

## Le *slasher*, hanté et intime. Pour une redéfinition poétique de *Scream*

Je ne me moque pas de la peine des personnages, des tragédies qui peuvent survenir dans leur vie.  
Il n'y a aucun cynisme envers les protagonistes.  
Wes Craven

### Le *slasher* arrêté sur son image

L'image du *slasher* demeure tristement figée : on s'obstine à le tenir pour le sous-genre le plus adolescent et le plus commercial du cinéma d'horreur anglophone. Préfiguré par deux films d'auteur sortis en 1960, le *Psychose* d'Hitchcock et le *Voyeur* de Powell, le *slasher* aurait, aux dires de l'opinion commune, entamé sa phase déclinante à peine commencé : apparu dans les années 1970 avec *Black Christmas* (Bob Clark, 1974), son apothéose semblait déjà atteinte en 1978, à la sortie d'*Halloween – La Nuit des masques*. Le film culte de John Carpenter aura certes servi de matrice à des franchises mineures (*Vendredi 13*, à partir de 1980), mais il aura aussi engendré des récritures méconnues, à l'image de *Terreur sur la ligne* et de sa suite télévisuelle, *When a Stranger Calls Back*, réalisés par Fred Walton en 1979 et 1993. Il aura surtout fait office d'hypotexte pour le scénariste Kevin Williamson et le cinéaste Wes Craven, le duo à l'origine du véritable regain d'inspiration du *slasher* en 1996. *Scream* et ses trois suites (1998, 2000, 2011) constitueront une césure dans l'histoire du genre : tout en reprenant la trame narrative sommaire du *slasher*, où un tueur en série psychopathe assassine un groupe d'adolescents à l'arme blanche, *Scream* sera perçu comme un « palimpseste maniériste d'*Halloween* »<sup>1</sup>, ou encore un pastiche métatextuel, s'emparant du premier niveau de lecture avec une distance réflexive et parfois parodique.

Qu'advient-il de cette évolution, par ailleurs simplifiée et désubjectivée, d'un *cinéma qui terrifie* vers un *cinéma qui amuse*, lorsque, des *Scream*, on jette l'enveloppe générique pour s'intéresser de plus près aux figures de l'antagoniste et de la protagoniste, celle que Carol J. Clover, dans un essai qui a fait date<sup>2</sup>, qualifie de « *Final Girl* », de survivante à qui il revient d'abattre le tueur sans assistance masculine ? D'un côté, les *Scream* introduisent une figure criminelle surnommée « *Ghost Face* », manière de suggérer la contamination du mortel *serial killer* par l'immortel fantôme ; de l'autre, ils mettent en scène une fiction plus repliée, de nature intime, portée par le personnage non moins récurrent de Sidney Prescott (Neve Campbell), une jeune femme hantée par l'assassinat de sa mère resté obscur. L'analyse du genre ne serait-elle pas restée aveugle aux rapports étroits que le *slasher* entretient avec le fantastique cinématographique, entendu au sens large d'« espace d'apparition »<sup>3</sup> ?

### Découvrir le fantastique

Bien que *Scream* ne soit pas, *a priori*, narrativement et figurativement situable dans le fantastique, ce champ pourrait bien être l'une de ses influences sous-estimées. De même

<sup>1</sup> Frank Lafond, « Les citations d'*Halloween* dans *Scream* : de l'hommage à la réécriture », in Véronique Campan et Gilles Menegaldo (dir.), *Du maniérisme au cinéma*, Poitiers, La Licorne, 2003.

<sup>2</sup> *Men, Women and Chainsaws : Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, 1992.

<sup>3</sup> Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes. Le Fantastique au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p.162.

qu'*Halloween* était, selon Carpenter lui-même, « un film de maison hantée classique, à un niveau très basique »<sup>4</sup>, la genèse de *Scream* fait état d'une telle filiation : avant de répondre favorablement à cette commande, Wes Craven avait pour projet un *remake* de *La Maison du diable* (1963), célèbre film de maison hantée signé Robert Wise. Plus largement, les liens du cinéma d'horreur et du cinéma fantastique semblent inextricables, tant leurs définitions respectives prêtent à confusion : si le cinéma d'horreur est considéré comme une catégorie du cinéma fantastique dans la classification francophone des genres, l'expression « *horror film* » désigne au contraire, dans la classification anglophone des genres, l'ensemble du genre fantastique. La rhétorique commune aux deux genres – la peur pour finalité émotionnelle – explique-t-elle seule cette confusion ?

La question de la *revenance* se trouve au principe même du cinéma de genre, les producteurs passant constamment commande de *sequels*, *prequels*, *remakes*, voire *reboots* en séries télévisées, comme ce sera d'ailleurs le cas de *Scream* en 2014. Autant que les apparitions en chaîne du tueur dans l'économie d'un seul film, le spectateur anticipe le retour de Ghost Face dans le prochain volet, au nom de son inscription dans une logique sérielle. En témoignent de manière littérale les génériques de fin, brusquement et brièvement interrompus par une apparition *flash* de Ghost Face, qui par-delà le clin d'œil fidélisant au fan, nient ouvertement toute clôture du récit. Il est troublant en effet, au fil des quatre films, d'observer le retour du même tueur, revêtu du même costume et du même masque, *par-delà* les fluctuations identitaires que révèlent chacun des quatre dénouements, ou plutôt *par-dessus*, en ce sens que costume et masque recouvrent les identités, à les rendre accessoires. Cette logique de *revenance indifférenciée* peut être mise en rapport avec le thème du deuil, fréquent dans les *slashers*, qu'il s'agisse de celui d'une sœur, lardée de coups de couteaux dans le prologue d'*Halloween* ; d'un père, décédé en amont de *Souviens-toi... l'été dernier*, écrit par le même scénariste, Kevin Williamson, et réalisé par Jim Gillespie en 1997 ; ou d'une mère, assassinée comme l'a été Maureen Prescott (Lynn McRae) dans la tétralogie de Wes Craven. Une figure maternelle dont les rares apparitions – une seule apparition *physique* dans *Scream 3* ; une présence récurrente sous forme photographique sinon – ont, semble-t-il, fait oublier l'omniprésence spectrale...

À la différence du fantastique tel qu'il est défini dans les champs littéraire – interroger la frontière entre le réel et l'imaginaire (Tzvetan Todorov) – et cinématographique – une « rupture violente », une « fracture » dans le monde du visible<sup>5</sup> –, *Scream* intègre le fantastique à sa mise en scène, neutralisant par là ce que la franche présence d'un fantôme pourrait avoir d'hétérogène. L'*excipit* de *Scream 3* en est témoignage : l'ouverture miraculeuse d'une porte à peine fermée, et le franchissement imaginaire du palier, rejouent l'entrée des fantômes dans l'espace intérieur, mais d'une manière que l'on peut aussi bien expliquer par des causes rationnelles (le vent). De même, certains procédés se prêtent à la présence discrète du fantastique au sein de la réalité du *slasher* : la *fantômatization du réel* s'opère alors moins par le biais d'un motif visuel, comme c'était le cas du rideau blanc soulevé par le vent qui établissait un lien iconographique entre *Les Innocents* (Jack Clayton,

<sup>4</sup> Entretien avec John Carpenter, in *Halloween*, coll. « L'Avant-scène Cinéma » n°574, 2008, p.3.

<sup>5</sup> Jean Douchet, « L'ombre portée de la réalité », in Jacques Aumont (dir.), *L'Invention de la figure humaine*, Paris, Cinémathèque française, 1995, p.247.

1961) et *Halloween*, que par des mouvements d'appareil immotivés tant qu'on ne les considère pas comme des seuils du fantastique. Ce sont par exemple, dans la séquence du garage de *Scream*, le travelling aérien qui vient attraper au vol la future victime, et le travelling avant en sa direction. La *fantômatization* passe donc par une analogie entre la caméra et le fantôme, que le procédé de « l'en-deçà » (Marc Vernet) porte à son plus haut niveau d'incarnation : l'œil mécanique de la caméra est mis au compte de Ghost Face, sans pour autant que les modalités de la vision soient altérées.

Mais la neutralisation du fantastique trouve son apogée dans la contradiction fondamentale entre, d'un côté, la fonction du *serial killer*, tenu d'exécuter un programme narratif de tuerie à la chaîne, et de l'autre, un costume, un masque et un surnom (Ghost Face) qui rattachent délibérément le tueur des *Scream* au fantôme. Ghost Face revêt la panoplie conventionnelle du fantôme, à une inversion de couleur près : la tête et le corps surmontés d'un drap blanc troué au niveau des yeux, devient un costume entièrement noir, surmonté de traits du visage blancs et allongés. De même, le surnom sans équivoque qui lui est donné, évoque une formule anglaise à destination d'une personne effrayée : « *You look like you've seen a ghost !* ». À qui Ghost Face renvoie-t-il, de la personne qui porte le masque ou de la personne qui voit ce masque et en nourrit quelque effroi ? Si le passage à l'image cinématographique du *Cri* (1893), le tableau iconique d'Edvard Munch ayant servi de modèle pour le masque de Ghost Face, ne se traduit pas par une *animation* du masque hurlant du *serial killer* (au contraire, le cri est plaqué, en mode figé et permanent, sur le visage dissimulé du tueur), le transfert du cri de Ghost Face sur sa victime est, en revanche, bien une *animation* : le masque dicte la réaction idoine à la victime, libérant enfin le cri fixé sur sa toile par Munch<sup>6</sup>.

Par ce raccourci saisissant, Ghost Face permet de mesurer combien le *surgissement* du *serial killer*, cette surprise visuelle qui est une pure convention du *thriller* et du film d'horreur, n'est autre que l'actualisation rhétorique du régime poétique d'*apparition/disparition* du fantôme. Ghost Face signale le *serial killer* comme une figure filmique potentiellement complexe, susceptible de doter un être de chair et de sang d'attributs fantastiques : les dons d'omnivoyance et d'ubiquité auxquels renvoient, respectivement dans les prologues de *Scream* et de *Scream 2*, un faux lapsus téléphonique de Ghost Face (« J'aimerais savoir qui je regarde (...) qui j'écoute »), et sa présence concomitante, à la fois sur un écran de cinéma et dans la salle projetant *Stab*, décalque du premier épisode de *Scream*. La finalité de ces deux attributs est à chercher du côté du récit : le recours au fantôme est pertinent de faire écho au scénario de hantise de l'héroïne, tourmentée sans répit et avec acharnement par le même « fantôme du passé ».

### **Entrée du fantôme du passé**

*Scream* a introduit une dimension absente des premiers *slashers* : ce qui traumatise Sidney Prescott n'est pas tant le *serial killer* du présent qu'un trauma antérieur à la diégèse, mais qui trouve à se raviver *par son intermédiaire*. Comme le souligne l'héroïne dans le troisième volet de la tétralogie : « *Ghosts are tough. You can't shoot ghosts. You can't stop ghosts* ». La fiction horrifique n'est ainsi que le masque générique d'un aval traumatique et d'un amont

---

<sup>6</sup> Voir Francisco Ferreira, « Toujours l'inattendu arrive... *Scream* de Wes Craven », in *Simulacres* n°1, automne 1999, p.122.

qui, à rebours de toute clôture fictionnelle, prolongera à jamais le passé en hantise. *Scream* ne se contente pas d'introduire ce principe dans le *slasher*, il en offre d'emblée la radicalisation : de l'aval si traumatique qu'il deviendra spectre omniprésent, il ne nous sera rien donné à voir. La scène de meurtre de toute évidence la plus déterminante, puisqu'elle est la justification de tout le *serial killing* de la tétralogie, n'aura de cesse d'être recouverte par d'autres meurtres anecdotiques, refusant tout *flash-back* au spectateur. À lui de reconstituer mentalement ce meurtre princeps...

Autant Michael Myers ne découvrait jamais son visage d'adulte, de sorte que son identité n'en paraissait que plus inhumaine, autant les *Scream* font de ces révélations des moments attendus, où s'expose toutefois un mobile ordinaire et répétitif : la vengeance personnelle. La tétralogie relativise par là l'importance de ces identités successives, esquissant plutôt en creux une seule figure, une seule à se cacher derrière le costume lui-même unique. À l'image du sous-titre d'*Halloween*, « The Night He Came Home », *Scream 3* met en scène le retour au foyer d'un fantôme du passé, et lève enfin le voile sur la figure derrière la figure : Ghost Face correspond à Maureen Prescott, la mère de Sidney dont le meurtre s'est déroulé un an avant le début de l'intrigue. La structure de la trilogie (le quatrième volet faisant office d'ouverture) s'apparente d'ailleurs à un retour aux origines, les deux premiers épisodes menant dans le troisième à une enquête sur le passé de la mère, aspirante actrice à Hollywood avant de devenir femme à hommes dans la petite ville de Woodsboro. Ghost Face rejoint ainsi au moins deux traditions. La tradition à la fois psychologique et intéressée du fantôme : d'une part, il n'intervient qu'en l'absence de quiétude, chez des personnes de nature inquiète, et il faut faire la paix avec lui pour qu'il cesse définitivement de se rappeler à nous ; d'autre part, il se manifeste afin de rétablir une vérité sur le passé et/ou d'orchestrer une vengeance. Mais également la tradition endogène du cinéma d'horreur américain (Robin Wood), qui inscrit le monstrueux au sein de la famille, *Scream* rejoignant ainsi *Carrie* (Brian de Palma, 1976) et *Trauma* (Dario Argento, 1993), dont les mères étaient dans les deux cas interprétées par Piper Laurie.

Une des premières séquences de *Scream 3* pourrait servir de définition au fantôme : à la fois « personnage ou chose qui hante l'esprit, la mémoire » et « apparition surnaturelle d'une personne morte ; revenant, spectre » (Le Robert). Elle s'ouvre en effet sur une dimension mémorielle (une photographie encadrée sur une table basse, représentant mère et fille tous sourires), avant de construire un dispositif cinématographique doublé d'un dispositif de revenance – qui sera prolongé, vers la fin du film, par une vidéo de famille projetée dans une salle privée, images du passé qui redonneront provisoirement, via la nature mouvante des images, la vie à la mère décédée. Cette séquence, qui se situe de manière indécise entre le cauchemar et l'hallucination audiovisuelle ou « plan-vision » (Michel Chion), met en scène le « scénario imaginaire »<sup>7</sup> de l'héroïne isolée, réfugiée dans les montagnes, son fantasme du retour maternel : la mère marche en direction de la maison de Sidney, en provenance d'une forêt obscure qui semble une double métaphore de l'au-delà et de l'enjeu narratif du troisième épisode, l'enquête sur le passé secret de Maureen. La séquence emprunte au dispositif cinématographique son agencement spatial : Sidney, représentée en spectatrice allongée puis

---

<sup>7</sup> Définition du « fantasme » par Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2009.

assise sur son canapé, projetterait ses hantises sur la surface écranique de la baie vitrée, une image mentale permettant la visualisation de l'intériorité de son personnage.

Cette séquence en deux temps pourrait être une variation autour de la note d'intention d'Hitchcock concernant les modes d'apparition de Mrs. Danvers dans *Rebecca* (1940). On se souvient que le cinéaste avait rendu inquiétante l'apparition de cette gouvernante en longue robe noire en « censurant son entrée et en ne la montrant qu'après coup, telle une statue immobile »<sup>8</sup> car, justifiait-il, la montrer en train de marcher « l'aurait humanisée » ; il avait demandé à l'actrice, Judith Anderson, d'être *déjà là* afin de faire sursauter l'héroïne (Joan Fontaine) lorsqu'elle s'aperçoit de sa présence. Cette intention de mise en scène, qui cherche à investir un sujet de qualités fantomatiques, est reprise pour le deuxième plan du fantôme de Maureen : Sidney se réveille et s'aperçoit que sa mère est *déjà là*, du côté extérieur de la baie vitrée. Si l'on suit le raisonnement d'Hitchcock, le plan inaugural, un plan d'ensemble de la mère marchant, devrait au contraire contribuer à « humaniser » la mère de Sidney. Seuls l'emprunt iconographique (la mère évoque la figure horrifique du mort-vivant) et la symbolique du plan (le geste de pousser la porte de l'enclos séparant la résidence de la forêt est comme une frontière entre le monde des morts-vivants et celui des survivants) pouvaient suggérer son appartenance à l'au-delà. Cette contradiction entre un premier plan qui « l'humaniserait », et un deuxième plan qui insisterait sur son être-fantôme, rend compte de l'ambiguïté de Ghost Face. Le tueur prend d'abord apparence humaine, sous la forme de Maureen fantôme du passé, avant de surgir costumé pour remplacer la mère et réveiller Sidney de son cauchemar ou interrompre son hallucination. Cette hybridité se retrouvera ultérieurement au plan vocal : lors d'une scène au téléphone, une voix d'abord anonyme se transformera progressivement en celle, familière, du fantôme de la mère, pour enfin laisser place à celle, menaçante et identique dans les quatre volets, du tueur masqué.

### **Les sourdes plaintes des *final girls* tourmentées**

Le motif d'héroïnes en souffrance, qui n'auront de cesse, jusqu'en aval du dernier épisode, d'être tourmentées par un *serial killer* supposé mort mais immortel de se confondre avec une figure familiale fondatrice, est sans doute une diagonale intime inexplorée du *slasher*. Il explique en partie l'écueil scénaristique de *Souviens-toi... l'été dernier*, qui est de n'avoir pas su exploiter suffisamment une donnée biographique de l'héroïne, Julie James : la disparition de son père, suggérée d'abord par une mère vivant seule, puis par une photo de cheminée représentant père et fille un jour d'été, clarifiée enfin par la réplique « *Your father must be turning over in his grave* ». Ce « père qui doit se retourner dans sa tombe », ce statut de mort-vivant, recoupe celui de l'antagoniste du film, un homme écrasé accidentellement, laissé pour mort et qui entreprend de se venger, vêtu d'un ciré et armé d'un crochet, autant d'attributs potentiellement symboliques qui, rattachés à une figure paternelle, *densifieraient* un tueur. Le second volet, *Souviens-toi... l'été dernier 2*, ne dressait pas moins, lors d'une scène de confession, le portrait d'une jeune femme vivant continuellement dans la peur (paranoïa, rêves diurnes, troubles du sommeil, visions), la souffrance (le film s'ouvre sur une figure de Pietà) et la culpabilité.

---

<sup>8</sup> Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2009.

Aussi bien *Scream* que *Souviens-toi... l'été dernier* ont recours à un thème personnalisé (« Sidney's Lament », « Julie's Theme ») qui s'apparente à une longue plainte, mais le choix musical du générique de fin de *Souviens-toi... l'été dernier 2* (Gorecki, Lamb, 1997) va plus loin que *Scream* dans l'expression d'une souffrance toute masochiste : après une figuration de l'état psychologique de Julie James (des traces de pas boueuses tâchent son intérieur immaculé de jeune femme désormais embourgeoisée) et son personnage tiré par les pieds dessous son lit, se font entendre des paroles équivoques : « *If I should die this very moment / I wouldn't fear [...] All this time I've loved you / And never known your face / All this time I've missed you / And searched this human race [...] I've found the one I've waited for [...]* ». Ainsi la mort répond-t-elle à une attente, est-elle presque un soulagement.

À cet égard, l'assimilation de Sidney à Cassandra dans une répétition théâtrale de *Scream 2* prend une signification particulière : à l'image de cette figure de la mythologie grecque caractérisée par son impuissance, doublement prisonnière d'un don de prophétie et de la malédiction de n'être pas crue, vouée à rester seule car elle répand le malheur parmi ses prétendants, Sidney est amenée à embrasser son destin, à être assassinée. « C'est moins le Ghost Face de *Scream* qui poursuit Sidney Prescott, que la jeune femme, victime d'un syndrome 'cassandrien', qui se propose sur la route du tueur »<sup>9</sup>. Ses partenaires de jeu, recouverts de masques de tragédie antique auxquels se mêle celui, postmoderne en comparaison, de Ghost Face, entonnent en chœur : « *Dis-nous, ô Cassandra, pourquoi le destin se retient de t'abattre...* ». Ce à quoi elle répond : « *Désormais, le regard vengeur du destin s'est arrêté sur moi* ». Cela achève de faire du *slasher* le lieu d'une catharsis insoupçonnée, dissimulée sous celle, apparente, de la rhétorique de l'horreur.

### ***Scream*, mélodrame fantastique**

Dans les *Scream*, Sidney fait l'expérience du familier dissimulé sous un cache, de la réapparition comme conjugaison d'un « déjà paru », le passé et les apparitions antérieures, et d'un « déjà disparu », la disparition soudaine et cruelle de sa mère. La vie psychique des névrosés, rappelle Freud, est dominée par « l'accentuation excessive de la réalité psychique par rapport à la réalité matérielle, trait qui se rattache à la toute-puissance des pensées »<sup>10</sup>. De sorte que cette toute-puissance leurre, induit en illusion : la réalité psychique prend le pas sur la réalité matérielle, produisant un effacement de la « frontière entre fantaisie et réalité », et créant une situation d'émergence idéale pour un effet « d'inquiétante étrangeté ». Dans la séquence au dispositif cinématographique en particulier, Sidney apparaissait comme une héroïne névrosée au sens psychanalytique du terme, confrontée à une figure du passé qui lui fait perdre ses repères, qui la laisse dans un état d'incertitude quant à ses visions et qui fait redouter au spectateur la déchéance mentale de son personnage.

Sachant que le « mélodrame maternel » (« *maternal melodrama* », Linda Williams) est centré sur le rapport mère-fille et le fantasme des origines (*Stella Dallas*, *Mildred Pierce*), et que le film d'horreur l'est davantage sur le rapport mère-fils et la peur de la castration (*Psychose*), la trilogie *Scream* apparaît comme une synthèse originale de ces deux scénarios familiaux :

<sup>9</sup> Dick Tomasovic, *Le Palimpseste noir. Notes sur l'impétigo, la terreur et le cinéma américain contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2002, p.148.

<sup>10</sup> Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté* (1919), traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, p.251.

Maureen, l'identité stable derrière les tueurs en série arborant successivement le masque de Ghost Face, menacerait-elle de *castrer sa fille* Sidney, par le double intermédiaire d'armes blanches pénétrantes (correspondant au régime horrifique *manifeste* du film) et d'une hantise obsédante (correspondant à son régime fantastique *latent*) ? La véritable peur de la « *Final Girl* », cette héroïne un peu garçonne du *slasher*, ne consisterait-elle pas à redouter, en guise de *castration imaginaire*, non pas la possessivité d'une Norma Bates, mais sa hantise récurrente et peut-être éternelle ? Le stéréotype de la figure maternelle castratrice devient, lorsque mère d'une fille, une figure qui hante sa progéniture et la blâme de ne pas s'être acquittée d'une inversion des rôles traditionnels : « *Pourquoi devrais-je te protéger du croquemitaine, quand toi-même tu ne m'as pas sauvée de la mort ?* ». Ce reproche de Maureen à Sidney traduit l'ingratitude des enfants à l'égard de leurs parents, leur oubli impardonnable de ce qu'au sein d'une dyade mère-fille ou mère-fils, la fonction protectrice doit être parfaitement réciproque.

Il ne s'agit plus tant d'entendre le mélodrame comme un genre de l'excès émotionnel (les flots de sang se sont, de toute façon, substitués aux larmes), que comme une narration circulaire et répétitive mettant en scène un corps féminin, toujours féminin, éprouvé par l'abandon. Comme le souligne Linda Williams dans son célèbre article *Film Bodies* : « le tire-larmes répéterait à l'infini notre sentiment mélancolique de perte des origines – l'espoir impossible de retourner à un état antérieur représenté peut-être de la façon la plus fondamentale par le corps de la mère »<sup>11</sup>. Carol J. Clover, de son côté, soutenait que le film d'horreur en général, et un sous-genre tel le *slasher* en particulier, s'inscrivait moins dans la tradition du « male gaze » sadique et fétichiste (Laura Mulvey) qu'il ne provoquait l'identification empathique du spectateur masculin à des victimes féminines qui souffrent et qui ont peur, jusqu'à l'affrontement final entre le *serial killer* et la « *Final Girl* » qui se solde par l'*empowerment* et la victoire de cette dernière. *Scream* excède le programme féministe des *slashers* qui donnent à voir des femmes s'appropriant les instruments de la violence des hommes : il fait faire à son tour à ce spectateur masculin l'épreuve d'un abandon en écho au deuil de l'héroïne mélodramatique.

Plutôt que de se réduire à des entreprises décérébrées et infantilisantes, les *slashers* se révèlent être des fictions intimes qui constituent une variante plus spécifiquement masculine du genre traditionnellement féminin du mélodrame. Que par ailleurs ces mélodrames modernes touchent au fantastique, avec une obsédante figure du passé dissimulée sous la figure du *serial killer* masqué, donne à voir, d'une manière monstrative toute propre au cinéma d'horreur, la profondeur traumatique du *slasher* : l'existence d'un cri poétique qui affleure sous les cris génériques, et la variation inédite d'une Jeune fille et la Mort au pays, cinématographique, des immortels.

Ivan Hérard  
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

---

<sup>11</sup> Linda Williams, « Film Bodies : Gender, Genre and Excess », in *Film Quarterly* n°44, été 1991, University of California Press. Traduit de l'américain par Gabrielle Hardy et Raphaël Nieuwjaer (revue électronique *Débordements*).