans *L'express.fr*, le 2 juin 2020, consulté le 3 mai 2021 https://www.lexpress.fr/actualite/monde/huit-chiffres-accablants-qui-montrent-l-ampleur-du-racisme-aux-etats-unis_2127271.html

soient concentrées sur ce que vivent les personnes noires, Peele utilise les codes du cinéma d'horreur pour montrer cette réalité et la rendre compréhensible pour tous.

Hormis la question du genre, la figure du *Final Boy* est en soi la même que son homologue féminine. Il avait une identité sexuelle trouble au départ mais a évolué ces dernières années soit pour casser les codes d'hommes forts et virils typiques du cinéma d'action, soit pour en faire des contreparties aux *Final Girls* actuelles, tel que Pat dans *Green Room*, qui sont avant tout là pour montrer que d'autres figures féminines peuvent se montrer fortes, que la faiblesse peut être masculine et la force peut être féminine. On remarque aussi que le *Final Boy* peut être utilisé pour appuyer des revendications raciales, à l'image de la *Final Girl* et des revendications féministes.

3.3 Les *Final Girls* issues des minorités

Isabel Pinedo notera qu'un des reproches qui a été fait à *Get Out* est son absence de figures féminines et noires fortes¹⁵⁷. Comme l'analysent Paszkiewicz et Rusnak, il y a très peu de *Final Girls* issues d'ethnies autres que celle blanche dominante¹⁵⁸. Pour comprendre cette absence de représentation, outre le fait que la majorité dominante dans l'univers du cinéma soit de couleur blanche, autant les réalisateurs que les producteurs, on se rend compte que le traitement réservé aux autres ethnies existe depuis le début de l'histoire du cinéma d'horreur. Rhona Berenstein, dans son ouvrage *Attack of the Leading Ladies*, analyse les premiers films d'horreur dans les années 1920 et s'intéresse aux traitements réservés aux autres ethnies, et prend l'exemple des noirs qui sont considérés comme primitifs car leur couleur de peau les rapproche plus des singes que de l'homme¹⁵⁹. Bien que cette conception ait majoritairement disparu dans notre société actuelle, on remarque qu'il existe toujours des traces de racisme dans les films d'horreur d'après 1968, illustré par le concept du danger *Racially Othered* d'Isabel Pinedo, mais depuis quelques années, les choses semblent enfin bouger dans le cinéma d'horreur.

Bien qu'il y ait toujours eu des exceptions, par exemple le héros du film *La Nuit des morts-vivants* (1968) de George Romero qui est afro-américain, tout comme Fool (Brandon Quintin Adams), *Final Boy* du film *Le Sous-Sol de la peur* réalisé par Wes Craven en 1991, ce sont majoritairement des hommes noirs qui font office de dernier survivant. Les *Final Girls* noires ont en effet été peu représentées dans le cinéma d'horreur, avec quelques exceptions comme notamment Séléna (Naomie Harris) dans *28 Jours plus tard*, mais avec des mouvements tels que BlackLiveMatters et les revendications féministes de la quatrième vague qui prônent l'intersectionnalité et qui prennent de plus

157 PINEDO, Isabel, *Ibid*, p.110.

158 PASZKIEWICZ, Katarzyna, RUSNAK, Stacy, *Introduction: Reimagining the Final Girl in the Twenty-First Century*, In *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, Edited by Katarzyna Paszkiewicz and Stacy Rusnak, Palgrave MacMilan, 2020, p.27.

159 BERENSTEIN, Rhona J., *Attack of the Leading Ladies : Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, Columbia University Press, New York, 1996, p.61.

en plus d'ampleur dans notre société actuelle, les choses ont changé, surtout depuis 2017 avec le succès de *Get Out* de Jordan Peele. Ce dernier va avoir une influence considérable sur la représentation des personnes noires dans le cinéma d'horreur et va justement contribuer à donner plus d'importances aux *Final Girls* de cette minorité, notamment dans *Us*, que nous avons déjà abordé dans le chapitre consacré à la figure de la mère. Ayant peut-être entendu les reproches adressés à la représentation des femmes noires dans *Get Out*, il propose ici avec Adélaïde une *Final Girl* forte, assez pour prendre le contrôle d'une famille et lui permettre de survivre aux attaques des doppelgängers. Harry Olafsen voit en ces doubles une allégorie des autres ethnies, qui sont représentées comme dangereuses par les classes moyennes blanches dominantes mais qui sont au final exactement comme eux. C'est à cause de cette domination qu'ils sont forcés de vivre dans des conditions déplorables, ce qui a mené à la rébellion des doppelgängers¹⁶⁰.



Figure 14: Adélaïde confrontée à Red, son doppelgänger dans *Us* (2019)

Surfant sur le succès des productions de Jordan Peele (la campagne de publicité du film était d'ailleurs centrée sur le fait qu'il avait été produit par le même producteur que *Get Out* et *Us*), *Antebellum* (2020) de Gerard Bush et Christopher Renz met de côté les allégories symboliques au racisme pour plonger directement son action dans le passé sudiste et ségrégationniste des États-Unis. On y suit deux temporalités, une première qui semble se dérouler dans le passé, dans une plantation de coton en Louisiane, où une esclave, Eden (Janelle Monáe), semble en train d'établir un plan pour s'échapper, malgré la peur des mauvais traitements infligés par les propriétaires blancs aux autres esclaves noires. La deuxième partie se déroule à l'époque moderne, où une sociologue renommée s'apprête à donner une conférence. Cette dernière est identique à Eden, et se fera kidnapper par une femme blanche. On finira par se rendre compte qu'elle et Eden sont en fait la même personne et que les deux temporalités n'en sont qu'une, mais aussi que le camp dans lequel se trouve Eden est dirigé par des adorateurs confédérés qui kidnappent les afro-américains qui réussissent pour les faire participer à un jeu de rôle grandeur nature et leur « redonner » la place d'esclaves. Elle finira, avec l'aide d'autres afro-américains qui y ont malheureusement laissé la vie, par s'échapper et montrer au monde ce qui se déroule dans ce camp. Moins subtil que les deux réalisations de Jordan Peele dans sa

160 OLAFSEN, Harry, "It's Us: 'Mimicry in Jordan Peele's Us'", in *Iowa Journal of Cultural Studies*, Volume 20, Issue 1/3, 2020, p.30.

représentation du racisme, *Antebellum* représente directement celui d'antan et fait des liens avec celui d'aujourd'hui. C'est en effet un sénateur blanc qui est à l'origine de ce jeu de rôle raciste, et dans certains états du Sud des États-Unis, le racisme est toujours très présent, et représente un danger pour les personnes noires, ce que le film montre en faisant un parallèle avec le passé.

Parmi les films analysés dans cette section, on remarque que les *Final Girls* (ou *Boys*) noires combattent toujours le racisme, appuyant les propos de Robin R. Means Coleman, qui, après avoir analysé un corpus de films d'horreur comportant des représentants de la figure mais d'ethnie noire, arrivera à la conclusion suivante : « Much like the White Final Girl, Black women stare down death. However, these Black women are not going up against some boogeyman; rather, often their battle is with racism and corruption¹⁶¹ ». Cette affirmation, prononcée en 2011, semble toujours d'actualité de nos jours à travers les *Final Girls* énoncées précédemment, mais ce n'est plus toujours le cas, par exemple dans le film de survie horrifique *Sweetheart* (2019), réalisé par J.D. Dillard. On y suit Jenn (Kiersey Clemons), qui vient de s'échouer sur une île déserte, alors qu'elle était en croisière avec des amis. Cependant, bien que l'île soit inhabitée, il semblerait qu'un monstre marin sorte chaque nuit de l'eau pour traquer des proies sur la terre ferme, forçant Jenn à se cacher pour survivre. Les jours passent et la créature continue d'attaquer, ce qui pousse Jenn à chercher à se défendre, mais un jour d'autres survivants s'échouent sur l'île. Ceux-ci s'avèrent être son compagnon et une de ses amies. Ils ne croiront malheureusement pas Jenn lorsqu'elle leur dira qu'un monstre marin attaque l'île chaque nuit, et ils vont l'attacher car ils la pensent hystérique, mais l'amie va se faire attraper par le monstre, laissant Jenn et son petit ami comme seuls survivants. Ils vont tenter de fuir, le monstre va les rattraper et entraîner l'homme au fond de l'eau. N'ayant plus le choix, Jenn doit tuer le monstre (en lui tendant un piège avec du feu et des pointes taillées), ce qu'elle parviendra à faire en décapitant la créature, mais un incendie se déclenchera sur l'île, laissant supposer que la taille des flammes attirera l'attention et que les secours viendront chercher Jenn.

Dans sa structure, *Sweetheart* est un film de survie horrifique tout à fait classique, avec une *Final Girl* qui s'avère plus forte qu'un monstre à priori plus dangereux qu'elle en se montrant plus intelligente, mais c'est justement cette *Final Girl* qui nous intéresse ici. Comme on a pu le voir précédemment, les *Final Girls* noires combattent avant tout le racisme, que ce soit symboliquement ou de façon claire. Jenn, l'héroïne, est aussi d'origine afro-américaine, mais la menace qu'elle doit surmonter n'a rien à voir avec sa couleur de peau, elle doit survivre car elle est dans un environnement hostile et elle est tout aussi capable de s'en sortir que les autres car l'ethnie ne définit pas les qualités et les défauts d'une personne, et que, bien que ce soit majoritairement le cas, l'ethnie ne définit pas non plus obligatoirement un combat pour la *Final Girl*.

Les films analysés précédemment ont pour point commun d'avoir des *Final Girls* de couleur de peau noire, mais qu'en est-il des autres ethnies ? Il n'y a pas que les afro-américains et les africains

161 MEANS COLEMAN, Robin R., *Horror Noire: Blacks in American Horror Films from the 1890s to Present*. Routledge, 2011, p.132.

comme minorités présentes en Occident, mais il semblerait qu'elles soient moins entendues. Les combats pour la cause noire occupent beaucoup de place dans l'espace médiatique, avec le mouvement BlackLivesMatter et les nombreux cas de racisme avérés qui ont une forte résonance médiatique. Cependant, ce n'est pas la seule minorité présente dans le monde occidental, et en particulier américain, mais c'est celle qui bénéficie de plus de visibilité. Dans le cinéma d'horreur, la situation est identique. Avec l'absence d'une figure de proue telle que Jordan Peele pour faire entendre leur combat, les autres minorités tendent à ne pas être représentées dans le genre. Cela peut s'expliquer par exemple par l'existence d'un cinéma déjà reconnu et développé en Asie et en Amérique Latine, qui permet aux minorités ayant émigré de s'y identifier, mais elles ne sont pas pour autant absente du cinéma d'horreur, elles sont simplement très peu représentées et il semblerait qu'il n'y ait pas autant d'enjeux que pour les problématiques noires., et lorsque des cinéastes étrangers sont invités aux États-Unis pour réaliser des films d'horreur, ils américanisent le scénario pour le faire correspondre à l'ethnie blanche dominante, oubliant les problématiques de leur pays d'origine (Par exemple, Guillermo Del Toro caste des têtes d'affiche blanches pour son film *Crimson Peak*, ou Takashi Shimizu qui remplace les acteurs japonais par des américains lors du remake de son film *The Grudge*)

Le cas inverse peut aussi se produire, puisque dans *Annabelle 2 : La Création du mal*, on confie à une actrice mexicaine, Stephanie Sigman, le rôle de Sœur Charlotte, la religieuse qui s'occupe de l'orphelinat des enfants et qui est supposée être blanche. Il y a cependant un film qui appartient aussi à l'univers cinématographique de *The Conjuring* qui place au centre de son histoire une problématique concernant les latino-américains : *La Malédiction de la dame blanche* (Il est à noter que le titre original est *The Curse of La Llorona*, qui peut être considéré comme l'équivalent en Amérique latine de la légende de la dame blanche de nos contrées, mais dont la traduction française fait perdre toute connotation hispanique), sorti en 2019 et réalisé par Michael Chaves. L'introduction du film se passe dans le Mexique d'antan, où une femme vêtue de blanc noie ses deux enfants. On se retrouve ensuite dans les années 70 où Anna (Linda Cardellini), une latino-américaine qui travaille pour les services sociaux, doit interroger Patricia (Patricia Velásquez), qui prétend être victime de la Llorona. Anna ne la croit pas, pense que Patricia bat ses enfants et les embarque. Les deux fils de Patricia vont être retrouvés noyés et Patricia est immédiatement accusée. Malheureusement, les enfants d'Anna vont eux aussi être marqués par la Llorona, qui va commencer à s'en prendre à eux. Avec l'aide d'un prêtre reconverti en exorciste après avoir combattu Annabelle, et de Patricia qui finira par s'allier à elle, Anna va lever la malédiction en perçant le cœur de la Llorona avec un crucifix taillé dans un arbre qui poussait à l'endroit où la Llorona a noyé ses enfants dans le passé, car le végétal était le seul témoin du meurtre de l'entité.

Bien que le film comporte la structure classique du film occulte et qu'il ne diffère pas réellement des autres long-métrages liés à la saga *The Conjuring*, il est un des rares films d'horreur à aborder des problématiques liées aux populations latino-américaines. Les deux femmes au centre du

récit, Anna et Patricia, vivent dans la précarité et élèvent seules leurs enfants, Anna car son mari a été abattu un an plus tôt, concernant Patricia le film ne nous donne pas d'explications. Avec la population noire, les hispaniques aux États-Unis font partie des populations les plus défavorisées¹⁶², et le film montre bien les difficultés financières auxquelles sont confrontées les protagonistes, comme dans le fait qu'elles vivent dans des quartiers pauvres et assez communautarisés, ou que les services sociaux visitent régulièrement la maison de Patricia. De plus, il existe un préjugé raciste persistant selon lequel les femmes afro-américaines et hispaniques seraient violentes¹⁶³, et les deux femmes en sont victimes, ce cliché semblant même ancré chez les personnes qui en sont elles-mêmes victimes. De fait, lorsqu'Anna visite Patricia, elle ne la croit pas une seconde lorsqu'elle lui explique qu'elle n'est pas responsable des blessures infligées aux enfants. Lorsqu'elle découvre ces derniers enfermés derrière une porte, elle ne prend pas en compte les avertissements de Patricia qui prétend les protéger, ni ceux des enfants qui jurent être là pour leur bien. La seule conclusion possible est que Patricia est violente. Lorsque c'est au tour d'Anna d'être la cible de la Llorona, elle n'est pas non plus prise au sérieux par les autorités compétentes et se retrouve dans le cas où elle avait mis Patricia précédemment. Heureusement pour elle, lors de l'acte final, Patricia acceptera tout de même de l'aider à vaincre la Llorona.

Dans le cinéma en général, de nombreux films traitent des problèmes que rencontrent les minorités dans les pays occidentaux actuels, mais il semblerait que le genre de l'horreur, pourtant si propice à permettre une critique de la société, soit laissé de côté. Bien que la tendance semble changer ces dernières années avec l'impulsion de Jordan Peele pour la cause noire, il semblerait que le potentiel du cinéma d'horreur soit encore inexploité pour dénoncer les problématiques liées aux minorités.

3.4. La sorcière comme figure féministe

A. Rappel historique et état de la figure dans la culture populaire

Dans notre société actuelle, la sorcière est une figure très présente dans la culture populaire, où elle peut être considérée comme maléfique ou plutôt bienveillante. Cependant, la vague féministe actuelle se réapproprie le personnage, qui aurait été lissé jusqu'à faire oublier les enjeux féministes dont est chargée la figure. Dans son essai *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, Mona Chollet retrace le parcours historique des sorcières, et définit pourquoi selon elle ces femmes ont toujours été fortes et indépendantes, ce qui en a fait des cibles de choix pour le patriarcat dominant. La

162 DOUINE, Horia Mustapha, *Ce que disent les statistiques ethniques des inégalités aux États-Unis*, dans Lefigaro.fr, le 4 juin 2020, consulté le 4 mai 2021 <https://www.lefigaro.fr/international/ce-que-disent-les-statistiques-ethniques-des-inegalites-aux-etats-unis-20200604>

163 CALAFELL, Bernardette Marie, *Monstrous Femininity: Constructions of Women of Color in the Academy*, In Journal of Communication Inquiry 36 (2), 2012, p.123.

représentation récente des sorcières dans la culture populaire a en effet tendance à oublier les chasses aux sorcières exercées dans le passé, coûtant la vie à de nombreuses femmes. Justement, si ces dernières étaient considérées comme dangereuses, c'est parce qu'elles n'étaient pas toujours sous la domination d'un homme, elles exerçaient des fonctions de guérisseuses et aidaient d'autres femmes pour les naissances, ou des avortements, elles étaient majoritairement vieilles et/ou célibataires, venant de la classe populaire mais par-dessus tout, échappaient à tout mécanisme de domination du patriarcat¹⁶⁴. Se revendiquer sorcière, c'est donc revendiquer toutes ces valeurs que cherchent à mettre en avant les féministes de la quatrième vague, à savoir le droit de décider ce qu'elles font de leurs corps, le droit d'être indépendante et par conséquent de ne plus dépendre des hommes pour des choix qui les concernent ; c'est, en d'autres termes, s'émanciper. Jusqu'à nos jours, la culture populaire représente la sorcière comme une figure bienveillante, tel que le personnage central de la série *Ma Sorcière bien aimée*, jusqu'à Hermione Granger, sorcière surdouée et amie du célèbre sorcier Harry Potter. Généralement, les sorcières adoptent une forme de jeunes et jolies jeunes femmes dans la culture populaire, lorsqu'elles sont bienveillantes. Dans le cas des mauvaises sorcières, elles sont alors hideuses mais se cachent sous une apparence plus belle physiquement pour tromper les humains normaux, telle qu'Anjelica Huston dans son rôle de Grande Haute Sorcière dans *Les Sorcières* (1990) de Nicolas Roeg. Régulièrement, les sorcières sont donc utilisées pour des enjeux comiques ou dramatiques, mais rarement pour exprimer des valeurs féministes.

En ce qui concerne l'horreur, on pourrait croire que la figure serait très présente, étant donné son ancrage dans le folklore occidental et les possibilités horribles qu'elle peut apporter, mais ça n'a pas toujours été le cas. Parmi les films mettant en scène des sorcières, le plus reconnu est sans doute *Suspiria* (1977), du réalisateur italien Dario Argento, qui prend place dans une école de danse, située à Fribourg et où de nombreux événements paranormaux se déroulent car ce bâtiment se trouve être une ancienne demeure de sorcellerie. Jusqu'à la fin des années 90, les sorcières sont très peu utilisées dans le cinéma d'horreur, mais une nouvelle vague de séries et de films les mettant en scène prend place durant cette période, autant sur le grand que sur le petit écran, avec des films tel que *Dangereuse alliance* (1996) réalisé par Andrew Fleming, et des séries telles que *Charmed*, *Sabrina l'apprentie sorcière* ou *Buffy contre les vampires*. Ces œuvres ont en commun de mettre en scène des jeunes filles qui forment soit des groupes, soit des alliances pour vaincre des menaces plus grandes, mettant en avant l'importance pour les femmes de former des groupes et de s'entraider pour réussir, valeur centrale du Post-féminisme de l'époque, notamment théorisé par Martin Fradley. *Le Projet Blair Witch*, déjà évoqué plus tôt, fera exception dans le genre horrifique car il propose de faire de la sorcière la menace principale du film, s'attaquant aux visiteurs inconscients qui visitent son territoire.

Bien qu'elle ait toujours été présente dans d'autres genres, et hormis quelques exceptions qui n'ont pas eu le même impact que *Le Projet Blair Witch* et les films qui vont suivre, la figure de la

164 CHOLLET, Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Éditions Zones, 2018, p.17.

sorcière va réapparaître en masse dès 2012 avec deux long-métrages les mettant en scène de près ou de loin, et va rester une figure particulièrement populaire depuis lors. Ces films sont *The Conjuring : Les dossiers Warren* (2013), lui aussi déjà évoqué précédemment et qui représente un des plus gros succès du cinéma d'horreur de ces dernières années¹⁶⁵. Une sorcière est à l'origine de la menace qui pèse sur la famille que les Warren tentent de sauver, et bien que la poupée Annabelle ou le couple Warren constituent les éléments les plus marquants du film, il aura au moins eu le mérite de remettre au goût du jour la sorcière comme menace paranormale crédible. Un an auparavant, un autre réalisateur spécialisé dans l'horreur, Rob Zombie, réalise *The Lords of Salem* (2012), qui s'inspire du célèbre cas de procès pour sorcellerie de la ville de Salem. On y suit Heidi (Sheri Moon Zombie) qui reçoit une boîte mystérieuse d'un groupe de Métal se nommant The Lords of Salem, et dont la musique semble avoir des effets particuliers sur la population. Finalement, Heidi se rendra compte que ce sont les sorcières défuntes qui cherchent à se venger des meurtres commis envers elles des siècles plus tôt qui sont à l'origine de la menace. Ce retour au premier plan de la sorcière correspond avec la prise d'envergure des différents mouvements de la quatrième vague féministe, et comme on a pu le voir précédemment, la figure se trouve être parfaite pour revendiquer des valeurs en lien avec la cause féministe.

Cependant, selon Marilou R. Naumoff, il faut éviter de tomber dans le piège anti-féministe que pourraient représenter ce qu'elle appelle les « *Tradwives* », à savoir des femmes prônant les valeurs traditionnelles. Dans la troisième saison de la série *American Horror Story*, la figure est justement utilisée pour prôner un retour à ces valeurs. Dans cette série, deux sorcières s'émancipent et arrivent à faire tomber un chasseur de sorcières, qui se voit être un riche homme blanc qui a réussi. Une des membres du couvent des sorcières, Cordelia, va s'élever contre ces deux sorcières pour rétablir l'ordre, et donc rétablir la domination patriarcale que l'alliance des deux sorcières avaient fait tomber (Il est intéressant de noter que parmi les deux, l'une d'elle était noire, prouvant que l'intersectionnalité fait bien partie des valeurs féministes et que cela doit être pris en compte dans le combat). Elle qualifiera Cordelia en ces termes : « She is the promise of a proliferation of safe (white) female power and a warning of what is to come if the dangerous women are left unchecked¹⁶⁶ », montrant le danger d'utiliser la sorcière comme vecteur féministe. Elle conclura en appelant les réalisateurs et réalisatrices à éviter de prendre ce point de vue pour faire avancer le combat. Pour en revenir aux deux films précédemment évoqués, le long-métrage de James Wan montre en effet la sorcière qui se fait défaire, mais d'autres aspects du film correspondent aux revendications de la quatrième vague, et en ce qui concerne celui de Rob Zombie, les frères de Heidi, la *Final Girl*, n'arrivent pas à temps pour l'empêcher de rejoindre le couvent des sorcières de Salem et aider ces

165 *The Conjuring* (2013) sur Box-Office Mojo, consulté le 6 mai 2021 https://www.boxofficemojo.com/title/tt1457767/?ref=bo_se_r1

166 NAUMOFF, Marilou R., *The Future is [White] Female: American Horror Story: Coven and Toxic White Femininity*, In *The Popular Culture Studies Journal*, Special Issue on Monstrosity vol. 6, no. 2-3, (2018). p.274.

dernières à accomplir leur rituel, qui déclenchera une série de suicides et de meurtres parmi les personnes écoutant la musique des Lords of Salem.

Dans la même veine que le film de Rob Zombie, André Ovredal réalise *The Jane Doe Identity* en 2016. Le film raconte la séance d'autopsie effectuée par Tommy Tilden (Bryan Cox) et son apprenti qui se trouve aussi être son fils, Austin (Emile Hirsch). Les deux hommes doivent découvrir les circonstances de la mort d'une jeune femme inconnue, qui sera donc appelée Jane Doe. Cependant, au fur et à mesure que la dissection avance, des nombreux événements paranormaux se déroulent. Ils vont par exemple découvrir des chiffres romains gravés dans la peau de sa poitrine, mais aussi que les tissus corporels présents dans son cerveau sont ceux d'une personne vivante. En traduisant les chiffres, les deux hommes vont finir par comprendre qu'ils ont affaire au cadavre d'une des sorcières présentes lors du procès de Salem au XVII^e siècle. Une tempête les empêche malheureusement de quitter la morgue dans laquelle ils se trouvent, et ils vont finir par être tués à cause des événements provoqués par la sorcière. Cependant, quand la police arrive sur les lieux le lendemain matin, on apprend que la météo a été clémentine, laissant supposer que tous les événements dont ont été victimes les médecins légistes sont des hallucinations provoquées par la sorcière, qui vit toujours dans le corps de Jane Doe. Tout comme *The Lords of Salem*, le film montre la vengeance réussie d'une sorcière envers des humains de l'époque contemporaine, même si la sorcière du film d'Ovredal semble s'attaquer aux hommes. De ce fait, deux lectures sont possibles pour ces films. Soit les sorcières se vengent des torts que le patriarcat leur a infligés par le passé, montrant donc que cette période est révolue et que les sorcières ont obtenu vengeance dans notre période actuelle, soit la figure représente toujours un danger, souhaitant se venger des sévices passés et prête à se montrer violente envers le patriarcat, le mettant par conséquent en danger, et insinuant donc que l'émancipation féminine est une menace pour celui-ci.

B. La sorcière comme vecteur d'émancipation

Cependant, tous les films mettant en scène des sorcières ne sont pas aussi ambigus, certains envoient un message féministe clair et érigent la figure au rang d'icône de la cause, coïncidant avec le retour en force des sorcières comme telles dans les combats menés par les féministes de la quatrième vague. Parmi ceux-ci, le plus représentatif est sans doute *The Witch* (2015) de Robert Eggers. Le récit se déroule au XVII^e siècle en Nouvelle-Angleterre et suit une famille religieuse qui a quitté sa communauté Puritaine pour installer une ferme à l'entrée d'un bois. William (Ralf Ineson), le patriarche, dirige comme il peut cette petite communauté, mais un jour, alors que Thomasin (Anya Taylor-Joy) est censée surveiller le nouveau-né de la famille, ce dernier disparaît, ce qui va tendre les relations entre elle et sa mère, Katherine (Kate Dickie), qui va ensuite l'accuser d'avoir volé de l'argenterie. Il sera révélé que c'est le père qui l'a vendue pour pouvoir s'acheter du matériel de chasse qu'il utilise avec son fils Caleb (Harvey Scrimshaw). Un jour, alors que ce dernier tente d'aller chasser

seul, Thomasin le surprend et l'oblige à l'emmener avec lui. Lors de cette excursion, ils vont être séparés et Caleb va rencontrer une jeune femme, qui se trouve être en fait une sorcière qui a pris cette apparence pour le séduire et qui est à l'origine de la disparition du nouveau-né. Caleb rentrera mais paraîtra malade, et va mourir de ses symptômes. La foi de la famille est alors mise à l'épreuve et les soupçons se tournent vers Thomasin, qui est accusée de sorcellerie par ses parents car elle entre dans l'âge adulte, commence à avoir ses règles et des désirs d'indépendance. Cependant, les deux derniers enfants restants, des jumeaux, annoncent avoir été en contact avec une entité démoniaque, Black Phillip, prenant la forme de leur bouc noir. N'en pouvant plus, William enferme les enfants restants dans l'étable, tandis que Katherine se perd dans ses prières. La nuit, la sorcière parvient à s'introduire dans l'étable et emporte les jumeaux, laissant Thomasin comme seule survivante, et lorsque le père découvre les dégâts le lendemain matin, il se fait attaquer par le bouc, pourtant éventré par la sorcière. Lorsque la mère se réveille et découvre la scène, elle tente de tuer Thomasin, mais cette dernière parviendra à assassiner sa mère avec un outil qui traînait. Désormais seule, Thomasin appelle Black Phillip, qui se révèle être le diable, pour l'aider, et ce dernier lui propose de se rallier à son couvent dans la forêt, où elle rejoindra d'autres sorcières.

Robert Eggers va reprendre de nombreux clichés du cinéma d'horreur et va les détourner pour adapter ces derniers à la période actuelle, et même si l'histoire se déroule plus de 400 ans dans le passé, le parallèle avec la société contemporaine est toujours juste. Selon Victoria Madden, c'est surtout dans les rôles donnés aux femmes que le long-métrage innove, à commencer par la sorcière qui s'en prend à la famille. Selon Madden, elle est l'exacte opposée du tueur du *slasher*, car dans un premier temps elle est féminine, et elle n'utilise jamais d'armes phalliques pour venir à bout de ses cibles mais bien le charme, qu'elle utilise pour corrompre les représentants masculins de la famille¹⁶⁷. Elle change son apparence pour devenir plus jolie et ainsi séduire les hommes, et elle ne les tue pas car elle est sexuellement frustrée, mais justement car elle est libre et maîtresse de sa sexualité, elle tue car elle s'attaque au patriarcat qui tend à empêcher les femmes de se libérer. De plus, l'échec de ce système de domination est appuyé dans le film par un double échec : celui du père et celui de la religion. Le père car il n'arrive pas à protéger sa famille des menaces de la sorcière, et de la religion car malgré les prières, le mal a tout de même réussi à corrompre la famille. Mais est-ce vraiment une mauvaise chose pour Thomasin ? On retrouve chez elle le cliché de la fille en pleine évolution corporelle, qui fait donc d'elle une cible de choix pour le diable, car selon la croyance populaire, les filles en période de changement et désirant l'indépendance sont plus facilement manipulables. C'est justement son corps qui fait d'elle une *Final Girl* différente des autres, car en aucun cas on n'insiste sur sa masculinité, c'est sa féminité qui est mise en avant et c'est parce qu'elle devient femme qu'elle est considérée

167 MADDEN, Victoria, 'Wouldst Thou Like to Live Deliciously?': Gothic Feminism and the Final Girl in Robert Eggers' *The Witch*, In *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, Edited by Katarzyna Paszkiewicz and Stacy Rusnak, Palgrave MacMilan, 2020, p.141.

comme responsable des malheurs de la famille¹⁶⁸. De plus, la mère de Thomasin, Katherine, peut être considérée comme une *Tradwife*, car elle passe ses journées à prier et ne remet jamais en cause sa place de femme au foyer, et attend toujours que son mari agisse, elle ne fait qu'accomplir ses tâches et se cacher dans la religion jusqu'à la mort de ce dernier. Après cela, elle tentera de tuer Thomasin car elle l'accuse d'avoir retournée l'ordre établi et d'être impure, c'est son désir de liberté et son flirt avec le mal qui aurait causé tous les torts de la famille, à savoir l'éloignement de Thomasin des valeurs patriarcales. Thomasin, pour en venir à bout, utilisera une faux, mais Madden va noter que cette faux est avant tout un outil utilisé par les femmes pour le travail dans les champs, ce qui en fait une symbolisation de l'asservissement des femmes plutôt qu'un prolongement phallique¹⁶⁹. En l'utilisant contre sa mère, Thomasin retourne l'arme des *Tradwives* et le rôle que leur impose le patriarcat contre elle.

Pour comprendre comment Thomasin arrive à s'épanouir pleinement en dehors de l'ordre établi, la dernière séquence du film va être analysée dans les lignes qui suivent. Thomasin se voit donc être la *Final Girl* du récit, et seule dans les restes de la ferme familiale, se demande quoi faire. Elle va alors appeler Black Phillip, le prétendu démon qui tourmentait sa famille. Il se révèle donc que ce dernier était le diable et que la sorcière qui attaquait sa famille était appartenait à son couvent. Les choses qu'elle désirait, à savoir l'indépendance, ne pas être obligée de suivre une vie pieuse enfermée dans la religion, lui sont désormais accessibles, mais pour que cela se fasse, elle a dû être débarrassée de toutes les traces de domination patriarcale qui pesaient sur elle. Elle a été accusée d'être une sorcière car elle désirait ces choses, elle en est désormais réellement une en ayant ce qu'elle veut. Thomasin ne va donc pas hésiter à signer le pacte avec le diable et rejoindre le couvent. Pour ce faire, elle doit se débarrasser de ses vêtements, qui possèdent deux significations. La première consiste dans le fait que ce sont les derniers objets matériels qui l'attachent à son ancienne vie, elle doit donc ne plus les porter pour pouvoir accéder au couvent, et la deuxième vient de la communion qu'exercent, selon Mona Chollet, les sorcières avec la nature¹⁷⁰. Ces dernières tiennent en effet leurs « pouvoirs » du lien qu'elles ont avec la nature, car les personnes accusées de sorcellerie étaient aussi régulièrement des guérisseuses, qui utilisaient des méthodes autres que celles préconisées par la société de l'époque. En se débarrassant des derniers objets manufacturés par l'homme en sa possession, Thomasin peut enfin jouir d'une liberté nouvelle qu'elle n'aurait jamais pu atteindre sous le patriarcat. Se déplaçant nue dans les bois, elle peut enfin rejoindre le couvent et ce dont elle a toujours rêvé, l'indépendance. Accompagnée d'autres sorcières, nues elles aussi, pratiquant un rituel en cercle autour d'un feu, elle va s'élever dans les airs, et, pour la première fois depuis le début du long-métrage, un sourire va apparaître sur son visage, le premier sentiment positif que ressentira Thomasin. Bien que cette fin semble être une fin heureuse pour la *Final Girl*, Victoria Madden insistera sur le fait que, pour qu'une

168 MADDEN, Victoria, *Ibid*, p.144.

169 MADDEN, Victoria, *Ibid*, p.145.

170 CHOLLET, Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Éditions Zones, 2018, p.183.

telle société s'épanouisse, c'est en étant cachée dans la nature et loin de toute société patriarcale¹⁷¹. Néanmoins, il est indéniable que le parcours de Thomasin confirme la figure de la sorcière comme forte et féministe, puisqu'elle ne s'émancipe et atteint son plein potentiel qu'en dehors d'une domination patriarcale.



Figure 15: Thomasin, dénudée, rejoignant le couvent accompagnée de Black Phillip dans *The Witch* (2015)

Parmi les autres films qui, dans la même veine que *The Witch*, font des sorcières un vecteur d'émancipation pour les femmes, on peut noter *Suspiria* (2018) réalisé par l'italien Luca Guadagnino. Remake de l'original de 1977, qui est considéré comme culte mais aussi parmi les films les plus emblématiques mettant en scène des sorcières, le réalisateur réactualise la figure pour les faire correspondre à la vision actuelle de celles-ci. Il ne sera cependant pas analysé comme une version différente de l'original mais comme un film à part entière, avec ses éléments propres. On y suit Susie Bannion (Dakota Johnson), une jeune femme qui vient d'incorporer une école de danse à Berlin, durant la Guerre Froide. Dans cet établissement, des cas de disparitions d'étudiantes se déroulent, à chaque fois après avoir accusé les dirigeantes de sorcellerie. Leur cheffe, Madame Blanc (Tilda Swinton), prendra Susie sous son aile, voyant en elle un potentiel inné. Cependant, les autres matriarches envisagent de la remplacer par Helena Markos (Tilda Swinton), la plus âgée des sorcières et qui a déjà dirigé le couvent par le passé. Durant la même période, Sara (Mia Goth), une des amies de Susie, informe le psychiatre d'une des étudiantes disparues, le Docteur Kemplerer (Tilda Swinton) que le couvent est vraiment dirigé par des sorcières et lui en apporte la preuve. Les deux vont alors être la cible des sorcières qui vont faire en sorte de les amener dans la salle secrète où elles pratiquent leurs rituels. Avec l'aide de Madame Blanc qui lui a appris énormément, Susie se voit être nommée comme danseuse principale du ballet que l'école va représenter lors d'une soirée de gala. C'est justement lors de cette soirée que les sorcières vont effectuer un rituel pour faire d'Helena Markos la nouvelle dirigeante du couvent, en faisant de Susie le nouveau réceptacle de son esprit. Seule Madame Blanc tentera de s'interposer, dégoûtée par le fait que les matriarches utilisent les corps des étudiantes disparues et de Susie pour assouvir leur pouvoir, mais cette dernière sera blessée à mort par les autres.

¹⁷¹ MADDEN, Victoria, *Ibid*, p.148.

Finalement, Susie va se révéler être la Mère des Soupairs, l'une des trois sorcières les plus puissantes au monde, et éliminera toutes les sorcières corrompues, puis permettra aux étudiantes sacrifiées et à Madame Blanc de mourir dignement et épargnera Kemplerer et les sorcières qui lui sont restées fidèles.

Contrairement à *The Witch*, les sorcières de *Suspiria* sont déjà émancipées, et la *Final Girl* se révèle être la plus puissante d'entre elles. On ne suit donc pas son parcours initiatique vers une société où les femmes échappent à tout contrôle du patriarcat, mais plutôt la tendance des membres du couvent à s'écarter du pouvoir mis en place, plutôt en faveur des femmes, vers un système confortant leurs intérêts personnels et laissant de côté les acquis féministes de leur couvent, avant que la Mère des soupairs arrive remettre de l'ordre sous la forme d'une jeune et jolie femme. Bien qu'on n'y montre pas la prise de pouvoir d'une femme sur son propre corps et ses propres intérêts, d'autres enjeux féministes sont centraux dans *Suspiria*. Dans un premier temps, alors que les adeptes corrompues ont tendance à être misandre et opposée à l'émancipation de la jeunesse, la Mère des soupairs qui rétablit l'ordre se montre à l'opposé de cette pensée. Autant Madame Blanc, plus âgée, que les jeunes élèves sacrifiées sont repenties par la sorcière, tout comme le docteur Kemplerer qu'elle sauvera de la torture que les autres sorcières voulaient lui infliger. Elle ira même le visiter sur son lit de mort, quelques années plus tard. L'alliance entre jeunes et moins jeunes, mais aussi entre hommes et femmes se voit triomphante à la fin, on peut donc établir un parallèle avec la quatrième vague féministe qui mène un combat intergénérationnel, et bien que ce soit souvent des jeunes femmes qui se battent, toute personne en accord peut aider à faire avancer le mouvement, et ce peu importe le sexe de la personne. Dans un deuxième temps, Susie, d'abord présentée comme une élève réservée et victime des événements, se montre en fait être une figure puissante et indépendante, elle arrivera à s'émanciper du couvent corrompu qui tentait de la dominer par la violence, mais elle n'utilisera cette violence que contre les personnes se mettant sur son chemin, aidant les sorcières qui lui sont restées fidèles à obtenir la paix, tout en restant maîtresse de son corps puisque les sorcières adeptes d'Helena Markos voulaient l'utiliser pour rajeunir cette dernière afin qu'elle continue à régner. En se débarrassant de la corruption Susie devient donc puissante, libérée et maîtresse de son corps, confirmant la place importante de la sorcière comme figure émancipatrice.

Pour conclure ce sous-chapitre, les éléments du film *Gretel et Hansel* (2020) d'Oz Perkins vont être mis en évidence, car le film constitue une parfaite synthèse de ce qu'est devenu la figure dans le cinéma d'horreur actuel. Le long-métrage est une réinterprétation moderne du célèbre conte, mais ici, Gretel (Sophia Lillis) est l'aînée. Elle doit trouver du travail mais refuse les offres d'hommes qui s'intéressent uniquement à son corps, ce qui énervera sa mère qui la mettra à la porte avec son petit frère, Hansel (Sam Leaky). En quête d'un nouveau foyer, ils vont traverser une forêt et tomber dans la cabane d'une vieille femme, Holda (Alice Krige). D'abord bien accueillis, ils vont ensuite se montrer suspicieux envers cette dernière car elle se comporte de manière étrange, et Gretel va découvrir qu'elle

est en réalité une sorcière. Il est révélé que Gretel possède aussi en elle des pouvoirs de sorcières, et Holga propose de lui apprendre comment s'en servir. Cependant, cette dernière est adepte de magie noire, et doit consommer des enfants pour agrandir ses pouvoirs, elle fait donc de Hansel sa victime. Gretel utilisera alors ses capacités nouvellement acquises pour la brûler, les libérant de son emprise. Elle va décider de rester vivre seule dans la cabane de la sorcière pour apprendre à devenir elle aussi une sorcière, mais en restant bienveillante, renvoyant Hansel dans leur ancien foyer.

Le premier élément marquant du scénario, c'est le choix de faire de Gretel la plus âgée de la fratrie mais aussi d'en faire l'unique l'héroïne du conte, alors que les deux enfants sont centraux dans l'original. Hansel, trop jeune, ne peut aider à vaincre la sorcière et se laisse facilement manipuler. Gretel parvient à la vaincre en devenant elle aussi sorcière, et d'une certaine manière maîtresse de son corps, puisqu'elle n'a plus à devoir refuser des offres d'emploi d'hommes qui s'intéressent uniquement à celui-ci. On retourne aussi le cliché de la sorcière comme une vieille femme. Selon Mona Chollet, les femmes vieillissantes deviennent moins attirantes, mais aussi moins aptes à la reproduction. Cependant, elles deviennent aussi plus indépendantes en refusant parfois d'avoir des maris et des enfants¹⁷². La méchante sorcière du film est en fait une jeune femme, mais elle prend une apparence plus âgée pour manipuler plus facilement les enfants, tout comme Gretel qui est très jeune et dont le corps commence à devenir désirable, et en devenant sorcière elle peut avoir le contrôle sur celui-ci, et non le patriarcat.

Pour résumer, en donnant aux jeunes filles la possibilité de s'écarter du patriarcat et de devenir maîtresses de leur propre corps tout en restant fortes, la sorcière dans le cinéma d'horreur est une figure émancipatrice, concordant avec les valeurs de la quatrième vague féministe et justifiant ainsi sa place d'icône féministe.

3.5 Les nouvelles *Final Girls* comme figure féministe

Les chapitres et sous-chapitres précédents se sont avant tout concentrés sur des sous-genres précis ou des figures déjà définies de *Final Girls*. Cette dernière section sera consacrée à l'évolution de la figure en général, autant dans le cinéma d'horreur destiné au grand public qu'à celui destiné à un public plus spécifique. Dans le cadre de ce travail, on a pu remarquer que les films d'horreur constituaient un terrain parfait pour décrire des phénomènes de société et les critiquer, la figure de la *Final Girl* n'y échappe donc pas, de nombreux enjeux sont en jeu à travers le personnage, et ceux-ci vont être analysés d'une manière générale dans les lignes qui suivent. D'abord conçue comme personnage promouvant les valeurs traditionnelles dans ses premières apparitions, on a pu voir son évolution jusqu'à nos jours où la majorité des représentantes de la figure sont fortes et libérées, en

172 CHOLLET, Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Éditions Zones, 2018, p.127.

accord avec les revendications de la quatrième vague féministe, confirmant le nouveau statut des femmes dans le cinéma d'horreur.

A. Les remakes de films d'horreur déjà existants

Comme on a pu le voir avec la saga *Halloween*, par exemple, il est courant dans le genre horrifique de réaliser un remake d'un film d'horreur à succès, une fois que l'original soit sorti assez longtemps avant pour que la société ait évolué et que la réactualisation soit justifiée. La *Final Girl* du film se voit donc elle aussi réactualisée, comme Laurie Strode qui était une « héroïne-victime » selon les termes de Clover, et qui devient une héroïne à part entière dans la suite réalisée en 2018.

Ainsi, en 2013, Fede Alvarez réalise le remake d'*Evil Dead*, avec un changement majeur dans le scénario : l'iconique Ash Williams se voit remplacer par Mia (Jane Levy) dans le rôle de la *Final Girl*. Les jeunes ne vont plus non plus dans la cabane pour faire la fête mais pour isoler Mia de la civilisation et l'aider à surmonter son addiction à la drogue. Le groupe va toujours être victime d'attaques surnaturelles, mais dans ce cas-ci, Mia va se faire posséder et va passer la moitié du film à être du côté du mal, avant de reprendre ses esprits et endosser de nouveau le rôle de la *Final Girl* qui lui a été attribué au début du film, puisque c'est à travers elle que l'intrigue prend place et peut avancer. Bien que le film ne passe pas un message féministe clair comme les films suivants, il a le mérite de réinventer une franchise centrée sur un *Final Boy* qui deviendra une caricature du héros d'action, pour y placer une jeune fille en proie à ses addictions, en plus de lui attribuer à la fois le rôle de la dernière survivante mais aussi un rôle de méchant, cas assez rare dans le cinéma d'horreur pour être souligné.

Récemment, c'est le mythe de l'Homme Invisible qui a été réadapté au cinéma, influencé par la quatrième vague féministe et particulièrement le mouvement Metoo. Cette menace imperceptible qui traque sans relâche une jeune femme permet en effet de nombreux parallèles avec la vie des femmes de nos jours, et c'est cet aspect que *Invisible Man* (2020), de Leigh Whannell, décide d'explorer. Enfermée dans une relation toxique avec Adrian (Oliver Jackson-Cohen), Cecilia (Elisabeth Moss) décide de s'échapper de son domicile et de se réfugier chez ses amis avec l'aide de sa sœur. Elle racontera à tout le monde qu'il était abusif avec elle mais personne ne la croira, car il se montrait toujours sous un bon jour en public. Quelques semaines plus tard, Adrian va se suicider, mais c'est à ce moment-là que Cecilia va commencer à ressentir une présence invisible qui la poursuit. De nombreux événements inexplicables semblent mettre en cause la santé mentale de Cecilia (bien qu'elle déclare ne pas en être à l'origine), qui affirme qu'Adrian a simulé son suicide et utilise une combinaison le rendant invisible pour continuer à la harceler. Un point de non-retour est atteint lorsque la force inobservable tue la sœur de Cecilia lorsque ces dernières sont au restaurant et la fait accuser du meurtre, ce qui la conduira directement dans un hôpital psychiatrique, où elle apprendra être enceinte.

Adrian a en effet échangé les pilules contraceptives de Cecilia avec d'autres médicaments, la faisant tomber enceinte contre son gré. Cependant, lorsqu'elle menace de mettre fin à sa vie et par conséquent à celle du bébé, la force imperceptible est obligée de se manifester, prouvant qu'Adrian est toujours en vie et qu'il est à l'origine des événements. Ce dernier arrivera à s'en sortir en faisant passer son frère pour le responsable des crimes commis par l'entité invisible, et donc en se faisant passer pour la victime, ce que les policiers croiront, innocentant par la même occasion Cecilia. Elle sera invitée chez lui pour dîner, car ce dernier veut renouer les liens, mais elle arrivera à le faire avouer avoir aussi manipulé son frère et bien être l'auteur de tous les méfaits. Cecilia portait un micro sur elle, et son ami détective James (Aldis Hodge) écoutait la conversation, ce qui lui permet d'intervenir et d'arrêter Adrian, mais le temps qu'il arrive, la caméra de surveillance surprend le suspect en train de se trancher la gorge, puis Cecilia qui découvre la scène en criant. Dans le sac de Cecilia, James va remarquer qu'elle cache le costume qui rendait invisible, comprenant qu'elle a tué Adrian après que ce dernier ait avoué ses crimes, mais la laissera partir car toutes les preuves sont contre Adrian.



Figure 16: La menace invisible suivant Cecilia dans son intimité dans *Invisible Man* (2020)

Deux éléments de critique de la masculinité toxique sont à souligner dans ce film. Le premier, comme le remarque Owen Gleiberman dans son analyse pour le magazine *Variety*, est le parallèle avec l'affaire Weinstein et la tendance à ne pas croire les femmes qui se disent victimes d'harcèlements sexuels par des hommes blancs et puissants¹⁷³. Or, c'est exactement ce que représente Adrian, il est un homme dans la force de l'âge, blanc, riche et reconnu pour son travail sur l'optique. Il donne toujours une bonne image de lui en public et personne ne croit les accusations de Cecilia lorsque cette dernière affirme avoir été victime de son comportement abusif pendant des années, hormis sa sœur et ses amis mais ils restent suspicieux. Personne ne la croira non plus lorsqu'elle dira être victime d'Adrian sous une apparence imperceptible, cependant, alors qu'il a feint un suicide mais qu'on le retrouve enfermé chez lui soi-disant car son frère l'y a obligé, personne ne remet en cause la parole d'Adrian, montrant que les femmes seront toujours crues plus difficilement que les hommes. Ironiquement, l'opinion publique, dans le film, a plus facilement accepté le fait qu'une force invisible soit à l'origine des

173 GLEIBERMAN, Owen, 'The Invisible Man' Reveals the Fallacy of 'Get Woke, Go Broke', in *Variety.com*, le 1 mars 2020, consulté le 10 mai 2021 <https://variety.com/2020/film/news/the-invisible-man-reveals-the-fallacy-of-get-woke-go-broke-elisabeth-moss-1203520048/>

méfais commis envers Adrian et Cecilia que les violences dont Cecilia a été victime lors de sa relation avec Adrian, ce qui nous amène au deuxième point de critique du film, les relations toxiques. Adrian est la parfaite représentation à l'écran de la masculinité toxique, il est manipulateur, menteur, et se sort pratiquement indemne des crimes qu'il a commis. Les pressions qu'exerce la force invisible sur Cecilia peuvent être vues comme une allégorie de celles que subissent les femmes battues et manipulées par leurs compagnons violents. Adrian ne va pas hésiter à la faire tomber enceinte contre son gré, à la garder enfermée chez eux, à la battre. Et une fois qu'elle pense s'être échappée de cet enfer domestique, la réalité la rattrape et l'emprise d'Adrian continue d'être exercée sur elle, malgré l'invisibilité de ce dernier. Whannell présente donc à l'écran le difficile parcours que doivent effectuer les victimes de violences conjugales pour sortir de ce cercle vicieux, avec la menace invisible qui reste bien réelle pour les victimes¹⁷⁴.

Autre remake d'un classique du genre, *Black Christmas* (Sophia Tikal, 2019) reprend l'intrigue du premier *slasher* et y ajoute des enjeux féministes. On y suit Riley Stone (Imogen Poots), victime d'un viol par un membre d'une sororité masculine qui a été couvert par les autres membres, décider d'enfin prendre la parole et se retrouver être la cible de messages menaçants, tout comme les autres filles membres de la sororité de Riley. On retrouve dans le scénario un professeur sexiste, un membre de la fraternité coupable de viol mais couvert et impuni, et des filles qui se font tuer pour avoir osé parler de la culture du viol dans un établissement scolaire. Il est révélé à la fin que les garçons membres de la fraternité et le professeur continuent de vénérer l'ancien fondateur de l'établissement, qui était un misogyne notoire. On retrouve une nouvelle fois un parallèle avec la réalité, où, en s'accrochant aux anciennes traditions, de nombreux hommes refusent d'accepter les faits qualifiés de viols, et tenteront de maintenir sous silence les femmes qui osent parler. Le film a reçu un accueil critique défavorable¹⁷⁵, mais a le mérite d'aborder des thèmes féministes et de confirmer que de nombreuses femmes réalisatrices se voient de plus en plus intéressées par le cinéma d'horreur, comme notamment les sœurs Soska, cinéastes indépendantes et déjà évoquées plus tôt, qui ont elles aussi repris à leur manière un film d'horreur à l'origine réalisé par leur compatriote canadien David Cronenberg, *Rabid* (2019). Tout comme *American Mary*, leur premier film, elles utilisent le scénario de Cronenberg, qui parlait d'une femme ayant subi une opération de greffe du visage. Cette intervention la rend plus jolie qu'avant mais cette beauté a un coût : elle doit se nourrir de sang et transmettre la rage. Les réalisatrices réactualisent légèrement le propos pour parler du *body-shaming* auquel sont confrontées les femmes, en faisant un lien entre la beauté d'une personne et la rage qu'elle provoque. Que ce soit dans le cinéma de studio ou indépendant, il est devenu courant de nos jours d'adapter les *Final Girls* de l'époque pour les faire correspondre aux enjeux féministes actuels. Alors qu'elles étaient de base victimes d'un tueur, elles deviennent désormais des héroïnes plus fortes dans

174 MANSEUR, Zahia, « Entre projet de départ et soumission : la souffrance de la femme battue », Pensée plurielle, vol. no 8, no. 2, 2004, p.103.

175 *Black Christmas* (2019) sur Rottentomatoes.com https://www.rottentomatoes.com/m/black_christmas_2019

ces nouveaux scénarios, à l'image de Laurie Strode, mais aussi de la victime de l'homme invisible, qui devient elle-même capable de rendre les coups à son bourreau. Comme l'a démontré l'émergence des mouvements féministes actuels, la société change et a besoin de changement, il est donc normal, en tant que reflet de la société, que le cinéma d'horreur change avec elle et se mette à jour, ce qu'illustrent les changements de statut des *Final Girls* des remakes contemporains.

B. Les scénarios originaux

Le changement de perception de la figure n'a pas seulement affecté les scénarios déjà existants, de nombreux cinéastes proposent de nos jours des idées originales en termes de récit. Par exemple, dans le cinéma indépendant, Joe Begos réalise en 2019 *Bliss*, où on suit une jeune artiste, Dezzie (Dora Madison) qui a du mal à finir son tableau et qui va consommer de la drogue pour y arriver. Cependant, cette drogue va la transformer en vampire, elle doit donc se nourrir de sang pour arriver à son objectif, car en boire lui donne des inspirations artistiques bien plus grandes que les autres substances illicites. Tout ce qui l'attachait à son ancienne vie va disparaître pour lui permettre de terminer son tableau. Elle va tout de même mourir mais son tableau sera terminé, qui est un chef-d'œuvre la représentant en train d'être vénérée par les âmes dont elle s'est nourrie en buvant leur sang. L'intérêt ici est de montrer que les intrigues des films d'horreur ne sont pas toujours synonymes d'émancipation, mais ça n'empêche pas Dezzie d'être représentée comme forte et indépendante financièrement. Elle reste cependant dépendante de quelque chose pour vivre, que ce soit de la drogue avant d'être vampire, puis du sang et enfin de l'admiration des autres personnes.

Le film de Begos montre que l'émancipation n'est pas toujours nécessaire pour construire une figure féminine forte, mais aussi pour critiquer la société patriarcale et les pressions qu'elle exerce sur les personnes qui la composent. Les deux films qui vont être analysés dans les lignes qui suivent sont des scénarios originaux et horribles qui critiquent l'institution du mariage et la pression des pairs à atteindre un idéal, à savoir un couple marié hétérosexuel, pour ensuite devenir une famille avec des enfants. Le premier, *Vivarium* (2019) de Lorcan Finnegan, raconte comment Gemma (Imogen Poots), alors à la recherche d'une maison pour s'établir avec son petit ami Tom (Jesse Eisenberg), se retrouve enfermée avec ce dernier par leur agent dans un endroit mystérieux, un ensemble de nouveaux lotissements où toutes les maisons sont identiques, le temps toujours clément mais d'où il est surtout impossible de s'échapper. Un jour, un enfant apparaît avec une notice disant que s'ils veulent s'en sortir, ils doivent élever l'enfant. L'enfant grandit à une vitesse impressionnante et se comporte de manière étrange, jouant avec les nerfs déjà fragiles du jeune couple, déjà impacté par l'enfermement. Tom va mourir, ce qui va pousser Gemma à tenter de tuer l'enfant, même si elle était la seule à lui donner un peu d'attention. Cependant, ce dernier va l'entraîner dans une dimension parallèle, et elle va

comprendre que le couple s'est fait manipuler par des entités différentes afin d'élever leurs enfants, avant de mourir d'épuisement.

Ici, Gemma fait office de *Final Girl*. Bien qu'elle soit indissociable du personnage de Tom, avec qui elle forme un couple, c'est autour d'elle que l'histoire se construit, c'est elle qui se retrouve obligée de s'occuper de l'enfant pendant que Tom devient obsédé par le fait de creuser un trou. À travers la figure qu'incarne Gemma, Finnegan dénonce la pression exercée sur les jeunes couples pour les forcer à rentrer dans un moule, à savoir se diriger vers la création d'une famille patriarcale typique composé d'une mère, d'un père et d'enfants. Avec Tom, ils ne sont pas encore décidés à avoir des enfants, mais l'agent immobilier qui les emmène dans les nouveaux lotissements se moque d'eux lorsqu'elle le lui annonce. De plus, les deux personnages se retrouvent enfermés dans une structure à laquelle ils ne souhaitent pas appartenir, où toutes les maisons sont identiques et dont il est impossible de s'échapper. On peut y voir un parallèle avec la pression exercée sur les couples, où ils doivent tous être conformes à la vision patriarcale sous peine d'être mal vus. Ils sont d'ailleurs obligés d'élever un enfant pour espérer s'en sortir, alors qu'ils n'en veulent pas, et ils vont trouver la mort en refusant le rôle qu'on leur impose. On voit ici la critique que veut adresser le réalisateur, on ne peut forcer les couples à rentrer dans le moule du patriarcat.

Autre film sorti la même année et critiquant le mariage, le film *Wedding Nightmare* (2019) de Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillet, nous fait suivre la nuit de noces atypique de Grace (Samara Weaving), lors de son mariage avec Alex Le Domas (Mark O'Brien), membre d'une famille qui a fait fortune dans les jeux de société et très attachée aux traditions. Grace se voit invitée dans le château des Le Domas et l'une des traditions des pensionnaires consiste à piocher une carte qui définira un jeu auquel les invités vont devoir jouer. Elle va piocher le jeu de « cache-cache », mais va vite comprendre que sa belle-famille ne joue pas selon les règles classiques, et qu'ils cherchent à la tuer si par malheur elle se laisse trouver. Ici, la scène finale va nous intéresser, car elle condense la critique des traditions liées au mariage. Après avoir survécu presque toute la nuit aux assauts de la famille, Grace apprend qu'ils ont fait un pacte avec un démon nommé Le Bail, qui leur a promis le succès s'ils respectaient une tradition, à savoir éliminer le nouvel arrivant dans la famille durant la nuit du mariage, et ce obligatoirement avant le lever du jour. Un peu avant cet instant fatidique, Grace va finir par être capturée par les Le Domas, mais elle refusera de se laisser vaincre et tuera la matriarche de la famille, qui connaissait les traditions mieux que quiconque. Alex, son mari, veut la ramener de force auprès de la famille, comprenant qu'elle va entraîner leur perte, mais il sera trop tard, le jour s'est déjà levé. Les Le Domas vont alors exploser un à un, des grands-parents aux petits enfants, laissant comme seule survivante Grace, dans sa robe blanche devenue rouge, qui sera félicitée par le démon pour avoir réussi le jeu. Elle va quitter la maison qu'elle a précédemment incendiée, allumer une cigarette et lorsque les pompiers vont arriver pour lui demander ce qui lui est arrivé, elle répondra : « Je me suis mariée ».

Cette séquence illustre parfaitement le côté sombre des traditions maritales. La famille ne prend jamais en considération ce que Grace peut ressentir, elle n'est vue que comme un moyen de perpétuer la coutume familiale. Lorsque la gardienne des traditions se fait éliminer par Grace, représentée par la doyenne de la famille et faisant office de figure d'autorité, les autres membres sont perdus et ne savent plus comment agir. De plus, on apprend que c'est un démon qui dicte leur ligne de conduite, appuyant le côté maléfique du mariage. Alex, le mari, va penser avant tout à sa famille plutôt qu'à l'émancipation de sa femme, et tous ces mauvais choix vont leur coûter la vie. En effet, une femme seule va s'ériger contre les traditions ancestrales et dépassées d'une famille patriarcale et traditionaliste, et causer leur mort pour ne pas avoir fait passer le mariage comme ce qu'il devrait être, une union entre deux personnes qui s'aiment, plutôt qu'un moyen de faire persister des valeurs patriarcales. Cette leçon, les Le Domas l'auront appris en payant de leur vie.

Même en dehors d'un sous-genre défini, ou en s'écartant d'une histoire déjà écrite et revisitée pour coller aux valeurs actuelles, le cinéma d'horreur, à travers des scénarios originaux, arrive à critiquer les institutions en place, les rôles dans lesquels on enferme les femmes, mais aussi les hommes, et souligner les soucis que causent le patriarcat en général. Dans la préface de *Men, Women and Chain Saws*, Carol Clover revient sur une phrase qu'elle a écrite en 1988 lorsqu'elle écrivait sur la figure de la *Final Girl*. Elle avait dit : « To applaud the Final Girl as a feminist development [...] is, in light of her figurative meaning, a particularly grotesque expression of wishful thinking¹⁷⁶ », mais va reconnaître que cette citation peut paraître de nos jours un peu sévère étant donnés les changements opérés dans la société actuelle. Comme on a pu le constater, la quatrième vague féministe et ses revendications ont influencé la figure et elle peut désormais, peu importe le sous-genre ou le rôle qui lui est attribué, être considérée comme une icône féministe.



Figure 17: Grace allumant sa cigarette, avec en arrière-plan la résidence des Le Domas en feu dans *Wedding Nightmare* (2019)

176 CLOVER, Carol J., *Men, women and Chain Saws, Gender in the Modern Horror Film - Updated Edition*, Princeton University Press, Coll. Princeton Classics, 2015 (1992), p.53.

Conclusion

En conclusion de la nouvelle préface de *Men, Women and Chain Saws*, parue en 2015, Carol Clover revient sur l'importance de la notion qu'elle a développée vers la fin des années 80, et en dira ceci :

So the Final Girl seems to have hijacked even this new preface to the Princeton Classics edition. That's perhaps as it should be, given that without her, there probably wouldn't be one. And maybe, after all her wanderings, she deserves the last word¹⁷⁷.

Comme elle le rappelle, le concept de *Final Girl* ne constitue qu'une partie de son ouvrage, mais il a pris une importance considérable au point de devenir l'élément le plus discuté de l'ouvrage de Clover. Dans les années qui ont suivi l'ouvrage, autant dans la recherche sur le cinéma d'horreur que dans le genre en lui-même, la figure est en effet devenue un enjeu central, puisque le spectateur s'identifie à travers elle et que le scénario avance en fonction de sa survie. Clover insiste aussi sur le chemin qu'a parcouru la *Final Girl* depuis les premières représentantes apparues dans la fin des années 70 jusqu'à nos jours. D'abord construite comme un garçon manqué pour permettre au public majoritairement jeune et masculin de s'y identifier, mais aussi comme sexuellement inactive pour correspondre à la morale de l'époque, caractérisée par un durcissement de ton politique avec Ronald Reagan et Margaret Thatcher au pouvoir dans leurs pays respectifs, mais aussi par l'arrivée du sida. Ces éléments réunis vont enclencher un *backlash*, terme mis en lumière par Susan Faludi, en matière d'avancées féministes durant cette période, ce qui va se ressentir à travers la figure.

Durant ce travail, les articles et ouvrages de nombreux auteurs ont été mobilisés et analysés, et on peut remarquer qu'à travers ceux-ci, il a été démontré que le cinéma d'horreur propose un reflet critique de la société dans laquelle il est produit, les ressorts horrifiques permettant de commenter ce qui ne va pas dans cette dernière de manière symbolique. Puisque, depuis l'apparition de la figure, la société a aussi changé, il est normal qu'elle ait connu des évolutions à travers le temps. Elle a été le reflet des situations féministes des années 90 et 2000, que des chercheurs comme Denis Mellier ou Pascale Fakhry ont qualifié d'impasse post-féministe, car la troisième vague féministe étant passée, les revendications ont été considérées comme acquises et donc moins représentées à l'écran. Cette situation a changé avec l'arrivée de la quatrième vague féministe, dans les années 2010. Elle se démarque par des revendications telles que la justice sociale pour tous, l'égalité entre les femmes et les hommes, et divers autres mouvements en découlant, tel que le mouvement #Metoo, dénonçant les abus de la société patriarcale. L'intersectionnalité constitue une part importante du combat, on retrouve donc de nombreuses nouvelles combinaisons possibles pour les nouvelles *Final Girls*. Elles peuvent être

177 CLOVER, Carol J., *Ibid*, p.xiii.

accompagnées, plus âgées, mais elles ne sont plus enfermées dans le rôle déjà défini de filles intelligentes mais masculines et sexuellement inactives.

Après avoir retracé l'évolution de la *Final Girl* à travers le temps, depuis son apparition dans les *slashers* jusqu'à nos jours dans le premier chapitre, les deux chapitres suivants de ce travail ont eu pour but d'analyser la version actuelle de la figure à travers les différents sous-genres horrifiques et les rôles qui lui sont attribués. Il est apparu que les mouvements féministes avaient indéniablement influencés la nouvelle *Final Girl*. Bien que quelques sous-genres restent récalcitrants aux revendications de la quatrième vague, notamment les films de possession, la majorité d'entre eux permettent d'utiliser leurs scénarios et autres clichés propres pour faire passer des messages en accord avec le combat féministe actuel, comme on a pu le remarquer dans l'analyse des films effectués dans ce travail. Il en va de même pour les rôles-types, qui sont aussi détournés pour faire parler des valeurs nouvelles et communes à la quatrième vague féministe, dont la plus importante reste avant tout de mettre fin au système patriarcal dominant pour se diriger vers une société nouvelle et plus égalitaire pour tous ses membres.

On retrouve aussi de plus en plus de femmes au poste de réalisatrices, donnant naissance à des représentantes de la figure différentes de celles imaginées par des hommes, mais les réalisateurs actuels, ayant grandi dans la société actuelle et ayant pris en compte les revendications féministes, proposent aussi des *Final Girls* pouvant être considérées comme féministes. Bien que dans les films analysés dans le cadre de ce travail, la majorité des *Final Girls* étaient blanches, jeunes et hétérosexuelles, on peut constater ces dernières années qu'il n'est pas exclu de retrouver des représentantes de la figure issues de minorités autres que la blanche dominante, mais aussi des femmes plus âgées, comme, par exemple, Laurie Strode dans la suite d'*Halloween* de 2018. Elle incarne parfaitement le changement d'image de la figure actuellement. D'abord représentante iconique des premières *Final Girls* dans les *slashers*, elle est devenue une femme âgée mais combative, tout aussi dangereuse que Michael Myers, le tueur qui l'a traumatisée 40 ans plus tôt.

Bien que tous les films ne prennent pas en compte toutes les revendications féministes, on peut voir que la quatrième vague a grandement influencé les réalisateurs, et que nombre d'entre elles sont prises en compte à travers la *Final Girl*, qui au-delà de s'élever contre une menace envers elle, s'élève aussi contre le patriarcat, le racisme, la misogynie. Allant du cinéma indépendant jusqu'aux grosses productions horrifiques des studios, le combat féministe se retrouve dans de nombreux long-métrages qui peuvent être interprétés comme tels, prouvant que de nos jours, la dernière survivante peut bel et bien être considérée comme une figure féministe forte. Cependant, comme Susan Faludi l'avait constaté, les avancées féministes déclenchent un retour de bâton, ce qui se ressent notamment dans la culture populaire¹⁷⁸. Or, lorsque l'on se penche sur la situation aux États-Unis, on se rend compte que le *backlash* se produit déjà dans certains états. Au moment-même où sont écrites ces

178 FALUDI, Susan, *Backlash. The Undeclared War against Women*, Crown Publishers, New York, 1991, p.89.

lignes, le Texas adopte une loi restrictive contre l'IVG, qui sera désormais interdite après six semaines et favorisera les poursuites judiciaires envers les personnes se faisant avorter, mais aussi celles et ceux qui aideraient une personne à avorter¹⁷⁹. Ce cas n'est pas isolé, puisque de nombreux autres états conservateurs adoptent des lois allant dans ce sens, annulant ainsi des combats de plusieurs années pour permettre aux femmes d'avoir le contrôle sur leur corps¹⁸⁰.

Selon Faludi, le *backlash* se fait aussi sentir dans la culture populaire, il n'est donc pas à exclure que celui-ci atteigne le cinéma d'horreur et la *Final Girl*. En effet, aux États-Unis, comme il a été évoqué plus tôt, il semblerait que le phénomène décrit par Faludi soit en train de se produire au niveau politique dans certains états. Ce pays est aussi le plus grand producteur de films d'horreur à l'échelle mondiale et exerce une influence importante sur le genre (lorsque des réalisateurs étrangers réalisent des films d'horreur dans leurs pays respectifs, ils sont ensuite invités aux États-Unis pour tourner là-bas, par exemple Alexandre Aja, Pascal Laugier, David F. Sandberg, Andrés Muschietti, Luca Guadagnino). On peut craindre dès lors que cet éventuel retour de bâton touche le genre de l'horreur et le cinéma en général, bien que les récentes cérémonies de récompenses semblent montrer que le monde du 7ème art tend à prendre une direction différente de celle du monde politique et de ses décisions restrictives en matière d'avancées des droits des femmes.

Cependant, à travers ce travail, on a vu que la *Final Girl* sait se défendre et bien que le monde extérieur influe sur cette dernière, elle exerce elle aussi une influence. La figure s'est en effet popularisée et répandue en dehors du genre de l'horreur, on peut la retrouver dans les jeux vidéo, dans la littérature et même dans les blockbusters cinématographiques, tel que Casey Cooke (Any Taylor-Joy), dernière survivante du film *Split* (2017) de M. Night Shyamalan, qui va se retrouver par la suite dans la franchise super-héroïque du réalisateur. Cet élément, ajouté aux analyses des différents sous-genres et rôles attribués aux Final Girls dans les chapitres deux et trois, montrent que la figure est en constante évolution, et que de nos jours elle est clairement influencée par les combats féministes de ces dernières années, symbolisant aussi l'avancée féministe qui se joue à travers le personnage. Bien qu'il reste encore du chemin à faire pour que les enjeux féministes soient atteints, le patriarcat et l'éventuel *backlash* sont prévenus : la *Final Girl* n'est plus une victime, et elle est prête à se défendre.

179 AUTRAN, Frédéric, *Au Texas, la loi anti-avortement la plus cynique des États-Unis*, sur Liberation.fr, le 14 mai 2021, consulté le 14 mai 2021 https://www.liberation.fr/international/amerique/au-texas-la-loi-anti-avortement-la-plus-cynique-des-etats-unis-20210514_UWZYYSFR5JBVNOKDFOT65FADTY/

180 Il est à noter que ce sont majoritairement des hommes blancs qui votent ces lois.

DAGENAIS, Alexandra, *Le Féminin et le diable : Possessions et exorcismes comme manifestation de la répression sexuelle féminine*, In *MONSTRUM 2* (Juin 2019), p.29.

Bibliographie

Ouvrages de référence :

- AHMAD, Aalya, *Feminist Spaces in Horrific Places : Teaching Gender and Horror Cinema*, in *Offscreen* Volume 18, Issues 6-7 / Juillet 2014
- BASINGER, Jeannine, *A Woman's View. How Hollywood Spoke to Women :1930-1960*, A. Knopf, New York, 1995 (1993)
- BARKER, Martin, 'Nasties': *A Problem of Identification*, in *The Video Nasties : Freedom and Censorship in the Media*, Edited by Martin Barker, Londres, 1984
- BATTI, Bianca, *Something's Not Right: Monstrous Motherhood and Traumatic Survival in Among the Sleep*, Special Issue on Monstrosity *The Popular Culture Studies Journal*, vol. 6, no. 2-3, 2018, pp. 399-419.
- BERENSTEIN, Rhona J., *Attack of the Leading Ladies : Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, Columbia University Press, New York, 1996
- BOURDIEU, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Les Editions de Minuit, Coll. Sens Commun, Paris, 1979
- CALAFELL, Bernardette Marie, *Monstrous Femininity:Constructions of Women of Color in the Academy*, In *Journal of Communication Inquiry* 36 (2), 2012, pp.111-130.
- CHOLLET, Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Éditions Zones, 2018
- CLOVER, Carol J., *Men, women and Chain Saws, Gender in the Modern Horror Film - Updated Edition*, Princeton University Press, Coll. Princeton Classics, 2015 (1992)
- COCHRANE, Kira, *All the Rebel Women : The Rise of the Fourth Wave of Feminism*, Guardian Books, Londres, 2013
- COSSY, Valérie, MALBOIS, Fabienne, PARINI, Lorena, RICCI LEMPEN, Silvia, *Imaginaires collectifs et reconfiguration du féminisme*, Éditions Antipodes | « Nouvelles Questions Féministes » 2009/1 Vol. 28
- CREED, Barbara, *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, Londres et New York, 2007, (1993)
- DAGENAIS,Alexandra, *Le Féminin et le diable :Possessions et exorcismes comme manifestation de la répression sexuelle féminine*, In *MONSTRUM* 2 (Juin 2019)
- DE SENARCLENS, Coline, *Salope! Reflexions sur la stigmatisation*, Vevey, Hélice Hélas, 2014,
- E. COWAN, Douglas, *Sacred Terror: Religion and horror on the silver screen*, Baylor University Press, Waco, 2008
- FAKHRY, Pascale, *Femme active et femme au foyer dans le woman's horror film américain des années 2000 : ambivalences, contradictions et impasse post-féministe*, *Cinémas*, 22 (2-3), 2012 pp.61-79.
- FAHKRY, Pascale, "Something's wrong, like more than you being just female" : *corps féminin et personnages-type du film d'horreur gore dans Ginger Snaps*, *Corps*, vol. 9, no. 1, 2011
- FALUDI, Susan, *Backlash. The Undeclared War against Women*, Crown Publishers, New York, 1991
- FLOCKHART, Louise, "Gendering the Cannibal in the Postfeminist Era", *Gender and Contemporary Horror in Film*, Holland, S., Shail, R. and Gerrard, S. (Ed.) (Emerald Studies in Popular Culture and Gender), Emerald Publishing Limited, Bingley, 2019, pp.67-81.
- FOY, Martin, *Erecting and Impaling the Monstrous Social JusticeWarrior in The Green Inferno*, in Special Issue on Monstrosity, *The Popular Culture Studies Journal*, vol. 6, no. 2-3, (2018) pp.369-398.
- FRADLEY, Martin, 'Hell Is a Teenage Girl'? : *Postfeminism and Contemporary Teen Horror*, *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, Joel Gwynne & Nadine Muller (ed.), Palgrave MacMillan, London, 2013
- FREUD, Sigmund, *La vie sexuelle*, Editeur : Jean Laplanche. Presses universitaires de France, Paris, 1969
- GILMOR, Alison, *Feminist horror: plotting against patriarchy*, *Herizons* (Winnipeg), 2015-06-22, Vol.29 (1)
- GOUGH THOMAS, Richard, *A Quiet Place*, in *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*; Dublin N° 17, (Autumn 2018), pp. 171-172.
- RENIER, Pascal, *Le film de survie : Un genre en soi*, dans *Séquences : la revue de cinéma* Issue 322, Avril 2020, pp. 34-36.
- HARRINGTON, Erin, *Women, Monstrousity and Horror Film, Gynaehorror*, Routledge, Londres et New York, 2018
- KÜRÇÜK, Serdar, *Bird Box and Apathetic Blindness*, in *Film Criticism*, Volume 43, Issue 3: Reviews, 2019
- LAMB, Sharon, *The 'Right' Sexuality for Girls*, *Chronicle of Higher Education*, vol. 54, no 42, 27 juin 2008 pp. 1-4.
- MADDEN, Victoria, 'Wouldst Thou Like to Live Deliciously?': *Gothic Feminism and the Final Girl in Robert Eggers' The Witch*, In *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, Edited by Katarzyna Paszkiewicz and Stacy Rusnak, Palgrave MacMilan, 2020, pp.135-151.
- MANSEUR, Zahia, « *Entre projet de départ et soumission : la souffrance de la femme battue* », *Pensée plurielle*, vol. no 8, no. 2, 2004, pp. 103-118.
- MARON, Jeremy, *When the Final Girl is Not a Girl: Reconsidering the Gender Binary in the Slasher Film*, In *Offscreen* Volume 19, Issue 1 / Janvier 2015
- MARRIOTT, James, *The Descent*, Leighton Buzzard, Liverpool University Press, 2013
- MEANS COLEMAN, Robin R., *Horror Noire: Blacks in American Horror Films fromthe 1890s to Present*, Routledge, 2011

- MELLIER, Denis, *Neo-horror et final girl : agressées et agresseuses dans le cinéma d'épouvante*, In : Le corps en lambeaux : Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes [en ligne]. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2016, pp.281-292.
- MICHAUD, Maude, *Horror Grrrls Feminist Horror Filmmakers and Agency*, in *Offscreen* Volume 18, Issues 6-7 / Juillet 2014
- MILLER, Catriona, *You can't escape: inside and outside the 'slasher' movie*, in *International Journal of Jungian Studies*, 2014
- MULVEY, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, In *Screen*, Volume 16, Issue 3, Automne 1975
- NAUMOFF, Marylou R., *The Future is [White] Female: American Horror Story: Coven and Toxic White Femininity*, In *The Popular Culture Studies Journal*, Special Issue on Monstrosity vol. 6, no. 2-3, (2018). pp.263-286.
- OLAFSEN, Harry, *"It's Us: 'Mimicry in Jordan Peele's Us"*, in *Iowa Journal of Cultural Studies*, Volume 20, Issue 1/3, 2020, pp.20-32.
- PASZKIEWICZ, Katarzyna, RUSNAK, Stacy, *Revisiting the Final Girl: Looking Backwards, Looking Forwards*, In *Postmodern Culture* 28 (1), Septembre 2017
- PASZKIEWICZ, Katarzyna, RUSNAK, Stacy, *Introduction: Reimagining the Final Girl in the Twenty-First Century*, In *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, Edited by Katarzyna Paszkiewicz and Stacy Rusnak, Palgrave MacMilan, 2020
- PENNER, Jonathan, SCHNEIDER, Steven J., *Le cinéma d'horreur*, Ed. Taschen, Cologne, 2008
- PETRIDIS, Sotiris, *A Historical Approach to the Slasher Film*, in *Film International*, Volume 12, Number 1, 1 mars 2014
- PINEDO, Isabel, *Get Out: Moral Monsters at the Intersection of Racism and the Horror Film*, In *Final Girls, Feminism and Popular Culture* edited by Katarzyna Paszkiewicz and Stacy Rusnak, Palgrave MacMilan, 2020, pp.95-114.
- PINEDO, Isabel, *RECREATIONAL TERROR: POSTMODERN ELEMENTS OF THE CONTEMPORARY HORROR FILM*, In *Journal of Film and Video*, Vol. 48, No. 1/2, University Press of Illinois, printemps/ été 1996
- PINEDO, Isabel, *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. Albany State University of New York Press, 1997
- POSADA, Tim, *#METOO'S FIRST HORROR FILM: Male Hysteria and the New Final Girl in 2018's Revenge*, In *Performing Hysteria: Images and Imaginations of Hysteria*, Edited by Johanna Braun, Leuven University Press, 2020
- QUANDT, James, *Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*, in *The New Extremism Cinema: From France to Europe*, Edited by Tanya Horeck and Tina Kendall, Published by: Edinburgh University Press, 2011
- RUSNAK, Stacy, *The Slasher Film and the Final Girl Get Makeovers: It Follows and the Politics of Fourth Wave Feminism*, In *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, Edited by Katarzyna Paszkiewicz and Stacy Rusnak, Palgrave MacMilan, 2020
- SCOVELL, Adam, *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*. Leighton Buzzard, 2017
- SIMÉANT, Johanna, *Backlash. La guerre froide contre les femmes, note critique*, in *Politix*/24, 1993
- SISCO KING, Claire, *"If It's in A Word": Intersectional Feminism, Precarity, and The Babadook*, Special Issue on Monstrosity *The Popular Culture Studies Journal*, vol. 6, no. 2-3, 2018, pp.166-199.
- STAIGER, Janet, *The Slasher, the Final girl and the anti-denouement*, in *Style and form in the Hollywood slasher film*, Ed. Wickham Clayton, Hounsmills, England: Palgrave Macmillan, 2015
- STURLI, Valentina, *TERREURS (IM)PENSABLES: SURNATUREL, FAMILLE ET TRAUMA DANS QUELQUES FILMS D'HORREUR CONTEMPORAINS*, in *BRUMAL* Vol. VI, n.º2 (otoño/autumn 2018)
- VANIER, Camille, LANGLADE, Aurélien, *Comprendre le dépôt de plainte des victimes de viol : facteurs individuels et circonstanciels*, dans *Déviance et Société* 2018/3 (Vol. 42), pp.501-533.
- WATSON, Thomas, *The Kids are Alt-Right: Hardcore Punk, Subcultural Violence and Contemporary American Politics in Jeremy Saulnier's Green Room*. In *New Blood: Critical Approaches to Contemporary Horror*, University of Wales Press, 2020
- WILLIAMS, Linda, *When the Woman Looks. Re-Visions: Essays in Feminist Film Criticism*. Ed. Linda Williams, Mary Ann Doane and Patricia Mellencamp. Frederick, MD: University Publications of America and the American Film Institute, (1984) 1986
- WILLIAMS, Linda, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, in *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4 (été, 1991)
- WILLOUGHBY, Rebecca, *Who Are We? Queering the Final Girl in Alexandre Aja's High Tension*, In *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, Edited by Katarzyna Paszkiewicz and Stacy Rusnak, Palgrave MacMilan, 2020
- WOOD, Robin, *"An Introduction to the American Horror Film"*, in *The American Nightmare*, eds. Robin Wood and Richard Lippe (Toronto: Festival of Festivals, 1979)

Sources complémentaires :

- ARMUS, Isabella, *Why the "Final Girl" still lives*, in *Womensrepublic.net*, le 2 novembre 2020, consulté le 1 avril 2021, <https://www.womensrepublic.net/why-the-final-girl-still-lives>
- ALBIN, Eugene, WARD, Julie A., *Midsommar's Nordic Nationalism and Neo-Confederate Nostalgia*, in *Film Quarterly*, Quorum, *Filmquarterly.org*, le 30 octobre 2020 <https://filmquarterly.org/2020/10/30/midsommars-nordic-nationalism-and-neo-confederate-nostalgia/>

AUTRAN, Frédéric, *Au Texas, la loi anti-avortement la plus cynique des États-Unis*, sur Liberation.fr, le 14 mai 2021, consulté le 14 mai 2021 https://www.liberation.fr/international/amerique/au-texas-la-loi-anti-avortement-la-plus-cynique-des-etats-unis-20210514_UWZYYSFR5JBVNOKDFOT65FADTY/

BARNES, Brooks, 'The Hunt,' a Satire With Elites Killing 'Deplorables,' Is Revived, in Nytimes.com, le 11 février 2020, consulté le 22 avril 2021 <https://www.nytimes.com/2020/02/11/business/media/the-hunt-release-date.html>

BARONE, Matt, *Fact Check: Do Black Characters Always Die First in Horror Movies?*, In Complex.com, le 31 octobre 2013, consulté le 3 mai 2021 <https://www.complex.com/pop-culture/2013/10/black-characters-horror-movies/venom>

Black Christmas (2019) sur Rottentomatoes.com https://www.rottentomatoes.com/m/black_christmas_2019

BORDAGES, Anaïs, *Les femmes méritent mieux que « Scandale »*, dans Slate.fr, 28 janvier 2021, consulté le 12 mars 2020, <http://www.slate.fr/story/186707/cinema-scandale-jay-roach-charlize-theron-nicole-kidman-margot-robbie-metoo-feminisme-harcelement-male-gaze-marketing>

BOUQUET, Johanna, *Données statistiques sur les violences envers les femmes : la Belgique à la traîne ?*, dans Rtb.be, le 8 mars 2021, consulté le 20 avril 2021 https://www.rtb.be/info/societe/detail_donnees-statistiques-sur-les-violences-envers-les-femmes-la-belgique-a-la-traîne?id=10714387

BOYER, Shelby, *Toxic Masculinity and the Gender Politics of 'A Quiet Place'*, in Medium.com, le 20 avril 2018, consulté le 29 avril 2021, <https://saboyer.medium.com/toxic-masculinity-and-the-gender-politics-of-a-quiet-place-d114b3b23b0d>

COCHRANE, Kira, *The fourth wave of feminism: meet the rebel women*, dans The Guardian, 10 décembre 2013, consulté le 29 mars 2021 <https://www.theguardian.com/world/2013/dec/10/fourth-wave-feminism-rebel-women>

DIJAN, Laurent, *La Cabane dans les bois, la critique de Studio Ciné Live*, dans L'Express, le 2 juin 2012, consulté le 12 mars 2021 https://www.lexpress.fr/culture/cinema/la-cabane-dans-les-bois_1110306.html

DOUINE, Horia Mustapha, *Ce que disent les statistiques ethniques des inégalités aux États-Unis*, dans Lefigaro.fr, le 4 juin 2020, consulté le 4 mai 2021 <https://www.lefigaro.fr/international/ce-que-disent-les-statistiques-ethniques-des-inegalites-aux-etats-unis-20200604>

GARNIER, Christophe-Cecil, « *Aux États-Unis, plus de 500 projets de loi anti-avortement sont étudiés* », dans Slate.fr, le 28 mars 2021, Consulté le 3 avril 2021 <http://www.slate.fr/story/206645/etats-unis-plus-500-projets-loi-anti-avortement-etudies-usa-cour-supreme-trump-societe>

GLEIBERMAN, Owen, *'The Invisible Man' Reveals the Fallacy of 'Get Woke, Go Broke'*, in Variety.com, le 1 mars 2020, consulté le 10 mai 2021 <https://variety.com/2020/film/news/the-invisible-man-reveals-the-fallacy-of-get-woke-go-broke-elisabeth-moss-1203520048/>

IMMELEN, Cathy, *L'interview de Julia Ducournau pour "Grave"*, sur Rtb.be, le 17 mars 2017, consulté le 23 avril 2021 https://www.rtb.be/culture/cinema/detail_l-interview-de-julia-ducournau-pour-grave?id=9556963

JOHO, Jess, *Why 2018's 'Halloween' is the slasher movie made for the #MeToo era*, In mashable.com, le 27 octobre 2018, consulté le 12 avril 2021 <https://mashable.com/article/2018-halloween-reinvents-final-girl-feminist-horror-trope/?europe=true>

KENNEDY, Caitlin, *Monstrous Womanhood and the Unapologetic Feminism of 'Midsommar'*, in Screen-queens.com, le 13 juillet 2019, consulté le 22 avril 2021 <https://screen-queens.com/2019/07/13/monstrous-womanhood-and-the-unapologetic-feminism-of-midsommar/>

LYNE, Charlie, *It Follows: 'Love and sex are ways we can push death away'*, dans The Guardian, le 21 février 2015, consulté le 7 avril 2021, <https://www.theguardian.com/film/2015/feb/21/it-follows-teen-horror-movie>

MAROTTE, Thibaut, *Huit chiffres accablants qui montrent l'ampleur du racisme aux États-Unis*, dans L'express.fr, le 2 juin 2020, consulté le 3 mai 2021 https://www.lexpress.fr/actualite/monde/huit-chiffres-accablants-qui-montrent-l-ampleur-du-racisme-aux-etats-unis_2127271.html

MCCARTHY, Lauren, *Happy Death Day's Jessica Rothe On What It Means To Be A Scream Queen in 2017*, In Wmagazine.com, le 30 octobre 2017, consulté le 12 avril 2021 <https://www.wmagazine.com/story/happy-death-day-jessica-rothe-scream-queen-2017>

Paranormal Activity (2009) sur Box-Office Mojo, consulté le 16 avril 2021 <https://www.boxofficemojo.com/release/r12355725825/>

PHELAN, Matthew, *How the Harvey Weinstein Scandal Changes the Way We Watch Scream 3*, dans Slate.com, 31 octobre 2019, consulté le 1 avril 2021 <https://slate.com/culture/2019/10/scream-3-harvey-weinstein-producer-character.html>

RAUGER, Jean-François, « *Midsommar* » : *cérémonie d'horreur pour odyssée intérieure*, dans Lemonde.fr, le 31 juillet 2019, consulté le 22 avril 2021 https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/07/31/midsommar-ceremonie-d-horreur-pour-odyssee-interieure_5495163_3246.html

RAUGER, Jean-François, « *Get Out* » : *sous les atours du film d'horreur, une réflexion sur la nature du racisme*, dans Lemonde.fr, le 30 novembre 2019, consulté le 1 mai 2021 https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/11/30/get-out-sous-les-atours-du-film-d-horreur-une-reflexion-sur-la-nature-du-racisme_6021203_3246.html

Sondage sur le viol: Chiffres 2020, sur Amnesty.be, le 8 mars 2020, consulté le 20 avril 2021 <https://www.amnesty.be/campagne/droits-femmes/viol/article/sondage-viol-chiffres-2020>

STERLING, Jim, *Fear 101: A Beginner's Guide to Survival Horror*, dans Ign.com, le 9 juin 2008 (réactualisé le 14 juin 2012), consulté le 19 avril 2021 <https://www.ign.com/articles/2008/06/09/fear-101-a-beginners-guide-to-survival-horror>

The Conjuring (2013) sur Box-Office Mojo, consulté le 6 mai 2021 https://www.boxofficemojo.com/title/tt1457767/?ref=bo_se_r1

TOBIAS, Scott, *The Descent*, dans AVClub.com, le 29 avril 2010, consulté le 27 mars 2021 <https://film.avclub.com/the-descent-1798220047>

WANG, Evelyn, *Welcome to the Golden Age of Women-Directed Horror*, in Vice.com, le 17 avril 2017, consulté le 23 avril 2021 <https://www.vice.com/en/article/zmbnd5/welcome-to-the-golden-age-of-women-directed-horror>

WILSON, Lena, *Revenge Tries to Elevate the Rape-Revenge Movie, But Is the Genre Worth Saving?*, dans Slate.com, le 11 mai 2018, consulté le 19 avril 2021 <https://slate.com/culture/2018/05/revenge-and-the-case-against-rape-revenge-films.html>

Filmographie

10 Cloverfield Lane, Dan Trachtenberg, 2016
28 jours plus tard (28 Days Later...), Danny Boyle, 2002
47 Meters Down, Johannes Roberts, 2017
A Girl Walks Home Alone at Night, Ana Lily Amirpour, 2014
Alien, le huitième passager (Alien), Ridley Scott, 1979
American Mary, Jen et Sylvia Soska, 2012
American Psycho, Marie Harron, 2000
Annabelle, John R. Leonetti, 2014
Annabelle 2 : La Création du Mal (Annabelle: Creation), David F. Sandberg, 2017
Annabelle 3 : La Maison du Mal (Annabelle Comes Home), Gary Dauberman, 2019
Antebellum, Gerard Bush et Christopher Renz, 2020
Bird Box, Susanne Bier, 2018
Black Christmas, Bob Clark, 1974
Black Christmas, Sophia Takal, 2019
Candyman, Bernard Rose, 1992
Bliss, Joe Begos, 2019
Conjuring, Les Dossiers Warren (The Conjuring), James Wan, 2013
Conjuring 2 : Le Cas Enfield (The Conjuring 2), James Wan, 2016
Crawl, Alexandre Aja, 2019
Dangereuse Alliance (The Craft), Andrew Fleming, 1996
Dracula (Bram Stoker's Dracula), Francis Ford Coppola, 1992
Deux sœurs (Janghwa, Hongryeon), Kim Jee-woon, 2003
Don't Breathe : La Maison des Ténèbres (Don't Breathe), Fede Alvarez, 2016
Eden Lake, James Watkins, 2008
Evil Dead (The Evil Dead), Sam Raimi, 1981
Evil Dead, Fede Alvarez, 2013
Evil Dead 2 (Evil Dead 2: Dead by Dawn), Sam Raimi, 1987
Evil Dead 3 : L'armée des Ténèbres (Army of Darkness), Sam Raimi, 1992
Freaky, Christopher Landon, 2020
Freddy sort de la nuit (Wes Craven's New Nightmare), Wes Craven, 1994
Get Out, Jordan Peele, 2017
Ginger Snaps, John Fawcett, 2000
Grave, Julia Ducornau, 2017
Green Room, Jeremy Saulnier, 2015
Gretel et Hansel (Gretel and Hansen), Oz Perkins, 2020
Halloween, David Gordon Green, 2018
Halloween, La nuit des masques (Halloween), John Carpenter, 1978
Halloween, Rob Zombie, 2007
Happy Birthdead (Happy Death Day), Christopher Landon, 2017
Haute-Tension, Alexandre Aja, 2003
Hellraiser: Le pacte (Hellraiser), Clive Barker, 1987
Hérédité (Hereditary), Ari Aster, 2018
Hostel, Eli Roth, 2005
I Wish : Faites un vœu (Wish Upon), John R. Leonetti, 2017
Insidious, James Wan, 2010
Invisible Man (The Invisible Man), Leigh Whannell, 2020
It Follows, David Robert Mitchell, 2014
Jennifer's Body, Karyn Kusama, 2009
Ju-on : The Grudge (Ju-on), Takashi Shimizu, 2003
L'Exorciste (The Exorcist), William Friedkin, 1973
L'Exorcisme de Hannah Grace (The Possession of Hannah Grace), Diederik Van Rooijen, 2018
La Cabane dans les bois (The Cabin in the Woods), Drew Goddard, 2012
La Colline a des yeux (The Hills Have Eyes), Alexandre Aja, 2006
La Dernière Maison sur la Gauche (The Last House on the Left), Wes Craven, 1972
La Malédiction de la dame blanche (The Curse of la Llorona), Michael Chavez, 2019
La Nonne (The Nun), Corin Hardy, 2018
La Nuit des morts-vivants (Night of the Living Dead), George Romero, 1968
La Revanche de Freddy (A Nightmare on Elm Street part 2: Freddy's Revenge), Jack Sholder, 1985
Le Cas 39 (Case 39), Christian Alvart, 2009
Le Dieu d'osier (The Wicker Man), Robin Hardy, 1973

Le Projet Blair Witch (The Blair Witch Project), Daniel Myrick et Eduardo Sánchez, 1999
Le Silence des agneaux (The Silence of the Lambs), Jonathan Demme, 1991
Les Sorcières (The Witches), Nicolas Roeg, 1990
Le Sous-sol de la peur (The People Under the Stairs), Wes Craven, 1991
Les Autres (The Others), Alejandro Amenábar, 2001
Les Chiens de pailles (Straw Dogs), Sam Peckinpah, 1971
Les Dents de la mer (Jaws), Steven Spielberg, 1975
Les Griffes de la Nuit (A Nightmare on Elm Street), Wes Craven, 1984
Martyrs, Pascal Laugier, 2008
Massacre à la tronçonneuse (The Texas Chainsaw Massacre), Marcus Nispel, 2003
Massacre à la tronçonneuse (The Texas Chainsaw Massacre), Tobe Hooper, 1974
Massacre à la tronçonneuse 2 (The Texas Chainsaw Massacre 2), Tobe Hooper, 1986
Maniac, Franck Khalfoun, 2012
Midsommar, Ari Aster, 2019
Misery, Rob Reiner, 1990
Mister Babadook (The Babadook), Jennifer Kent, 2014
Nocture, Zu Quirke, 2020
Œil pour Œil (I Spit on your Grave), Meir Zarchi, 1978
Ouija, Stiles White, 2014
Ouija : Les Origines (Ouija: Origin of Evil), Mike Flanagan, 2016
Paranormal Activity, Oren Peli, 2009
Phantasm, Don Coscarelli, 1979
Poltergeist, Tobe Hooper, 1982
Psychose (Psycho), Alfred Hitchcock, 1960
Rabid, Jen et Sylvia Soska, 2019
Revenge, Coralie Forgeat, 2017
Ring (Ringu), Hideo Nakata, 1998
Rosemary's Baby, Roman Polanski, 1968
Sans un bruit (A Quiet Place), John Krasinski, 2018
Saw, James Wan, 2004
Scream, Wes Craven, 1996
Scream 2, Wes Craven, 1997
Scream 3, Wes Craven, 2000
Scream 4, Wes Craven, 2011
Sheitan, Kim Shapiron, 2006
Souviens toi... L'été dernier (I Know What You Did Last Summer), Jim Gillespie, 1997
Split, M. Night Shyamalan, 2017
Suspiria, Dario Argento, 1977
Suspiria, Luca Guadagnino, 2018
Sweetheart, J.D. Dillard, 2019
The Descent, Neil Marshall, 2005
The Devil's Hour (The Cleansing Hour), Damien LeVeck, 2019
The Green Inferno, Eli Roth, 2013
The Grudge, Takashi Shimizu, 2004
The Hunt, Craig Zobel, 2020
The Jane Doe Identity (The Autopsy of Jane Doe), Andre Ovredal, 2016
The Lodge, Veronika Franz et Severin Siala, 2019
The Lords of Salem, Rob Zombie, 2012
The Monster, Bryan Bertino, 2016
The Rental, Dave Franco, 2020
The Secret, Pascal Laugier, 2012
The Thing, John Carpenter, 1982
The Witch (The Witch: A New-England Folktale), Robert Eggers, 2015
Us, Jordan Peele, 2019
Vendredi 13 (Friday the 13th), Sean S. Cunningham, 1980
Vendredi 13 : chapitre final (Friday the 13th 4: The Final Chapter), Joseph Zito, 1984
Verónica, Paco Plaza, 2017
Vivarium, Lorcan Finnegan, 2019
Wedding Nightmare (Ready or Not), Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett, 2019

Table des matières

Remerciements.....	3
Introduction.....	4
Chapitre 1 : Qu'est-ce qu'une <i>Final Girl</i>	8
1.1 Définition.....	8
A. La définition de Clover.....	8
B. Critiques et prolongement de la définition.....	11
C. Ce qu'il va être retenu de la définition dans le cadre de ce travail.....	14
1.2 Evolution de la figure à travers le temps.....	15
1.2.1 Les premières <i>Final Girls</i> dans les <i>slashers</i>	15
1.2.2 Les <i>Final Girls</i> Post-Seconde vague féministe.....	19
A. <i>Scream</i> et les années 90.....	20
B. Les « <i>Woman's Films</i> » et les remakes des années 2000.....	23
C. Ailleurs qu'aux États-Unis.....	28
1.2.3 Les nouvelles <i>Final Girls</i>	32
Chapitre 2 : Les nouvelles <i>Final Girls</i> dans les différents sous-genres.....	37
2.1 Les <i>Slashers</i>	37
A. Les <i>neoslashers</i>	39
B. Le nouveau rôle de Laurie Strode dans <i>Halloween</i> (2018).....	42
2.2 Les films de possession et occultes.....	44
A. Les films de possession.....	44
B. Les films occultes.....	47
2.3 Le « <i>Survival-Horror</i> ».....	51
A. Le <i>Rape and Revenge</i>	52
B. Les <i>survivals</i> d'horreur.....	54
2.4 Le <i>Folk-Horror</i>	57
2.5 Les autres sous-genres et les films inclassables.....	60
Chapitre 3 : L'évolution des rôles-types des nouvelles <i>Final Girls</i>	64
3.1 La figure de la mère.....	64
A. L'absence de figure paternelle.....	65
B. La figure maternelle comme chef de famille.....	67
C. La belle-mère et les autres figures maternelles.....	70
3.2 Les <i>Final Boys</i>	72
A. Les « nouveaux <i>Final Boys</i> ».....	74
B. Le cas de Chris Washington dans <i>Get Out</i> (2017).....	76
3.3 Les nouvelles <i>Final Girls</i> issues des minorités	79
3.4 La sorcière comme figure féministe.....	83
A. Rappel historique et état de la figure dans la culture populaire.....	83
B. La sorcière comme vecteur d'émancipation.....	86
3.5 Les nouvelles <i>Final Girls</i> comme figure féministe.....	91
A. Les remakes de films d'horreur déjà existants.....	92
B. Les scénarios originaux.....	95
Conclusion.....	98
Bibliographie.....	101
Filmographie.....	105
Table des matières.....	107