



HAL
open science

Enjeu de conflits adolescents à travers l'expérience de la violence dans les slashers.

Florentin Groh

► **To cite this version:**

Florentin Groh. Enjeu de conflits adolescents à travers l'expérience de la violence dans les slashers.. Faire face au conflit : perspectives littéraires et culturelles, Elzbieta Grodek; Céline Assaf; Emily Current; Emily Gula; Maia Lepingwell-Tardieu; Lorraine Mathot; Alexandra Moskovitch; Athira Sanjeev, May 2024, Hamilton, Canada. hal-04646910

HAL Id: hal-04646910

<https://hal.science/hal-04646910v1>

Submitted on 12 Jul 2024

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

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

Titre : Enjeu de conflits adolescents à travers l'expérience de la violence dans les *slashers*.

Auteur : Groh, Florentin. Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM, Marseille, France.

Communication : Colloque annuel des étudiant.es de maîtrise et de doctorat en études françaises et francophones, sur le thème de « Faire face au conflit : perspectives littéraires et culturelles », organisé par Elzbieta Grodek, Céline Assaf, Emily Current, Emily Gula, Maia Lepingwell-Tardieu, Lorraine Mathot, Alexandra Moskovitch, et Athira Sanjeev, du département humanité de l'Université McMaster en Ontario (Canada), 28 mai 2024.

- Introduction :

→ Le conflit dans l'horreur : « L'horreur, la terreur, la panique : ces émotions-là élèvent des barrières entre nous, nous séparent de notre prochain, font de nous des êtres isolés. [...] Les mélodies de l'horreur sont simples et répétitives, et ce sont des mélodies de déstabilisation, de la désintégration... mais, autre paradoxe, l'expression rituelle de ces émotions semble ramener les choses à un état plus stable et plus constructif. » (King, 1995 ; traduit et cité par Pelosato, 1999. p.24)

L'horreur est constamment reliée à une question de tension, quelle soit physique (Tudor, 1997) ; socioculturelle (Lowenstein, 2005 ; Kracauer, 1960), c'est-à-dire représentante d'un traumatisme qui est contemporain au regard du/de la spectateur.trice ; ou figurative (Freeland, 2000), avec une tension visuelle qui rompt le suivi narratif en contractant le regard. Ce conflit expérientiel renvoie à la pensée de Michel Foucault sur le roman de terreur (Foucault, 1963) ; ou à la pensée du degré « zéro » de l'écriture de Roland Barthes (Barthes, 1977) : l'idée est que l'engagement projectif que convoque le suivi narratif horrifique va dé-réaliser le sens des mots, à mesurer que ceux-ci convoquent un renversement de la raison. En résulte une des caractéristiques de l'horreur traditionnelle, selon le linguiste Tzvetan Todorov (Todorov, 1970) : celle d'une lutte de la raison contre le surgissement d'une irrationalité, d'une surréalité.

→ Avènement « *splatter* » :

Le terme n'a pas de traduction littérale, il s'agit plutôt de l'onomatopée d'un corps qui s'écrase sur le sol (Kern, 1996). Le « *splatter* » représente un mouvement littéraire inscrit dans le courant artistique *punk*. Le principe du « *splatter* » est la recherche d'une remise en cause du classicisme

narratif suggestif par l'attachement à une description détaillée de différents sévices corporels, moraux, ou sexuels, qui échappe à la projection imaginaire. À travers ces descriptions se réalise un choc cognitif pour appeler la symbolique sensorielle d'un malaise socioculturel (Sammon, 1996 ; Ahmad, 2018). Le *splatter* produit un double ressenti. La première possibilité est celle d'une lutte post-moderne, voire potentiellement post-coloniale, avec la reprise de la thématique de l'oppression corporelle, de la désindividualisation politique et économique, et par l'angoisse causée de la philosophie moderne et capitaliste. La seconde possibilité, plus problématique, convoque, sous prétexte de critique, l'exercice figuratif d'une vision masculiniste et dégradante du corps féminin.

→ Sur le sous-genre *slasher* :

On retrouve un lien historique entre le *splatter* au cinéma et l'émergence du sous-genre *slasher* dans le changement figuratif qui s'opère dans le milieu des années 1960 (Freeland, 2000). Sans traduction française littérale, le nom *slasher* est un dérivé anglo-saxon de l'expression « *to slash* », qui signifie au sens propre « pénétrer un corps avec une arme blanche » (Clover, 1992). Le terme « *slasher* » catégorise un ensemble de productions apparu à la fin des années 1970 avec le succès commercial d'*Halloween* (dir. John Carpenter, 1978) et *Friday the 13th* (dir. Sean S. Cunningham, 1980) et la reproduction codifiée de leur structure narrative ; quand *Psycho* (dir. Alfred Hitchcock, 1960), *Peeping Tom* (dir. Michael Powell, 1960) et *Ecologia del delitto* (dir. Mario Bava, 1961) font office de « *proto-slasher* ».

On parle de *slasher* lorsque l'enjeu narratif et audiovisuel engage l'expérience de la traque d'un groupe de personnes par un tueur (Dicka, 1990). Le tueur est de nature « psychotique » (Wood, 2003). Il est au centre de l'évolution narrative, si bien que l'on pourrait se référer à la notion de « *stalker film* », comme Vera Dicka. En ce sens, l'enjeu horrifique s'entreprend dans une expérience voyeuriste et entraîne un plaisir visuel identifié à la projection dans l'espace-temps du tueur, avec l'engagement rythmique en alternance et l'utilisation de la focalisation interne.

L'attente que suppose la mise en scène trouve son apothéose dans la représentation graphique des mises à mort des personnages traqués (Rockoff, 2002). Cette représentation graphique se rapporte à une contraction visuelle sur le corps qui rompt avec l'engagement narratif et amène une participation active du regard dans son positionnement face à l'ouverture de ce corps. Les mises à mort composeraient en résultante l'épreuve d'un fantasme visuel qui rapproche l'agression d'une mise en scène pornographique (Clover, 1992 ; Williams, 1991 ; Mcroy, in Conrich, 2010). Au dernier segment du film, l'action épouse le point de vue de l'ultime victime, la *final girl*, qui adopte

un comportement violent similaire au tueur dans son iconographie, et réactualise l'expérience active de violence. L'expérience visuelle des mises à mort relève, en reprenant la pensée de Carol J ; Clover, d'une dialectique sadomasochiste avec un « assassinate gaze » où le meurtre est vécu comme pénétration active du corps, et un « reactive gaze » qui compose cette pénétration comme angoisse corporelle (Clover, 1992).

Le changement avec l'horreur traditionnelle, que suppose le sous-genre dans son principe d'expérience, s'opère également dans l'engagement de l'univers filmique : il devient urbain et contemporain au.à la spectateur.trice. La peur du monstrueux gothique est reconduite en une peur anatomique et médicale. Elle se substitue à un niveau moléculaire. Néanmoins, dans la possibilité d'une expérience angoissée de la violence et de la traque, une épreuve visuelle possiblement autre émerge, qui entame la présence du tueur comme menace « omnisciente » et ancre l'expérience horrifique du côté des personnages victimes de l'oppression fantomatique que représente sa figure.

- Analyse :

➔ Engagement face au tueur :

L'engagement symbolique du conflit adolescent, dans sa survie en milieu hostile, s'opère d'abord dans une rupture de figure qui manifeste l'expression symbolique du tueur. L'exercice de violence du tueur est relié à un événement traumatique qui justifie symboliquement son acte. Cet événement place le tueur dans un passé représentant une stabilité qui va être détruite, origine de ses émotions psychotiques qui le poussent à agir (Rockoff, 2002). Ce passé peut être lié à l'idéal de la cellule familiale nucléaire, le tueur est le produit d'un passé lointain qui entre en contradiction avec la réalité contemporaine post-moderne des personnages adolescents (Robinson, 2012). C'est le cas, par exemple, de l'ouverture d'*Halloween* (dir. John Carpenter), et la tension sexuelle (suggérée figurativement par l'utilisation de la focalisation interne et la position voyeuriste sur le corps nu qui engage un parallèle avec le coup de couteau donné) qui pousse le jeune Michael Myers à tuer sa sœur ; ou de Jason Voorhees, qui entreprend une tuerie de masse à travers les films de la série *Friday the 13th* afin de venger la mort de sa mère, tueuse moralisatrice du premier film, reconduisant son angoisse vis-à-vis des comportements adolescents. L'engagement actif du tueur s'amorce dans la symbolique d'une lutte pour le maintien idéologique d'une cellule familiale classique.

Cependant, en opposition à un engagement actif, la représentation symbolique de la cellule familiale que démarre le passé traumatique du tueur peut engendrer une peur oppressive liée à la traque ressentie des personnages. C'est le cas de la famille Sawyer dans la série de films *The Texas Chainsaw Massacre* qui reproduisent la hiérarchie familiale classique comme justification de leur repli social et de leur tuerie cannibale ; ou du tueur de *Black Christmas* (dir. Bob Clark, 1974), attaché au personnage de Peter qui tente d'intimider Jess pour l'empêcher d'avorter, ajoutant une impression oppressive aux voix de téléphone aiguës et distordues qui harcèlent la maison de sororité et entament des menaces connectées à un discours moralisateur et inquisiteur sur l'avortement, en parallèle de l'intrusion d'un tueur que l'on ne verra jamais et qui tuera les personnages féminins une par une, incitant la tension du côté de Jess et de l'enquête après la première disparition ainsi que la proximité non sue du danger.

→ Engagement face aux victimes — narratif :

Les *slashers* peuvent être résumés, en reprenant l'expression de Robin Wood, à des « *teenie kill movie* » (Britton ; Lippe ; Williams ; & Wood, 1979), film où des adolescent.e.s se font tuer et tentent de survivre dans un monde qui ne leur convient pas. Les personnages qui subissent la traque du tueur sont des adolescent.e.s. Il.elle.s s'efforcent à passer à l'âge adulte, continuer les études, commencer une vie active, ou au contraire s'échapper des carcans socialement imposés. En résultent des situations stéréotypées qui mettent en scène ce rite de passage recherché et renvoi à un univers adolescent codifié (Rockoff, 2002) : camp d'été (*Friday the 13th* ; *The Burning* ; *Sleepaway Camp* ; *Fear Street 1976*) ; campus universitaire (*Black Christmas* ; *Graduation Day* ; *Final Exam* ; *The House on Sorority Row* ; *Prom Night* ; *Scream* ; *Urban Legend*) ; soirée et fête saisonnière (*The Slumber Party Massacre* ; *April Fool Day* ; *The Porwler* ; *Halloween* ; *My Bloody Valentine*).

Les relations des personnages avec les instances familiales engagent le ressenti du mal-être issu de cette situation au monde. Le motif familial intervient dans la déconnexion des jeunes personnages avec leurs parents et les objectifs qu'il.elle.s projettent sur eux.lles, représentant une pensée traditionnelle. La recherche de contre-culture inhérente au mal-être générationnel des personnages les conduit à rejeter l'espace-temps institutionnel dans lequel il.elle.s évoluent (Gill, 2002). Les personnages vivent, à travers la condition de leurs habitations, la désillusion des mythes parentaux. C'est aussi vrai pour les tueurs, victimes abusives des projections ou abandons des parents. L'angoisse de la cellule familiale se compose également dans l'impuissance des parents à sauver leurs enfants, parfois inconsciemment par leurs absences, parfois consciemment dans leurs actes

désespérés sans pour autant arriver à faire basculer la situation. L'isolation spatiale qui résulte de la topographie du *slasher* introduit et se produit dans l'impuissance des parents comme figure rassurante et salvatrice, les mettant en face de l'échec de leurs projections morales et disciplinaires. À la cellule familiale s'ajoute le corps médical et pédagogique (médecins-infirmiers— chirurgiens, psychiatres, animateurs culturels, professeurs, et psychologues : cas célèbre du Dr Samuel Loomis) ou autoritaire (police, pompier ; figures qui deviennent parfois les tueurs : ex. *Maniac Cop* [dir. William Lustig, 1988] ; *Psycho Cop* [dir. Wallace Potts, 1989] ; *X-Ray Hospital Massacre* [dir. Boaz Davidson, 1982]).

La relation entre les personnages adolescents est affirmée par une tension érotique, sous-jacente ou évidente, qui invite à la recherche d'une autonomie sentimentale qui rompt avec l'idéal autoritaire de la cellule familiale classique que représente le tueur. Les caractères des personnages manifestent un degré d'attachement plus ou moins grand en fonction de la valeur positive ou négative dans la narration et l'engagement actif de la survie qui résulte de leurs comportements sexuels ou amoureux. L'ancrage narratif illustratif de cette tension se trouve du côté des personnages féminins qui cristallisent les enjeux expérientiels de la violence (Linz, Donnerstein, Penrod, 1984).

La valeur positive ou négative de l'acte de tueur se conditionne co-activement avec leurs identifications. Les « mauvaises » filles sont celles qui ont un comportement sexuel ouvertement actif (que ce soit physiquement au niveau personnel ou collectif, et verbalement) [Weaver ; Ménard ; Cabrera ; & Taylor, 2015]. Au contraire, les « bonnes » filles sont celles qui vont rejeter un comportement illicite ou sexuel (Kerswell, 2012). La dernière survivante, la *final girl*, illustre de manière sous-jacente cette posture positive dans sa potentielle survie face au tueur (Wee, 2006). La condition a-sexuelle de la *final girl* concernerait uniquement les personnages féminins, dans la mesure où les survivants hommes sont catégorisés comme ayant une vie sexuelle active, tout du moins engagés dans une relation physique et sensuelle avec une partenaire. Les relations sont, dans la totalité des cas, hétérosexuelles. Avant d'exprimer un comportement sexuel spécifique, la *final girl* s'impose comme héroïne dans sa survie réussie face au tueur.

Mais le caractère autonome de la *final girl* peut inscrire sa féminité dans un comportement post-moderne, symbole d'une attitude transgressive et révolutionnaire parce qu'en refus du rôle sexuellement et socialement normé que leurs relations exigent (Trencansky, 2001). De plus, ces personnages manifestent un comportement résilient aussi bien dans leur quotidien que dans leur confrontation avec la mort. Cette caractérisation entraîne une conséquence dans l'investissement émotionnel aux autres victimes féminines. Dans la mesure où la *final girl* exprime son autonomie et

sa force par son individualité féminine ; alors le reste des personnages féminins qui gravitent autour d'elle peuvent induire un message transgressif avec leurs comportements qui manifestent une autonomie face au carcan familial idéal imposé par la société hétéronormée. En résulte une angoisse plus manifeste dans leurs mises à mort et leurs traques qui désengage la nature fantasmatique de la violence pour achever son caractère horrifique. De la sorte, leurs mises à mort impliquent un ressenti intimiste par la composition tourmentée de leur existence, d'autant plus si le tueur représente cet idéal punitif de l'ordre familial traditionnel.

→ Engagement face aux victimes — spatio-temporel :

L'enjeu narratif de malaise/recherche des personnages s'engage dans un enjeu figuratif lié au renversement de l'espace contemporain (Robinson, 2012 ; Rockoff, 2002) : la forêt, le quartier pavillonnaire, le campus, ou les couloirs d'un établissement scolaire. Le surgissement figuratif d'une étrangeté quotidienne amorce une isolation progressive du groupe de personnages. Cette isolation manifeste une séparation entre les personnages et les instances sécuritaires, et est représentée par un renversement sensoriel issu de l'usage du clair-obscur, le jeu de couleur/matière pour un contraste dans l'espace, et du plan d'ensemble pour l'induction d'une menace spatiale. On peut voir qu'il y a une réutilisation figurative d'une horreur atmosphérique plus traditionnelle en lien avec l'émergence d'une surréalité, reconduite dans l'enjeu représentatif d'un chaos contemporain recherché par l'horreur post-moderne.

L'isolation topographique des *slashers* affirme un renversement de l'ordre sécuritaire urbain. L'isolation marque la dimension horrifique d'un paradoxe : l'espace-temps se veut familier, mais étranger dans sa manifestation. L'isolation pourrait être littérale (comme dans un désert, par exemple) aussi bien que purement figurative (bouleversement de l'espace quotidien). Ce renversement influe sur les différentes instances en rapport avec les personnages. La suffocation des personnages vis-à-vis de leurs parents prend place alors dans les caractéristiques anxiogènes et détournées des espaces urbains contemporains. L'espace de la forêt marque une familiarité avec un espace-temps plus institutionnel (comme les colonies de vacances ou les regroupements de résidences).

- Exemple de la série de films *A Nightmare on Elm Street* :

La saga *A Nightmare on Elm Street*, initiée par *A Nightmare on Elm Street* (dir. Wes Craven, 1984), cristallise les enjeux de représentations d'un univers adolescent dans une mise-en-scène *slasher* : on

retrouve l'espace-temps pavillonnaire ; les personnages adolescents sont engagés dans un conflit avec leurs parents, soit lié à leur condition narrative, soit émergeant de la non-prise au sérieux des menaces de Freddy Krueger ; les personnages adolescents sont en recherche d'autonomie et de passage à l'âge adulte (*A Nightmare on Elm Street 2 : Freddy's Revenge* (dir. Jack Sholder, 1985) présente cette recherche à travers celle du corps et de la sexualité) ; les personnages adolescents sont en recherche d'un recouvrement traumatique ([ex. *A Nightmare on Elm Street 3 : Dream Warriors* (dir. Chuck Russell, 1987) ; *Freddy's Dead: The Final Nightmare* (dir. Rachel Talalay, 1991) ; ou *A Nightmare on Elm Street* (dir. Samuel Bayer, 2010)] ; dans *A Nightmare on Elm Street 5 : The Dream Child* (dir. Stephen Hopkins, 1989), l'angoisse qu'incarne Freddy Krueger se reporte sur une angoisse de grossesse et de recherche de vie active autonome. La peur qu'incarne Freddy Krueger l'incite comme entité fantomatique expressive d'un mal être oppressif rattaché à la condition adolescente des personnages : Freddy hante les corps à travers les cauchemars et engage une traumatique interne à leurs évolutions [*A Nightmare on Elm Street 3 : Dream Warriors* (dir. Chuck Russell, 1987) ; ou *A Nightmare on Elm Street* (dir. Samuel Bayer, 2010)], plus évident dans *A Nightmare on Elm Street 2 : Freddy's Revenge* (dir. Jack Sholder, 1985) avec la mise en scène d'une horreur liée au corps par la possession. Cette peur s'entend dans un principe figuratif avec un enjeu de surréalité spatiale et de raccord réalité-rêve sur un même plan qui compose un danger qui surgit, en lien avec une menace physique réelle (mise en scène grotesque des corps dans les rêves et des conséquences physiques et organiques dans la réalité).

- Conclusion :

L'enjeu de conflit adolescent s'incarne comme organisation d'une tension de survie en lien avec une expérience intime selon un degré de figuration spatio-temporelle qui actualise le malaise des personnages et la menace du tueur. Néanmoins, le conflit peut être inversé et expressif d'un acte punitif qui justifie projectivement la présence du tueur.

Bibliographie :

Ahmad, Aalya. 2018. "Transgressive Horror and Politics : The Splatterpunks and Extreme Horror". in *The Palgrave Handbook to Horror Literature*, dir. Corstorphine, Kern ; Kremmel, Laura. New-York : Palgrave MacMillan

Barthes, Roland. 1977. "Le degré zéro de l'écriture". in *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux Essais*. Paris: Seuil

- Britton, Andrew ; Lippe, Richard ; Williams, Tony ; & Wood, Robin. 1979. *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals
- Clover, Carol J. 1992. *Men, Woman, and Chainsaws : Gender in the Modern Horror Film*. Princeton : Princeton University Press
- Dicka, Vera. 1990. *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*. New-Jersey, Vancouver : Fairleigh Dickinson University Press
- Freeland, Cynthia. 2000. *The Naked and the Undead. Evil and the Appeal of Horror*. Colorado : Westview Press
- Foucault, Michel. 1963. “Le langage à l’infini”. in Foucault, Michel. 2001. *Dits et écrits. Tome I (1945-1975)*. Paris: Gallimard
- Gill, Pat. 2002. « The Monstrous Years: Teens, Slasher Films, and the Family ». in *Journal of Film and Video*. Vol. 54, N°4
- Kern, Louis. 1996.“American “Grand Guignol” : Splatterpunk Gore, Sadean Morality and Socially RedemptiveViolence”. in *Journal of American Culture*. Vol.19
- Kerswell, J.A. 2012. *The Slasher Movie Book*. Chicago : Chicago Review Press
- King, Stephen. 1995. *Anatomie de l’horreur*. Paris : édition du rocher
- Kracauer, Siegfried. 1960. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford : Oxford University Press
- Lowenstein, Adam. 2005. *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. New-York : Columbia University Press
- Linz, Daniel ; Donnerstein, Edward ; & Penrod, Stephen. 1984. « The Effects of Multiple Exposures to Filmed Violence Against Women ». in *Journal of Communication*. Vol.34

- Pelosato, Alain. 1999. *Fantastique et Science-Fiction au cinéma*. Paris : édition Naturellement
- Mcroy, Jay. 2010. « « Parts is Parts ». Pornography, Splatter Films and the politics of Corporeal Disintegration », in Conrich, Ian (dir.), *Horror Zone : The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. London : I.B Tauris
- Rockoff, Adam. 2002. *Going to Pieces. The Rise and Fall of the Slasher Film 1978-1986*. North Carolina : MacFrand Publications
- Robinson, Jessica. 2012. *Life Lessons from Slasher Films*. Lanham, Toronto : The Scarecrow Press
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Le Seuil
- Tudor, Andrew. 1997. « Why Horror ? The peculiar pleasures of a popular genre ». in *Cultural Studies*, 11:3, 443-463
- Trencansky, Sarah. 2001. « Final Girl and the Terrible Youth : Transgression in 1980's Horror Slasher ». in *Journal of Popular Film and Television*, volume 9
- Sammon, Paul M. 1996. *Splatterpunk : Extreme Horror*. New-York : St Martin Press
- Weaver, Angela D ; Ménard, A. Dana ; Cabrera, Christine ; & Taylor, Angela. 2015. "Embodying the moral code? Thirty years of Final Girls in slasher films". in *Psychology of Popular Media Culture*, 4(1)
- Wee, Valerie. 2006. "Resurrecting and Updating the Teen Slasher: The Case of *Scream*". in *Journal of Popular Film and Television*. Volume 34, Issue 2
- Wood, Robin. 2003. *Hollywood from Vietnam to Reagan...and Beyond*. New-York : Columbia University Press)
- Williams, Linda. 1991. « Film bodies : Gender, Genre, and Excess ». in *Film Quarterly*. Vol.44, 1991