

Faculté de philosophie, arts et lettres

Au-Delà de la Peur : Représentation Féminine et Métamorphoses dans le Cinéma Horrifique

Évolution des archétypes féminins et étude sur la
réception de l'audience

Auteure : Kassandra Parvais
Promotrice : Sarah Sepulchre
Année académique 2023-2024
Master de spécialisation en cultures visuelles

Résumé

Le cinéma d'horreur a commis des décennies de violence hypersexualisée à l'encontre des femmes, les utilisant fréquemment comme objets de désir passifs. Alors qu'elles sont au cœur du genre depuis ses origines, leur traitement à l'écran laisse à désirer, et il subsiste un amalgame déplorable entre la féminité et la violence mise en scène. Initialement, les représentations féminines se limitaient souvent à des clichés : des femmes à moitié nues crient et sont en proie à un tueur muni d'une arme phallique, avec une mort macabre érotisée et lente. Cette tendance a été analysée à travers le prisme du *male gaze* et de l'objectification. Toutefois, au fil du temps, une progression notable est apparue. Les personnages féminins sont devenus plus diversifiés, autonomes et complexes, reflet d'une évolution des normes sociales et de la conscientisation accrue des stéréotypes de genre, avec en comparaison une stabilité relative dans l'évolution des hommes. Ce changement est illustré par des réalisateur·ice·s contemporain·e·s qui présentent des femmes défiant les normes patriarcales. Ce mémoire a pour objectif de dévoiler ces métamorphoses en examinant comment les films d'horreur, en tant que miroirs culturels, ont évolué pour intégrer des perspectives féminines plus diverses et approfondies. L'étude menée, à travers un questionnaire en ligne auprès de 151 répondants francophones, révèle une reconnaissance de ces progrès notables. Mais, bien que le cinéma d'horreur montre des signes prometteurs de changement, il est essentiel de poursuivre ces efforts pour offrir des représentations plus authentiques des femmes à l'écran. Les futures études devront continuer à explorer ces dynamiques, en adoptant des approches méthodologiques diversifiées pour enrichir la compréhension de ces phénomènes.

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier chaleureusement ma promotrice, Sarah Sepulchre, pour sa confiance tout au long de ce processus, et son ouverture d'esprit offrant une liberté enrichissante, tout en ayant un sentiment de soutien, et de précieux conseils.

En outre, une pensée vers ma famille, mes ami·e·s et mon pilier – mon soutien indéfectible au quotidien – est inévitable. Merci de m'avoir permis de m'épanouir en m'épaulant lors de ce projet charnière signant la fin de mes années en tant qu'étudiante, qui me tenait tant à cœur. L'encouragement de poursuivre cette voie a été combiné à l'organisation de ce Master de spécialisation en cultures visuelles, dont j'adresse mes remerciements aux gestionnaires de programme Alexander Streitberger et Sébastien Fevry. Grâce à vous, j'ai pu réaliser mon envie profonde de me concentrer à l'art et aux questionnements socio-politico-économiques et éthiques entourant cela.

Finalement, je remercie l'ensemble des répondants, qui ont dédié un bout de leur temps précieux à l'élaboration de cette étude.

“Women are the most important part of horror because, by and large, women are the ones the horror happens to. Women have to endure it, fight it, survive it – in the movies and in real life.”

– Mallory O'Meara

« L'exploitation sexuelle, la domination, les abus et le voyeurisme sont omniprésents dans notre culture. Lorsque ces thèmes sont esthétisés, pourquoi la discussion s'arrête-t-elle ? Il s'agit de faire face au fait que l'art occidental est et a été obsédé par les corps féminins, le sexe et la violence. »

– Guerrilla Girls

Table des matières

Introduction	1
1 Revue de la littérature	3
1.1 <i>Aperçu du cinéma d'horreur : entre tropes récurrents, male gaze et théorie de l'objectification.....</i>	3
1.2 <i>Slasher : la mort érotisée et la punition des « péchés » féminins</i>	9
1.2.1 Vague de remakes : comparaison	14
1.3 <i>Le Paradoxe de l'Horreur.....</i>	18
1.3.1 Le Paradoxe de l'Horreur : Quid du viol ?	23
1.3.2 Le Rape-Revenge	26
1.4 <i>Visionnage de films d'horreur</i>	30
2 Méthodologie et construction du questionnaire.....	36
3 Analyse et discussion des résultats	41
4 Conclusion, limites et pistes pour les recherches futures	56
5 Bibliographie	61
6 Annexes	67

Introduction

Depuis ses débuts à l'aube du XX^{ème} siècle, le cinéma d'horreur a toujours été un miroir déformant de nos peurs et de nos angoisses collectives, un genre à la fois captivant et controversé. Parmi les thématiques récurrentes, la représentation des femmes y occupe une place centrale : de la *Damsel in Distress* des premiers films muets aux figures complexes et autonomes des œuvres contemporaines, l'évolution de cette représentation reflète les changements sociaux et culturels. Alors que les *film studies* ont régulièrement analysé les films sous des angles sociologiques ou psychologiques, elles se croisent désormais avec des approches féministes, ou encore *queer*, pour examiner les films comme des ressources infinies de représentations variées, parfois positives ou négatives, progressistes ou bien problématiques. Mon choix de me concentrer sur les films d'horreur a pour origine ma fascination pour le genre depuis maintes années.

La pertinence de ce sujet repose sur plusieurs aspects. En premier lieu, le cinéma horrifique est un genre populaire et influent, capable tant de façonner que de refléter les normes culturelles et sociales. Les femmes, en tant que personnages généralement centraux dans ces narrations, offrent un prisme particulièrement révélateur des attitudes sociétales. Ensuite, en se penchant spécifiquement sur l'horreur, ce mémoire aborde un domaine où les extrêmes émotionnels et narratifs permettent d'explorer de manière approfondie les stéréotypes, les peurs et les fantasmes autour du féminin. Enfin, la représentation des femmes dans les médias est un sujet de préoccupation et d'étude féministe grandissant. Par exemple, l'une des théories les plus mentionnées dans ce domaine correspond au *male gaze* de Laura Mulvey (1975). Cette théorie avance que les personnages féminins sont placés tels des objets sexuels soumis au regard masculin voyeuriste. Cette objectification a des répercussions néfastes puisque cela conduit à perpétuer des stéréotypes problématiques, voire même à cantonner les personnages féminins à certains rôles prédéfinis via des *tropes* sans qu'elles ne puissent s'en écarter. Néanmoins, l'émancipation féminine a-t-elle eu un impact sur la représentation des femmes dans le cinéma d'horreur ? Autrement dit, existe-t-il une évolution tangible et, si tel est le cas, qu'en est-il de la réception médiatique qu'a l'audience de celle-ci ?

Pour répondre à ces questions, notre méthodologie combinera une revue de la littérature actuelle, afin d'établir un cadre théorique, et une enquête suivant une démarche quantitative. Les chapitres de cette revue introduiront les *tropes* récurrents, le *male gaze* et la théorie de

l'objectification, suivis par une immersion dans l'univers des *slashers* à travers la mort érotisée et la punition des « péchés » féminins. Par la suite, nous comparerons la vague de *remakes* et les originaux, avant d'aborder le Paradoxe de l'Horreur. Pour terminer, les questions du thème du viol, du sous-genre du *rape-revenge* ainsi que le visionnage de films d'horreur à proprement parler seront examinés. À travers l'enquête quantitative incluant de nombreuses questions ouvertes, nous recueillerons les perceptions des spectateurs quant à ces représentations féminines dans ce genre cinématographique. Le but est de jauger la conscientisation du public quant aux stéréotypes de genre dans le cinéma d'horreur et leur perception des personnages féminins, en comparaison avec leurs homologues masculins afin d'établir un parallèle, ainsi que les potentielles implications sociales de cette représentation. Dans cette optique, l'objectif principal de notre étude est de comprendre comment les représentations féminines dans le cinéma d'horreur ont évolué au fil du temps et comment elles sont perçues par les spectateur·ices actuels. En effet, contrairement aux études antérieures qui se concentraient principalement sur l'analyse de corpus de films, notre démarche se distingue par une attention particulière portée à la réception de ces représentations par le public francophone.

Cette étude est justifiée par la nécessité de comprendre comment les représentations cinématographiques influencent et sont influencées par les évolutions sociétales. Via des exemples provenant de films d'horreur s'étendant sur différentes périodes, ce mémoire mettra en lumière les transformations des rôles et des images des femmes, révélant ainsi les tendances et les ruptures significatives. Par ailleurs, cette recherche contribue à la critique cinématographique en fournissant une perspective féministe sur un genre souvent critiqué pour sa représentation problématique des femmes. En fin de compte, il s'agit de mieux comprendre comment les films d'horreur peuvent à la fois perpétuer et déconstruire les stéréotypes de genre, ouvrant ainsi la voie à des possibilités enrichissantes de représentations plus diversifiées et nuancées.

1 Revue de la littérature

1.1 Aperçu du cinéma d'horreur : entre tropes récurrents, male gaze et théorie de l'objectification

Avant de nous pencher en détail sur la question de l'évolution de la représentation des femmes, une contextualisation du genre horrifique semble primordiale. Le cinéma d'horreur est composé d'un ensemble de sous-genres avec des schémas narratifs propres ainsi que des caractéristiques et styles de production filmique similaires (Martin, 2019). Ainsi, les principaux sont le *slasher*, l'horreur psychologique, le surnaturel ou paranormal, le *rape-revenge*, la science-fiction horrifique, le *found-footage*, la *comedy-horror* ou encore le *body horror*, ce dernier représentant d'une manière particulièrement accentuée la violence graphique (Lu, 2023). Nous examinerons certains de ces sous-genres ultérieurement. Retenons ici que les films d'horreur ne sont donc pas un phénomène cinématographique unitaire, bien que certains films sont susceptibles de chevaucher les frontières (Martin, 2019). Le but commun aux films d'horreur est d'effrayer le spectateur intentionnellement. Le ou la spectateur·ice qui émet la décision de visionner ce type de production cinématographique a pour attente de se soumettre à des réactions et émotions telles que le dégoût ou la peur (Dufour, 2006). Ce genre est reconnu pour son envie historique de braver la limite de ce qu'il est possible de montrer à l'écran explicitement ou implicitement. À la fin des années 60, les contenus gores émergent, mais le cinéma d'horreur opérera une évolution des codes du genre en se calquant sur les changements des valeurs morales de la société concernant par exemple ce qui doit être censuré ou encore la bienséance. Cette transgression peut se comprendre grâce à des exemples : ayant pour point d'origine la caméra qui opère un *traveling* pour se détourner du Comte *Dracula* (1931) qui s'apprête à croquer le cou de sa victime, dissimulant l'acte, il est maintenant jugé acceptable de dépeindre graphiquement des corps déchiquetés dans des pièges de torture dans la franchise *Saw*.

Certains auteurs avancent que le genre est entré dans une nouvelle ère ces quelques dernières années, avec des longs-métrages tels que *Get Out* (2017, Jordan Peele), *Midsommar* (2019, Ari Aster) ou encore *Hereditary* (2018, Ari Aster). Effectivement, ceux-ci permettent de révéler des enjeux plus sociétaux, mettant en avant un basculement récent dans le monde horrifique. Ainsi, bien que la violence physique et la terreur psychologique soient des piliers incontournables du genre horrifique, la cinématographie et les significations culturelles et

politiques profondes derrière les films horribles sont mis au premier plan, plutôt que la simple peur (Lu, 2023). Il me tient à cœur de démontrer, à l'aide d'un exemple parlant, cette possibilité d'évoquer des sujets sociétaux porteurs de sens pour stimuler la pensée critique de l'audience tout en jouant avec les conventions de l'horreur. Le film *Us* de Jordan Peele (2019) aborde de plein fouet les difficultés politiques actuelles aux États-Unis menant à de l'inégalité et du racisme systémique. Il est possible de décoder les messages cachés dans sa cinématographie qui retransmet la dualité « nous (blancs) versus eux (non-blancs) ». Cette dichotomie entraîne une séparation entre ces deux catégories via des structures et systèmes qui désavantagent, punissent ou excluent les personnes de couleur. *Us* « reflète la stratification socioéconomique des États-Unis ». Dans ce film, il y a une différence nette entre les personnes vivant à la surface de la Terre et celles souterraines qui exemplifie cette mentalité « nous versus eux », qui est en opposition flagrante avec l'*American Dream*. Par ailleurs, le réalisateur a énoncé des ambitions liées au féminisme, et non pas uniquement au racisme. En quelques mots, le film suit les codes standards du genre tout en prenant la décision réfléchie et marquante d'y intégrer un accent résolument davantage politique.

En raison de sa nature radicale et de son recours à une imagerie allégorique et symbolique, le cinéma d'horreur apparaît comme étant le registre le plus propice à la critique et réflexion quant aux problématiques relatives à la discrimination contre les personnes non-blanches, non-hommes, et autres minorités. En ramenant à la surface les peurs subconscientes du spectateur, ce cinéma horrifique suscite des réactions psychologiques et physiques : là est justement sa force. Les films de ce genre recèlent donc un potentiel considérable pour explorer la violence à l'égard des femmes, mais ils permettent également de sensibiliser le grand public et de montrer l'étendue de ces violences de manière percutante et résonnante. En effet, l'audience, happée par le film et donc captive, est conduite à entendre la voix d'autrui et à assister à des représentations terrifiantes de la brutalité coloniale – dont la réalisatrice Ariel Smith (2015) prend son exemple personnel – qui est pourtant la dure réalité du quotidien vécu par d'autres personnes. Au cours de ces moments de peur et de rupture, les audiences sont sensibilisées et déstabilisées. Somme toute, la visualisation de la monstruosité de la perpétration coloniale, ce qui peut être étendu aux autres discriminations telles que sur base du genre, révèle que les films d'horreur peuvent être de puissants outils de résistance et de résurgence – surtout lorsqu'ils sont réalisés par les personnes concernées (Smith, 2015).

Le genre a évolué depuis ses prémices, considérées comme étant *Le Manoir du Diable* de 1896. Nous allons ici mentionner divers *tropes* dans l'historicité du cinéma d'horreur, termes qui reviendront par la suite au sein de ce travail. Un élément proéminent utilisé lors des débuts du genre horrifique a été le *trope* de la « demoiselle en détresse » (*Damsel in Distress*) et d'autres concepts similaires. Dans la majorité de ces premiers scénarii, les femmes étaient fréquemment cantonnées au rôle de victimes désemparées et sans défense, destinées à être sauvées du danger par le protagoniste masculin. Aucune agentivité ni substance véritable ne se dégageait du personnage féminin, qui constituait avant tout un support servant à faire avancer le récit de « son héros » masculin. Hélas, ce phénomène était loin de se circonscrire exclusivement au grand écran, puisque le piètre traitement imposé aux personnages féminins par le cinéma était un reflet fidèle des rôles attribués par la société au sexe féminin et au masculin, ainsi que de la répression systématique de la parole féminine (Sarkeesian, 2016d). Un exemple parlant de ce *trope* est *The Phantom of the Opera* (1925), où la cantatrice Christine Daaé n'est là que comme objet de désir pour le Fantôme et doit être sauvée par le héros masculin à la fin. Elle se retrouve ainsi passive, naïve, et incapable d'agir sans l'aide d'un homme, représentant une simple incitation ou motivation pour la quête du protagoniste (Sa'eed & Jubran, 2019). Par conséquent, la femme se retrouve régulièrement « mise en frigo » (*Women in Refrigerators*), sa souffrance (blessure, torture, séquestration, mort, viol, ...) étant un prétexte ou une motivation pour permettre l'avancée de la narration du protagoniste masculin. Il est évident que tout ceci tend à banaliser, voire même à légitimer, les violences que les femmes peuvent subir (Sarkeesian, 2016d). Cette réduction entraîne qu'elles soient dépeintes comme des trophées, des êtres à délivrer par des hommes (Sarkeesian, 2016e).

Bien que les médias comptent parmi les institutions culturelles qui ont le potentiel de redéfinir les schémas narratifs relatifs au genre et aux relations sentimentales, ceux-ci perpétuent malheureusement bien trop souvent des représentations amoureuses toxiques. Ainsi, les films ont la facheuse tendance de représenter les dénouements romantiques comme la résolution d'une violence conjugale permanente. L'idéologie traditionnelle de la culture Occidentale en matière de genre est étroitement liée à la fois aux contes de fées – avec le fameux Prince Charmant – et aux récits de « *dark romance* » (Wood, 2001) – érotisant la maltraitance (Rambal, 2023). Au cœur de cette idéologie figure le fait de lier la valeur d'une femme à la présence d'un homme, ou plus exactement à une relation hétérosexuelle. Cela a pour effet de justifier la violence exercée par les hommes et de pousser les femmes à tolérer et à pardonner

ce genre de comportements néfastes. Donc, dans leur conception traditionnelle, ces scénarii incitent les femmes à s'accommoder et à tolérer des abus effroyables afin de préserver leur partenaire masculin. Cela entraîne inévitablement une normalisation et banalisation de la violence au sein des relations hétérosexuelles, ainsi que d'une soumission féminine sous la domination masculine (Wood, 2001). Dans le monde – également imprégné de visualité et de pop culture – des jeux vidéo, Anita Sarkeesian a lancé un site Internet et une chaîne YouTube intitulés *Feminist Frequency*, ayant pour but d'expliquer au grand public les différents *tropes* massivement utilisés dans ces créations audio-visuelles. L'objectif énoncé est d'examiner les schémas sexistes et limitatifs associés aux représentations féminines dans les jeux, et de souligner combien ces scénarii consolident et perpétuent des attitudes néfastes et stéréotypées à l'égard des femmes au sein de la société. Ainsi, elle aborde des sujets tels que l'objectification et l'hypersexualisation des personnages féminins – ce qui est également le cas dans le domaine cinématographique, comme nous allons le découvrir par la suite – notamment au travers de leurs vêtements (Sarkeesian, 2016b ; Sarkeesian, 2016c), de leur langage corporel (Sarkeesian, 2016a) ou encore par les rôles qui leur sont octroyés.

Tous ces éléments peuvent être liés à un terme critique proposé par la théoricienne cinématographique féministe – et réalisatrice – Laura Mulvey en 1975 : le “*male gaze*” (Mulvey, 1975). Le “*gaze*” lui-même est défini comme une perspective particulière considérée comme incarnant le rapport existant entre l'observateur et l'observé. Ainsi, il existe une différence notable entre le “*gaze*” et le “*look*” en anglais, où le fait de “*gaze*” implique plus que de simplement regarder (“*look*”) en tant que mode perceptuel ouvert à tou-te-s – cela signifie une relation psychologique de pouvoir, dans laquelle celui qui regarde est supérieur à l'objet du regard. Le “*gaze*” est donc un mode de visualisation qui reflète une relation hiérarchique socialement codée, dans le cas présent auprès d'un code de désir genré selon lequel l'homme est supérieur à la femme (Schroeder, 1998). Suite à l'utilisation de ce terme au sein du champ des *Film Theories*, il est également transposé à d'autres disciplines telles que la *Photography Theory*, *Media Theory* ou encore les *Visual Studies*. Le *male gaze* fait donc allusion à la propension des arts visuels à endosser le profil d'un spectateur présumé masculin et à s'articuler autour de celui-ci. Le *male gaze* se matérialise lorsque la caméra adopte la perspective d'un homme hétérosexuel stéréotypé. Un exemple incontestable est celui de la caméra qui s'attarde et se promène sur le corps d'une femme, mais il peut également s'agir des vêtements qu'elle porte ou de la façon dont elle parle par exemple. Effectivement, le

mouvement emprunté par la caméra guide le regard des spectateur·ices pour leur montrer des personnages masculins qui agissent – étant au centre de l'intrigue – et des personnages féminins qui ne sont que des objets de désir. Ce faisant, le *male gaze* consolide la conception selon laquelle l'homme contemple et la femme est observée. Comme l'explique John Berger (1972) : "(...) *men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at.*" Selon lui, ce phénomène détermine non seulement la plupart des relations entre les hommes et femmes, mais aussi la relation des femmes envers elles-mêmes (Sarkeesian, 2016a). Elles se réduisent à un simple objet, et avant tout à un objet de vision : une vue à contempler (Berger, 1972). Ces représentations culturelles qui nous entourent sont omniprésentes, et sont là pour satisfaire le *male gaze* (Mulvey, 1975).

Somme toute, ce concept avance que les femmes sont réduites à leur corps, hypersexualisées et objectifiées : perçues comme des objets sexuels utilisables par autrui et destinés à la consommation. La Théorie de l'Objectification, avancée par Barbara Frederickson et Tomi-Ann Roberts (1997), suggère que la culture Occidentale socialise les personnes féminines à intérioriser la perspective d'un observateur objectifiant sur leur propre corps. Cela entraîne de l'auto-objectification, où l'on devient préoccupé par sa propre apparence physique, en prenant ce point de vue à la troisième personne, donc externe à sa propre expérience, et bien souvent hétéronormée. À l'instar de Laura Mulvey (1975), Fredrickson et Roberts (1997) ont soutenu que de nombreuses femmes sont sexuellement objectifiées et traitées comme des objets à reluquer par la gente masculine et les divers médias. La thèse de l'objectification est que les médias exercent un rôle prépondérant dans le façonnement des pensées des femmes, des réflexions qui forment la base de la perception du monde par l'audience. L'objectification survient dans les médias visuels qui mettent en scène des rencontres à caractère social et interpersonnel. Elle peut se manifester de maintes façons, allant de la violence sexuelle à l'évaluation sexuelle, mais la forme la plus subtile d'objectification est fondée sur le regard (« *gaze* »), autrement dit l'inspection visuelle du corps. Cette théorie représente un outil important pour la compréhension, l'analyse et l'action en vue d'améliorer la vie des femmes dans un environnement socioculturel qui sexualise le corps féminin et assimile la valeur d'une femme à l'apparence et à la fonctionnalité sexuelle de son corps (Balraj et al., 2021).

Mulvey (1975) se questionne quant à la manière dont l'inconscient du système sociétal patriarcal a façonné le cinéma, et toute autre création audiovisuelle et forme visuelle de représentation – et comment cela renforce le patriarcat. Elle emprunte alors des notions

avancées dans la psychanalyse (par Freud ou encore Lacan), telles que la scopophilie, le voyeurisme, le narcissisme, et le fétichisme. Les plaisirs visuels correspondraient ainsi aux plaisirs masculins, où, par exemple, le narcissisme est dépeint à travers le fait que l'écran serait un miroir où le spectateur a une identification avec le personnage masculin, avec des projections narcissiques placées en ce personnage qui contrôle l'action et articule le regard. Ensuite, le voyeurisme – qui serait une forme plus obsessive de la scopophilie où l'on possède l'autre par le regard – donne l'image de la femme en spectacle, en objet érotique, en fétiche exposé au regard pervers des hommes. Cela confère un pouvoir à celui qui objectifie l'autre via un regard de contrôle, qui ressent donc une satisfaction – ce qui renvoie à des relations de pouvoir genrées. Berger (1972) indique également que, et ce à travers l'histoire, la façon dont nous voyons l'art a été manipulée par une minorité privilégiée dans l'optique de préserver sa dominance socio-économique. Prenons l'exemple de *Psycho* (1960, Alfred Hitchcock) : lorsque Norman Bates observe à travers un trou dans le mur une femme se dénuder, l'audience dérive du plaisir de ce voyeurisme du protagoniste masculin. Cette scène utilise une stratégie filmique de caméra subjective, montrant une situation d'observation, faisant de l'homme la partie active et de la femme un spectacle. Le protagoniste exerce un contrôle sur l'autre personne et la soumet à son regard et à ses fantasmes, projetant ses désirs, tandis que le spectateur prend le point de vue du protagoniste.

Par la suite, notable via le célèbre exemple de la scène de *Psycho* (1960, Alfred Hitchcock) où Janet Leigh hurle de manière stridente dans la douche avant d'être poignardée, apparaît le *trope* de la « *Scream Queen* ». Celui-ci renforce le rôle désigné aux femmes, d'êtres impuissants face aux violences et négligeables. Il s'agit d'une représentation dérivée de la figure stéréotypée de la femme victime implorant de l'aide. Cette pratique courante dans le genre horrifique réside dans la réduction de la voix d'une femme au son d'un simple cri. Les hurlements glaçants sont une composante incontournable – et dont le recours semble excessif – de ce genre cinématographique, car ils sont source de tension au sein de l'atmosphère sinistre et inquiétante. Pourtant, ces cris sont rarement émis par des hommes, et résultent plutôt de femmes terrorisées. En outre, ces dernières sont dépeintes comme étant fragiles, dociles et empreintes de frilosité, faisant de la peur leur principale émotion. La franchise du *slasher Halloween* correspond à ce *trope*, puisque le personnage joué par Jamie Lee Curtis constitue un exemple majeur d'une femme agressée à maintes reprises et criant à l'aide tandis qu'un « homme forcené » cherche à la massacrer (Sa'eed & Jubran, 2019).

Toutefois, la fin des années 1960 et 1970 connaît l'essor de mouvements féministes, et est donc synonyme de changements sociétaux notoires. Par conséquent, le genre horrifique a dû opérer des modifications pour tenter de suivre ces évolutions... Le personnage féminin est de ce fait devenu le point central d'attention, bien que Sa'eed et Jubran (2019) déclarent qu'elles sont des victimes qui ont souffert de ce qu'ils qualifient de « terreur sexualisée ». La donne a essentiellement changé avec l'inclusion de femmes en tant que protagonistes de certaines œuvres cinématographiques, avec des productions telles que *Carrie* (1976), qui mettent l'accent sur la féminité à un niveau inédit jusqu'alors. C'est dans ce contexte qu'a surgi le *trope* de la « *Final Girl* », toujours présent de nos jours. En dépit de l'inclusion élargie des femmes dans le cinéma d'horreur, leurs représentations sont devenues considérablement plus violentes (Sa'eed & Jubran, 2019), comme démontré dans la seconde partie de ce mémoire.

1.2 *Slasher : la mort érotisée et la punition des « péchés » féminins*

Les *slashers* sont apparus durant les années 1970, avec la montée de mouvements féministes au sein de la société. Le *plot* de ce sous-genre inclut constamment un tueur psycho- ou sociopathe, généralement masqué afin d'introduire une dépersonnalisation, qui prend en chasse des adolescent·e·s et a pour but de les tuer un à un avec une arme. Cette arme est habituellement phallocentrée, comme un couteau, menant à ce que nous appellerons par la suite une « pénétration symbolique ». Les protagonistes féminines ont commencé à résister et riposter – altérant pour la première fois le chemin pris par les normes de genre établies précédemment – ainsi l'archétype de la « *Final Girl* » a vu le jour. Elle représente la survivante, la seule qui a réussi à échapper au tueur. Comme Carol J. Clover (2015) l'indique, elle est le premier personnage à pressentir la situation anormale et la seule à déduire, à partir des indices qui s'accumulent, le schéma et l'ampleur de la menace. Autrement dit, elle est la seule dont la perspective se rapproche de la compréhension privilégiée que l'audience a de la situation. Néanmoins, il est crucial de noter que la *Final Girl* ne peut être capable de tuer ou d'échapper au monstre qu'en revêtant des caractéristiques dites masculines. Clover exhorte le public à ne pas considérer les *Final Girls* comme des produits du féminisme. Clover conclut que la *Final Girl* est une fiction convenue pour les spectateurs masculins qui l'utilisent comme vecteur de leurs propres fantasmes sadomasochistes. Elle est constamment une femme vierge, et elle offre une figure d'incarnation de ce qu'une femme « devrait être » à leurs yeux – l'exemple typique est le fait qu'elle n'ait pas de comportement illicite, a contrario des autres personnages du film.

Tel que susmentionné, les femmes ont souffert de « terreur sexualisée » (Sa'eed & Jubran, 2019). Un illustre exemple concerne la sexualité féminine. Le cinéma d'horreur a la fâcheuse tendance à mettre l'accent sur l'idée que cette sexualité féminine constitue un élément qui se doit d'être puni, ou être du moins accompagné par des conséquences négatives pour la femme en question. Ainsi, un personnage féminin qui agit de manière sexuelle court un risque d'autant plus élevé d'être la cible du tueur, et donc d'être tué ou torturé, et ce en premier (une probabilité partagée avec les personnages racisés, par ailleurs). Sa mort représente un châtement infligé en raison de ses actes. Cela est lié à la *trope* sexiste qui proclame que la libertine mourra et la vierge, au contraire, vivra et continuera d'exister. La *Final Girl* conventionnelle – « pure » et vierge, pour contraster par rapport aux autres – coïncide avec la vision conservatrice traditionnelle de la « *Good Girl* », et mériterait de survivre davantage que les autres sur base de ces critères. La conséquence de ce type de représentation à l'écran est que cela communique à l'audience des préjugés néfastes quant à la sexualité des femmes. Sa'eed et Jubran (2019) indiquent que ces règles ne s'appliquent pas aux personnages masculins de la même manière. Selon Butler (1988), la réalité du genre est fondée sur des performances sociales soutenues qui sont codées comme étant soit typées masculines, soit catégorisées féminines. Kimmel et Aronson (2014) avancent que le sexe serait considéré comme étant un trait foncièrement masculin puisqu'il confère une sorte de pouvoir exercé sur une autre personne, dans une optique de domination suivant le schéma patriarcal. Ils ajoutent que, si une femme tente de prendre contrôle de ce même pouvoir, elle sera instantanément sanctionnée : sa liberté sexuelle n'est pas conforme aux normes de genre en vigueur, d'où le refus de la société patriarcale de l'accepter. Autrement formulé, seule la domination masculine est perçue comme étant naturelle. Cette implication est renforcée par un stéréotype narratif dans lequel les femmes ont des relations sexuelles dans le film et sont ensuite immédiatement assassinées (« *Halloween* », « *Friday the 13th* », « *A Nightmare on Elm Street* » ou encore « *The Texas Chainsaw Massacre* »).

La philosophe Camille Froidevaux-Metterie (2021) explique la différence de traitement entre la sexualité valorisée des hommes et celle des femmes, conflictuelle et paradoxale : « Le schéma sexuel massivement partagé articule valorisation de la virginité et de la passivité féminines d'un côté, exaltation de la conquête et de la performance masculine de l'autre » (Froidevaux-Metterie, 2021, p. 177). Ces représentations reflètent donc des scripts hétéronormés et binaires qui postulent ce qu'est la, soi-disant, bonne sexualité féminine,

féminité, et leur lien avec la virginité. Dans la même veine, Butler (1999) précise que la construction du genre est décrite comme une édification basée sur des fictions culturelles, ou « une performance aux conséquences clairement punitives », par laquelle ceux qui ne s'alignent pas sur les constructions sociétales du genre sont systématiquement punis. Le genre se naturalise ainsi par le biais d'actes répétés et prolongés par des corps performants. Rosenbaum (1979) révèle que le sous-genre du *slasher* – qu'il appelle « Mainstream Simulated Snuff Movies » – opère via deux règles simplistes : le suspense est généré à travers l'audience qui attend qu'une femme soit réduite en morceaux par un tortionnaire, et cet acte est moralement préparé – et inconsciemment sanctionné – en l'associant à des relations sexuelles. La franchise *Halloween* suit ce motif ritualiste avec une rigueur toute dévouée, de sorte que la victime adolescente dans le film de 1963 est poignardée quelques instants après avoir couché avec son petit ami... Par ailleurs, Laurie Strode (jouée par l'actrice Jamie Lee Curtis) – la *Final Girl* d'*Halloween* – seule survivante, est également la seule vierge du trio, suivant l'archétype lié à l'idée de pureté sous-jacent la survie de la femme. Néanmoins, la trilogie la plus récente au sein de cette franchise tente de la solidifier en tant que personnage féminin puissant et affirmé. En outre, il est souligné que son statut de *Final Girl* pourrait être lié à son androgynie, arborant des caractéristiques que l'on prête généralement aux protagonistes masculins. Effectivement, selon les conclusions tirées d'une étude, les survivantes (*Final Girls*) des *slashers* sont plus androgynes, moins ineptes, incapables ou niaises, et moins attirantes physiquement que les non-survivantes (Cowan & O'Brien, 1990).

Cowan et O'Brien (1990) ont analysé un corpus de 56 films d'horreur, comprenant un échantillon de 474 victimes. Cette étude insiste sur le fait qu'aucune différence n'a été constatée entre le nombre de victimes masculines et féminines en général, ni entre les non-survivants masculins et féminins. En effet, un nombre significativement plus élevé de femmes (44) que d'hommes (25) ont survécu à une tentative de meurtre. Ainsi, les personnages féminins ne sont pas plus susceptibles d'être victimes ou non-survivantes que les personnages masculins. Cependant, les victimes féminines sont plus nombreuses que celles masculines à avoir survécu aux *slashings*, elles ont donc davantage de chances de survie (Molitor & Sapolsky, 1993).

Bien que ces observations aient été effectuées, des différences genrées ont toutefois été mises en lumière quant à des indicateurs sexuels. En premier lieu, les non-survivantes portaient des vêtements suggestifs, étaient dénudées, se déshabillaient ou étaient présentées comme ayant

des mœurs légères plus fréquemment que les hommes non-survivants. Quant aux survivants masculins, ils étaient plus nombreux à afficher un comportement sexuel que les survivantes. Ensuite, lorsque les femmes non-survivantes ont été comparées aux femmes survivantes, des divergences systématiques ont été décelées dans l'expression de la sexualité entre ces deux groupes de personnages féminins. Similairement à ce que nous venons de présenter ci-dessus, les non-survivantes portaient des vêtements révélateurs, apparaissaient nues, utilisaient un langage sexuel, étaient montrées en train de se déshabiller ou en train de se livrer à une activité sexuelle au moment du *slashing* et étaient considérées comme ayant des mœurs légères plus souvent que leurs homologues survivantes. Les femmes qui ont perdu la vie ont également été perçues comme adoptant un comportement plus éloigné des normes patriarcales que les femmes qui ont survécu. En résumé, les différences de traits identifiées entre les hommes et les femmes non-survivants concernaient les aspects négatifs liés au genre : les femmes non-survivantes étaient moins susceptibles d'être qualifiées d'égoïstes, de dictatrices et de cyniques, et plus susceptibles d'être qualifiées de passives et d'ineptes – donc moins indépendantes et sûres d'elles – bien qu'elles soient jugées physiquement attirantes (Cowan & O'Brien, 1990).

D'autre part, un aspect majeur dans la mise en scène du cinéma d'horreur, et tout particulièrement concernant le sous-genre du *slasher*, est la caméra qui effectue des mouvements panoramiques, des *travelings*, et des *close-ups* sur le corps des femmes. Cette tendance cinématographique entraîne une érotisation, une esthétisation et une objectification de la mort des femmes. Un exemple notoire est le *trope* s'appelant « *The Chase* » (La Poursuite), qui consiste habituellement à montrer une femme sexualisée et dégradée qui prend ses jambes à son cou alors qu'un assaillant la traque et la tue. Il est fréquent que la course-poursuite exhibe la femme dans des conditions de dénudement variées et qu'une caméra lascive, obscène et perverse se focalise sur son corps avant qu'elle ne soit assassinée, mêlant ainsi le plaisir sexuel à la perpétration de violences. Cela entraîne de la déshumanisation ; un message pernicieux qui est d'ailleurs véhiculé et partagé au sein de l'industrie pornographique, la symbolique transmise étant une banalisation de la violence dominatrice et à sens unique envers les femmes. En outre, il est constaté que – dans les films d'horreur – l'état de peur des victimes féminines est montré à l'écran cinq fois plus longtemps que celui des victimes masculines (Molitor & Sapolsky, 1993).

En lien avec l'objectification abordée lors du chapitre précédent, les recherches autour des films dits « *mainstream* » – et donc destinés au grand public – ainsi qu'englobant les arts visuels dans leur ensemble, témoignent de la propension à faire du corps des femmes une proie bien plus fréquente à l'objectification sexuelle, comparé aux corps des hommes (Balraj et al., 2021). De surcroît, de nombreux films du genre horrifique dépeignent les femmes de manière perverse et péjorative, ne se limitant pas à les victimiser, mais visant simultanément à les sexualiser. Le travail de Molitor et Sapolsky (1993), via une analyse de contenu, a permis de démontrer que, si les hommes sont souvent tués instantanément, les femmes en revanche mettent deux fois plus de temps à mourir à l'écran. Ce laps de temps permet à la caméra de la capturer en train de tenter de s'échapper en faisant un panoramique sur sa silhouette, tandis que les spectateur·ices observent sa mort ralentie et érotisée. Ce phénomène est exacerbé par le fait que, fréquemment, ces exécutions sont filmées au moyen de gros plans sur les femmes et en adoptant des angles de vue subjectifs, les situant dans une position où elles sont destinées à être contemplées, ce qui a pour effet de susciter un plaisir visuel chez l'audience – rappelant le *male gaze* mentionné auparavant. Finalement, cela reflète l'exploitation et la violation continues du corps de la femme. Cette esthétisation de la mort féminine conduit à ce que les non-survivantes soient évaluées plus attirantes physiquement que les survivantes, dans l'étude citée au préalable – en contraste flagrant avec les hommes. Au contraire, les non-survivants étaient classés moins attirants que leurs contreparties survivants (Cowan & O'Brien, 1990).

Conformément à ce qui a été évoqué en amont, Cowan et O'Brien (1990) ont également retrouvé que la survie en tant que victime féminine d'un *slasher* était fortement associée et corrélée avec l'absence relative de comportement sexuel. Le message véhiculé suit donc une dichotomie indiquant que seules les femmes « pures » méritent de survivre ; que les *Good Girls* sont asexuelles et que les *Bad Girls*, sexuelles, meurent. En attestent les règles de Randy pour survivre à un film d'horreur, dans *Scream* (1996)... (cf. Annexe 2). Cette conception de la sexualité féminine comme étant mauvaise, renforcée culturellement à travers des médias tels que le cinéma, est problématique, notamment compte tenu du niveau élevé d'exposition des adolescent·e·s en pleine période de construction sexuelle à ce type de discours. Malgré tout, ce message à propos des femmes existe depuis des décennies, et remonte jusqu'à l'histoire d'Adam et Eve, déclarant qu'il y a un aspect intrinsèquement maléfique à la sexualité féminine. En conséquence, il en résulte une diminution de la compassion à l'égard des victimes de viol

chez les spectateurs de films d'horreur, une constatation peu surprenante au regard de la réduction des femmes à l'état d'objet sexuel et du dénigrement de l'expression de la sexualité féminine présents dans cette catégorie de films (Linz et al., 1988). La mise en scène des femmes non-survivantes sous un angle résolument sexuel pourrait d'ailleurs jouer un rôle dans le constat selon lequel les hommes apprécient davantage les représentations graphiques de l'horreur que les femmes (Mundorf et al., 1989).

1.2.1 Vague de remakes : comparaison

Il va sans dire que les films d'horreur sont réputés pour embrasser les stéréotypes de genre et les renforcer tout au long de leur durée. Les rôles genrés ont toujours été cruciaux au sein de l'horifique, en particulier via les archétypes susmentionnés. Cependant, qu'en est-il de leur évolution, lorsqu'une comparaison s'effectue ? L'opportunité d'explorer ce sujet s'offre grâce à la vague de *remakes* issus de *slashers* originaires de la période s'étendant des années 1970 au début des années 1980. Qui plus est, cette ère spécifique a fait l'objet de vives réflexions sur les enjeux idéologiques liés au genre et à l'ambivalence politique (Lizardi, 2010). Cette prolifération a inondé le cinéma lors des années 2000 et 2010. Les *remakes* affichent une continuité idéologique notable, mais sous une forme plus accentuée et stylisée. En insistant sur les idéologies des films originaux, les *remakes* témoignent du contexte sociétal contemporain dans lequel ils ont été produits et reçus.

D'un point de vue économique, les *remakes* sont couramment envisagés comme des produits commerciaux qui réitère des formules à succès, et ce afin de minimiser les risques et d'assurer la rentabilité et les profits au sein du marché. La reprise ou réadaptation d'une franchise implique de bénéficier d'un produit économique ayant déjà fait ses preuves et d'un modèle préalablement développé. Toutefois, cette tendance consistant à produire des *remakes* ne découle pas uniquement d'aspects économiques, mais prend aussi ses racines dans des mouvements culturels plus généraux : notamment via la nature nostalgique des médias contemporains, synonyme d'une culture attachée au passé (Lizardi, 2010).

Les *remakes* horrifiques présentent un potentiel tout particulier de nous révéler des informations sur nos peurs récurrentes, nos angoisses et nos espoirs pour l'avenir (Lizardi, 2010). De plus, les œuvres cinématographiques sont mieux comprises en relation avec les périodes au cours desquelles elles ont été produites et consommées (Hall, 2001). Qu'en est-il alors de ces *remakes* qui, mis en comparaison avec leurs prédécesseurs, évoquent les mêmes

problématiques et ont des positions idéologiques identiques ? Dans la mesure où les films originels sont qualifiés par les théoriciens de misogynes et d'hégémoniques, que faut-il dire des *remakes* contemporains qui abordent les mêmes questions, mais de manière hyperréaliste ? (Lizardi, 2010). Selon Carroll (1990), les histoires d'horreur sont « toujours un combat entre le normal et l'anormal, de telle sorte que le normal est rétabli et, dès lors, affirmé ». Ce qui est dénommé « normal » correspond à une vision du monde bien établie et figurant dans les schémas culturels traditionnels en vigueur. La notion de « normalité » historique et culturelle est primordiale quand on considère cette tendance cinématographique à réaliser des *remakes* de films d'un sous-genre aussi ciblé. La réaffirmation de la « normalité » est une position résolument hégémonique au sein des films d'horreur, puisque cette restauration résulte de la destruction littérale de ce qui est anormal. Ce faisant, le rôle des personnages, souvent adolescents, et la bonne conduite à adopter dans la société sont des manifestations de cette dynamique. Il est classique de voir les adolescent·e·s qui s'adonnent aux drogues ou à l'alcool mourir, en guise de punition. Ce cliché renvoie à la violation des normes sociétales prescrites et à la sanction de ces transgressions. Similairement, la mort féminine postcoïtale est une figure emblématique du genre, comme nous l'avons découvert antérieurement grâce à l'analyse de contenu de Cowan et O'Brien (1990), les non-survivantes étant fréquemment impliquées dans des actes sexuels juste avant de mourir aux mains de leur assaillant. Cette tendance en faveur de la normalité est corroborée car les non-survivantes se livraient à un comportement plus non-normatif (« anormal ») que les survivantes ou *Final Girls* (Cowan & O'Brien, 1990). Dans ce contexte, la notion de normalité peut être appréhendée comme une position idéologique hégémonique (Lizardi, 2010). Clover (2015) démontre comment le genre est un facteur dans les conceptions de l'idée de « normalité » de ces films d'horreur, par le biais de problématiques misogynes. Ce constat nous ramène à l'idée fausse voulant que le fait de représenter le héros sous une forme anatomiquement féminine confère aux films un caractère plus féministe ; précisant qu'« applaudir la *Final Girl* comme une évolution féministe est une expression particulièrement grotesque de vœux illusoires ». La brutalisation des femmes, passant par la propension des films à tuer rapidement les hommes tandis que les femmes sont forcées au supplice (Molitor & Sapolsky, 1993 ; Rockoff, 2011), rend le sous-genre *slasher* cruel et tortionnaire pour les femmes, en dépit de la fin pleine d'espoir de l'unique *Final Girl*.

La nouvelle mode, dans les *remakes*, est à la multiplication des imageries gores et à la stylisation de la mise en scène : exit le rythme lent, les récits peu sanglants et claustrophobes des années 1970 et 80, on laisse maintenant place à des choix de plans et de montages plus frénétiques. Les *remakes* amplifient des éléments qui étaient plus subtils dans les œuvres originales. Par exemple, dans le *remake* de *The Texas Chainsaw Massacre* (2003), l'élément de punition pour les écarts par rapport à la normalité est présent mais aussi renforcé par l'ajout du sexe et des substances illicites : chaque personnage est sanctionné pour son éloignement par rapport à la norme, et le seul personnage à s'abstenir de sexe et de drogues est le seul à survivre, suivant la logique imparable de la *Final Girl*... Tant les originaux que les *remakes* de *Friday the 13th* et *Halloween* – des franchises *slasher* iconiques – ont recours à la drogue et aux relations sexuelles comme délits punissables. En tenant compte de la combinaison des éléments de Carroll (1990) et des composantes genrées exposées par Clover (2015), cela ajoute à cette réaffirmation de la « normalité » hégémonique une dimension supplémentaire de réaffirmation des rôles culturels patriarcaux et misogynes (Lizardi, 2010). Par la torture physique et psychologique prolongée infligée aux femmes, ces films sculptent un espace au sein de l'industrie cinématographique contemporaine qui est destructeur pour les structures progressives et sociales. Les *remakes* reprennent les éléments porteurs de sens des originaux pour faire une déclaration symbolique et allégorique sur les rôles sociaux contemporains et les relations genrées. Une étude quantitative d'analyse de contenu menée par Weaver (1991) a également analysé la différence de traitement des personnages féminins et masculins. Il arrive à la conclusion identique que les scènes dépeignant la mort de personnages féminins étaient significativement plus longues que celles impliquant des personnages masculins, rappelant les observations de Molitor et Sapolsky (1993). Bien que la longueur – comme expliqué antérieurement – est primordiale à mentionner, le contenu de ces scènes est aussi culturellement significatif. Dans *The Last House on the Left* (1972), l'original réalisé par Wes Craven, l'intrigue tourne autour de deux adolescentes qui se font agresser sexuellement. La violence est faite allusion et insinuée via des hors-champs, moins graphiques. L'exemple culminant est la scène où une fille est poignardée à maintes reprises : des cris stridents accompagnent les coups de couteau – arme phallique – portés hors-champ, associés à des gros plans se focalisant sur les expressions du tueur et de la victime. Cela donne l'impression d'une pénétration symbolique. Cette composition de prises de vue en gros plans subjectifs sur le visage est répétée plus tard lorsque le chef du groupe de tueurs viole la fille à l'écran. Si l'on

compare l'utilisation de la violence misogyne dans le film initial au *remake* de *The Last House on the Left* (2009), on remarque que ce thème n'est pas seulement présent, mais qu'il est mis en exergue, tout comme le thème relatif au rétablissement de la « normalité ». Les gros plans subjectifs lors du viol sont toujours de mise, mais ils sont encore plus étouffants et singuliers, avec l'absence de tout son autre que la respiration lourde de l'assaillant. De surcroît, aucune violence hors-champ n'est présentée dans les dernières scènes, les attaques à l'arme blanche faisant l'objet de plans extrêmement rapprochés. Les pénétrations symboliques du corps des femmes sont dorénavant littérales, avec des scènes graphiques, détaillées et d'une durée horriblement prolongée. La nature graphique de la torture féminine et du viol dans le *remake*, combinée à la longueur des séquences, en font un film jugé plus misogyne que l'original (Lizardi, 2010).

Une autre différence entre les meurtres des personnages masculins et ceux des personnages féminins est que les femmes sont contraintes d'endurer la connaissance et la vision de l'horreur. Les femmes, et en particulier la *Final Girl*, se rendent compte de toute l'étendue de la dépravation des tueurs avant d'être physiquement torturées elles-mêmes. Dans le *remake* de *The Texas Chainsaw Massacre* (2003), la seule femme – à part la *Final Girl* – est pendue encore vivante à un hameçon qui lui traverse le dos et est forcée de regarder son petit ami mort se faire dépecer par la tronçonneuse de Leatherface, impuissante. La composition du plan est réalisée de sorte que le public est incapable de véritablement voir ce qui arrive à l'homme – seul le personnage féminin endure ce spectacle. Au final, c'est la *Final Girl* qui subit le plus de tortures sur le plan psychologique. Parallèlement à la torture physique des femmes, le *remake* de *The Texas Chainsaw Massacre* hyperaccentue leur torture psychologique. Lizardi (2010) conclut qu'à certains égards tous les *remakes* de *slasher* incarnent, renforcent et enjolivent à la fois les éléments physiques et psychologiques de la torture misogyne. Certains privilégient une de ces dimensions par rapport à l'autre, comme *The Hills Have Eyes* (*remake*, 2006) qui s'attarde plus spécifiquement à la torture physique.

Dans la mesure où les *remakes* traitent allégoriquement des rapports de force culturels à caractère hégémonique et misogyne, il est notable de relever que ces films véhiculent également le message que « tout ira finalement pour le mieux », via la destruction et fuite de l'anormalité et la restauration de la « normalité ». Contrairement aux films originaux, l'avenir est prometteur pour les survivants. Paradoxalement, alors que ces *remakes* de *slasher* sont devenus des versions accentuées, prônant l'hégémonie, de leurs prédécesseurs, ils affichent –

quant à eux – une perspective d'avenir optimiste, récompensant encore davantage les *Good Girls*. En définitive, avec les succès des *remakes*, Hollywood ne prend pas la peine de révolutionner ou de transformer le paradigme féminin... Serait-ce de la paresse hollywoodienne et Occidentale, ne cherchant pas à bouleverser une formule qui a déjà fait ses preuves dans le passé ?

1.3 Le Paradoxe de l'Horreur

Un incontournable du cinéma horrifique est la présence de scènes de viol. Paradoxalement, la majorité des amateurs de films d'horreur, qui n'ont éprouvé aucune difficulté à visionner un large spectre de contenus violents et sanglants, affichent une aversion sélective à l'égard de la mise en scène de viols. Cette réaction de rejet est pour le moins singulière dans le cas des productions cinématographiques horrifiques, dans la mesure où celles-ci regorgent d'innombrables autres formes de brutalité et de cruauté, sans pour autant déplaire aux adeptes de ce genre. Bien au contraire, les représentations de la violence qui y figurent font justement partie intégrante de leur attrait pour ce type de films. Les auteurs avancent que la manière dont le cinéma grand public (« *mainstream* ») dépeint le viol le banalise, voire même allant jusqu'à l'esthétiser. Or, les films d'horreur trivialisent et esthétisent tous les types d'actes de violence, comme le meurtre. De toute évidence, ce phénomène général d'esthétisation et de banalisation de la violence ne dissuade pas les consommateurs du genre de visionner ces films. Ainsi, le viol représenterait un type de violence particulier, ne répondant pas aux mêmes schémas mentaux pour l'audience, ce qui expliquerait l'aversion sélective des spectateurs (Schwarz, 2022).

Une piste de réponse réside dans le « Paradoxe de l'Horreur ». Ce dernier tente de déterminer pourquoi nous recherchons des œuvres d'art qui évoquent des émotions douloureuses et éprouvantes, telles que la peur et le dégoût dans le contexte du cinéma d'horreur. En bref, pourquoi consommons-nous délibérément des œuvres qui nous effraient et nous répugnent, alors que nous nous efforçons généralement d'éviter cet éventail de sentiments ? Le Paradoxe de l'Horreur avance que, lorsqu'on nous consommons cela, nous adoptons une distance par rapport aux éléments terrifiants dépeints. Cette distance permet à d'autres mécanismes d'entrer en action, nous permettant d'aboutir à une expérience de visionnage globalement plaisante. Les théories de ce paradoxe signalent que le spectateur tire du plaisir de la trame de l'intrigue qui comporte des phases successives de découverte, de preuve et de confirmation à

propos des monstres. Si ces ennemis figurant dans les films d'horreur sont une source d'effroi et de répulsion, ils sont également une véritable provocation de fascination, donc le spectateur se plaît à en savoir plus à leur égard (Carroll, 1990). Cynthia Freeland (2000) pousse ce raisonnement encore plus loin, soutenant que la source de cette fascination réside dans la représentation globale du mal dans les productions horribles, au-delà même des monstres qui servent de vecteurs au mal afin de le représenter symboliquement. Dans cette optique, elle estime que le spectacle et l'attrait du sublime de ces désastres – tel que les scènes exagérément sanglantes des films *slasher* – peut éveiller et assouvir la curiosité du spectateur au même titre que la structure de l'intrigue cinématographique.

Susan Feagin (1991) aborde ensuite la méta-réponse positive qui provient du visionnage de tragédies. Effectivement, en plus de la réponse dite directe du spectateur face à l'œuvre, il existe une autre réponse à cette réponse directe. Selon Feagin, le plaisir serait dérivé de cette évaluation morale de notre réponse directe, issue de notre conscience du fait que nous avons des réactions directes désagréables aux événements négatifs qui se produisent dans le domaine des arts. De cette façon, le spectateur est heureux d'être le type de personne qui éprouve de la peine et répond négativement à la trahison, les actes immoraux, l'injustice ou le malheur d'autrui. Cette découverte, ou plutôt ce rappel, procure de la satisfaction. Par conséquent, la tragédie est sollicitée parce que le spectateur apprécie de pouvoir s'auto-confirmer son caractère empathique et son humanité. Dans le contexte plus précis du cinéma d'horreur, une remarque semblable peut être proposée : lorsque nous éprouvons de la peur et du dégoût en visionnant un film d'horreur (réponse directe), il en résulte une méta-réponse positive. Celle-ci peut concerner le fait que le spectateur soit heureux d'être le genre de personnes qui ressentent ces émotions directes face à des situations dangereuses et anormales, ou bien est-il ravi de faire partie des personnes qui peuvent tolérer une certaine dose de frayeur et de dégoût, preuve de sa témérité.

En addition, le traitement esthétique impliquant des émotions négatives est plus intense, plus profond, plus favorable à l'autonomie et moins enclin à déclencher l'ennui que le traitement esthétique d'œuvres d'art intégralement positives. Les émotions négatives se sont avérées particulièrement efficaces pour capter l'attention, stimuler l'implication émotionnelle intense et favoriser la mémorisation (Menninghaus et al., 2017). Dans le « *Paradox of Painful Art* », le soulagement de l'ennui et la quête d'une « expérience riche » sont des motivations potentielles justifiant la consommation d'œuvres d'art douloureuses. Partant de

l'argumentation qu'un individu peut trouver une expérience à la fois déplaisante mais également désirable, Aaron Smuts (2007) retrace l'attraction pour le genre horrifique – et de manière plus générale pour l'art douloureux – dans l'expérience riche que cela offre. En effet, l'engagement cognitif, perceptif et affectif est rarement aussi intense que dans les cas où l'art déclenche des réactions émotionnelles douloureuses. La richesse de l'expérience que fournit l'horreur se révèle donc gratifiante en soi et désirable, quand bien même elle n'est pas plaisante. Quant au fait d'être plus prompts à vivre des émotions négatives en réponse à l'art plutôt que dans la vie réelle, deux pistes de solution sont soutenues. D'une part, l'art offre un degré de sécurité qui n'existe pas dans les situations de la vie réelle susceptibles de susciter des émotions négatives intenses et, d'autre part, le contrôle dont un individu bénéficie dans ses rapports avec la fiction ne permet pas à la souffrance qu'impliquent de telles émotions de franchir un certain seuil de tolérance (Bantinaki, 2012).

Schwarz (2002) indique que les émotions dites « mixtes » peuvent servir à incorporer des sentiments négatifs dans un plaisir global positif. Prenons le suspense pour exemplifier ce concept : cela correspond à un état d'incertitude cognitive quant au dénouement de l'intrigue. Il est donc courant que des composantes négatives (peur, stress, ...) soient incluses, mais également des composantes positives, comme une anticipation pleine d'espoir. En résumé, « la nature affective plus positive du suspense est réputée convertir les sentiments d'horreur du public, aboutissant à une expérience globalement plaisante » (Schwarz, 2002). Ainsi, la théorie du transfert d'excitation amenée par Zillmann, quand appliquée à la situation du cinéma horrifique, affirme que le plaisir dérivé des films de ce genre par les spectateur·ices est dû à l'interaction entre, d'une part, le suspense au cours de la projection et, d'autre part, le sentiment de soulagement ressenti lorsque le dénouement de l'intrigue se profile à l'horizon. Puisque l'audience demeure dans un état d'excitation élevé au moment où l'intrigue se résout, le soulagement et la satisfaction qu'elle éprouve – soit en réponse à une fin jugée juste, soit parce que l'histoire angoissante est terminée – s'en trouvent exacerbés.

Pour que les situations où la peur est ressentie comme positive, et par conséquent appréciable, soient crédibles, des bénéfices doivent être retenus face à cette peur en réponse à l'horreur fictionnelle, et ceux-ci doivent excéder les risques. Au regard des risques, le contexte dans lequel la peur est ressentie ne pose pas de menace à l'individu, ainsi le facteur risque est contrôlé. L'individu, qui s'expose volontairement à cette situation stressante et effrayante, retire des bénéfices par rapport à la gestion de ses propres réactions (allant de ses réponses

corporelles, l'orientation de ses pensées vers des aspects contrant la peur, jusqu'à ses expressions comportementales en cherchant du réconfort auprès d'autrui) face à des stimuli terrifiants. Somme toute, le cinéma horrifique offre une occasion unique d'apprendre à affronter la peur dans un environnement sûr. Cette exposition peut donc altérer ou renforcer notre perception de notre propre efficacité et accroître nos aptitudes à affronter la peur face à de véritables situations risquées. Qui plus est, l'exposition à des stimuli effrayants est susceptible de produire un effet de désensibilisation ; la familiarisation avec les sources de nos peurs, par le biais d'un contact concret dans un cadre sécurisant ou à travers l'imagination dirigée, constitue un outil que les psychologues cognitivistes considèrent depuis longtemps comme un moyen de surmonter les peurs et les phobies. La confrontation avec les objets de nos peurs diffusés à l'écran, tout particulièrement lorsque l'horreur se conjugue avec l'humour, tend à atténuer l'emprise négative que ces éléments exercent dans la vie réelle. Tel n'est cependant pas toujours le cas, dans la mesure où il arrive que des histoires d'horreur aient l'effet inverse, ce qui se traduit par l'apparition de nouvelles peurs ou le renforcement des craintes déjà existantes. Dès lors, il serait sans doute préférable de retenir que l'exposition à l'horreur peut entraîner une modification ou un renforcement des systèmes de croyances liés à la peur, et que l'avantage réside dans le développement d'un sens plus solide de la notion de risque (Bantinaki, 2012).

Outre les avantages, l'expérience de l'horreur procure des récompenses motivantes : le sentiment de frayeur est gratifiant si le sujet est avide de stimulation. La montée de l'excitation due à la réaction de peur induite par l'horreur est vivifiante et perçue comme une récompense, a fortiori pour ceux qui cherchent à rompre avec la routine affective sans pour autant mettre leur vie en péril. La narration et les caractéristiques formelles des œuvres horrifiques orientent l'expérience émotionnelle, dotée par conséquent d'une structure, d'une progression et d'une focalisation que l'on ne retrouve que rarement dans la vie réelle. Les gratifications qui découlent de l'expérience de la peur déclenchée par l'horreur ont une fonction de consolidation, en ce sens qu'elles incitent les individus à solliciter l'horreur en vue de ressentir l'expérience intense qu'ils s'attendent à en retirer. Cependant, cette expérience de la peur ne peut être bénéfique que si la personne reste maître de sa propre expérience. Effectivement, lorsque l'émotion devient trop forte, on perd le contrôle de son corps, de ses pensées ou même de ses réactions, au point de vouloir se retirer de l'expérience en éteignant la télévision, quittant la salle de cinéma, ou en fermant les yeux devant la scène (Bantinaki, 2012). Cela

demeure un contrôle du spectateur, opérant comme une option de sortie (« *exit option* ») en choisissant de regarder ou non (Schwarz, 2022). Un schéma identique se dresse quant à un autre sentiment de l'horreur : l'expérience du dégoût, étant bénéfique et gratifiante en suivant la même logique que pour la peur, augmentant notre tolérance face à ces stimuli (Bantinaki, 2012).

Les potentiels bienfaits inhérents à l'expérience de la peur (ou du dégoût) dans un contexte sûr et les récompenses qu'elle procure à quiconque aspire à éprouver l'excitation générée par une émotion intense laissent présumer que la peur induite par le film d'horreur représente une émotion à l'égard de laquelle le public adopte une attitude positive et dont il prend donc plaisir à en faire son expérience. Les émotions dues à l'horreur peuvent être agréables ou plaisantes, du moins dans un sens attitudinal, plutôt qu'affectif, et en dépit du fait qu'elles peuvent impliquer certains symptômes corporels négatifs (Bantinaki, 2012).

Comment peut s'expliquer ce différentiel entre la disposition à regarder la souffrance dépeinte à l'écran par rapport à celle vécue dans la vie réelle ? La notion de distance entre en jeu. Le modèle « *Distancing-Embracing* » (c'est-à-dire, distanciation et intégration) quant à la délectation des émotions négatives vis-à-vis la réception de l'art implique que les consommateurs d'œuvres d'art qui évoquent des émotions négatives ont besoin de prendre une relative distance psychologique, et ce afin de préserver leur expérience esthétique de ces émotions négatives qui la compromettraient. Cette distance psychologique résulte de la conscience que le contenu représenté est fictif. Face à un film d'horreur, l'audience reconnaît que ni elle-même ni les acteurs et actrices ne courent un réel danger, même si elle éprouve de la peur et de l'anxiété (Schwarz, 2022). De même, la raison expliquant que la fascination puisse compenser les émotions négatives issues de l'horifique provient de la connaissance de l'audience concernant le fait que l'objet de leur peur est fictionnel, apportant un sens de sécurité (Carroll, 1990). Julian Hanich distingue une autre composante favorisant le recul et le phénomène de distance : l'absence d'obligation morale d'intervention de la part du spectateur. Comme les victimes à l'écran sont fictives, la nécessité et la possibilité de leur venir en aide sont inexistantes. La responsabilité morale d'intervenir est ainsi déchargée, si bien que le spectateur est plongé dans un « sentiment d'impuissance soulageant » (Schwarz, 2022).

En conclusion, la théorie du Paradoxe de l'Horreur indique que le plaisir peut résider dans l'excitation liée à la peur ressentie (transfert d'excitation), puisque cette émotion provoque

une sensation d'être vivant, en rendant alertes nos sens, l'attention fortement concentrée (Bantinaki, 2012). Même si la peur et le dégoût n'étaient pas intrinsèquement gratifiants pour un individu, une satisfaction peut être dérivée du cinéma d'horreur via les émotions « mixtes » et les méta-réponses positives. Parallèlement, en sachant que nul n'est véritablement en danger et que toute tentative d'intervention est vaine (distance psychologique), et grâce à l'existence d'une option de sortie, le public peut se consacrer pleinement à l'aspect positif de son expérience. Au final, différents groupes de consommateurs sont vraisemblablement susceptibles de tirer du plaisir de l'horreur de manières distinctes (Schwarz, 2022).

1.3.1 Le Paradoxe de l'Horreur : Quid du viol ?

En présence de scènes de viol, la distance psychologique que nous avons présentée ci-dessus s'effondre chez bon nombre de spectateur·ices, détruisant du même coup la condition préalable à l'appréciation de l'horreur. Une fois cette condition préalable abolie, les autres mécanismes qui confèrent à l'horreur son aspect plaisant ne peuvent plus jouer leur rôle. Plus concrètement, dans le cas des scènes de viol, la conscience que les événements relatés sont fictifs, la possibilité de désertir le film à sa guise (l'option de sortie) et l'absence de toute obligation morale d'intervenir ne suffisent plus à atténuer l'impact négatif du contenu représenté. Cela mène à un autre paradoxe au sein même du Paradoxe de l'Horreur, celui du viol. La réponse qui vient immédiatement à l'esprit est que voir une telle scène dans un film (agissant comme un déclencheur environnemental) ravive un traumatisme vécu antérieurement, remontant à l'époque où ces victimes ont elles-mêmes subi une agression sexuelle. Or, l'aversion envers les scènes de viol ne peut souvent pas être imputée aux expériences passées propres au spectateur. Les adeptes du cinéma d'horreur répugnés par la visualisation d'un viol ne sont pas tou·te·s des personnes personnellement victimes d'une agression sexuelle. Les résultats d'une étude sur les réactions des femmes aux productions télévisées violentes révèlent que celles qui n'ont jamais subi de violence jugent la scène de viol présentée dans « *The Accused* » (1988) tout aussi dérangeante que celles ayant été agressées (Schwarz, 2022). Pourquoi donc la distanciation se briserait-elle chez les spectateurs dépourvus de souvenirs traumatiques relatifs à la scène de violence exposée ?

Ce qui marque la différence entre le viol et toute autre forme de violence dans les films d'horreur est le fait que le viol est un fait réel et, malheureusement, tellement courant, contrastant de façon frappante avec la majorité des autres actes commis. Certains

personnages sont dépecés à la tronçonneuse, dévorés par des zombies ou se font suspendre dans les airs par des spectres. Le caractère anormal et inhabituel de ces actes de violence favorise la capacité de l'individu à prendre psychologiquement ses distances en regardant ces films. Dans le cas de la violence insolite, non seulement le spectateur sait que l'événement représenté est fictif, mais il est aussi convaincu que ce type d'événement est irréaliste ou, du moins, peu fréquent. En revanche, le viol appartient à la réalité à laquelle la population est confrontée au quotidien. De ce fait, la prise de distance psychologique, y compris par rapport à des représentations fictionnelles, est vraisemblablement une tâche plus ardue. Cette difficulté provient du rapprochement inévitable de ces scènes avec la nature réelle de la violence rencontrée en permanence, notamment par les femmes (Schwarz, 2022).

Toutefois, cela ne saurait être suffisant pour expliquer l'ensemble de la problématique. Si le seul fait qu'un certain type de violence soit courant dans le monde réel était suffisant à ébranler la distanciation, celle-ci devrait s'effondrer nettement plus fréquemment que ce n'est le cas. Le cinéma d'horreur met en scène d'autres formes courantes de violence, hormis le viol : à titre indicatif, dans les productions horribles, les personnages sont systématiquement attaqués avec des armes à feu ou des armes blanches. Malgré cela, les spectateur·ices de films d'horreur ne manifestent pas les mêmes réactions de rejet à l'égard des représentations de meurtres et d'agressions à l'arme blanche que de celles des représentations de viols. La notion apportant une différence de réaction face à ces divers types de violence résiderait dans la justice sociale. Le viol est une violence paradigmatique perpétrée à l'encontre des femmes, et des minorités de genre, et est un élément constitutif de l'injustice systémique commise envers les femmes tout au long de l'histoire. Vingt pourcent des femmes, aux États-Unis, seraient victimes de viol ou de tentative de viol au cours de leur vie, tandis que nonante pourcent des victimes s'identifieraient en tant que femmes. Enfin, nonante pourcent de la globalité des viols seraient commis par des hommes, soit envers des femmes. Ces nombres démontrent à quel point il est concevable que le viol soit une violence genrée. Qui plus est, les agressions sexuelles et viols ont été systématiquement utilisés contre les femmes en tant qu'instrument de contrôle, coercition et démonstration de pouvoir malsaine. Par ailleurs, dans bien des cas, le viol est alimenté par la perception du désir de l'agresseur d'affirmer sa propre masculinité voire la domination de la classe sociale que la gent masculine occupe (Schwarz, 2022). En outre, il n'est malheureusement pas rare que les hommes agressent les femmes dans une quête de vengeance ou en guise de punition, en réponse à une transgression présumée qu'ils

perçoivent de la part de la victime, ou même d'une autre femme pour laquelle la victime sert alors de substitut symbolique. Au cours de l'histoire, les lesbiennes ont subi des « viols correctifs » dans l'optique de les « guérir » de leurs préférences sexuelles vues comme déviantes. Cela correspond à un crime discriminatoire et homophobe, servant de châtiment pour la non-conformité aux idées conservatrices et traditionnelles des normes genrées ainsi qu'à l'hétérosexualité (Doan-Minh, 2019). En période de guerre, le viol de masse à l'encontre des filles et femmes est utilisé comme une véritable arme de guerre, avec les actes de prostitution forcée, la mutilation et d'esclavage sexuel, ayant pour but la déshumanisation, la persécution et la domination. La violence sexuelle genrée est utilisée comme véritable tactique de guerre (Card, 1996 ; UNWomen, 2014).

De surcroît, même les femmes qui ne seront jamais agressées au cours de leur vie souffrent de conséquences négatives du fait que le viol ait été érigé au rang d'outil visant à maintenir les femmes sous contrôle. Celui-ci engendre un climat de terreur dans lequel toute femme se conçoit comme une éventuelle victime. Ainsi, le viol et la peur du viol font quotidiennement partie de la conscience de chaque femme, pesant comme une menace pressante. La différence se trouve ici : la signification sociale du viol, sa portée, et sa présence dans la réalité des femmes (notamment) le distinguent totalement des autres types de violence. Le viol est courant dans la vie réelle et il s'agit d'une forme de violence sexiste mêlée à l'injustice sociale. De ce fait, les représentations d'agressions sexuelles sont susceptibles de particulièrement heurter un membre de l'audience, et ce même s'il n'en a jamais été victime. En raison de ses dimensions sociopolitiques, la majorité des individus considère le viol comme étant un problème « collectif » et sociétal. Bien qu'en tant que spectateur·ices, il est facile de se rappeler que le viol décrit dans le film n'est pas réel, il n'empêche qu'il est simple de le lier aux innombrables agressions similaires qui se produisent dans la société, comme attaque systémique envers les femmes. Quand un viol est mis en scène à l'écran, des sentiments tels que l'impuissance, l'anxiété et l'indignation morale peuvent surgir chez les spectateur·ices en écho au véritable problème sociétal de ce crime. Désormais, les spectateur·ices ne sont plus en mesure de se placer dans une position de distance psychologique telle qu'ils pourraient savourer l'excitation de la frayeur et du suspense ou qu'ils se laisseraient aller à la fascination pour le spectacle du film. Finalement, il est à noter que les adeptes du cinéma horrifique ayant des réponses négatives aux scènes de viol comptent de nombreux hommes cisgenres. Schwarz (2022) soutient que la distance psychologique s'effondre parce que le viol est lourdement

impliqué dans l'injustice sociale réelle, et non pas parce qu'il est impliqué dans une injustice sociale qui victimise spécifiquement le spectateur en question. Par conséquent, il n'est pas impératif que le spectateur soit lui-même une victime potentielle pour qu'il ressente de la colère ou de la peine en réponse à cette situation rappelant de manière frappante la vie bien réelle. Certes, il reste plausible que les victimes potentielles de cette injustice sociale aient tendance à avoir une réaction négative plus intense que les non-victimes face à la violence genrée et sexiste.

1.3.2 Le Rape-Revenge

Clover (2015) émet une constatation : « *Rape – real, threatened, or implied – has been a staple of American cinema more or less from the beginning*¹ ». Schwarz (2022) poursuit en indiquant qu'un viol qui est tout au plus évoqué ou discuté au sein d'un film est moins perturbant aux yeux de l'audience que la représentation explicite d'un tel acte. Donc, si de multiples spectateurs accordent de la valeur aux films dits de « *rape-revenge* », ils n'en trouvent pas moins les séquences de viol qui y figurent profondément déplaisantes à visionner. Ce sous-genre provenant du cinéma d'horreur est caractérisé par sa structure narrative : un protagoniste qui se venge suite à une violence sexuelle dont il a fait les frais ou qu'une connaissance a subie, « se faisant justice lui-même » et devenant un anti-héros en torturant ou tuant les coupables. Le *rape-revenge* est particulièrement controversé, et réputé pour sa représentation graphique du viol ainsi que d'imageries sexuelles et violentes. Un pionnier est le film *The Last House on the Left* (1972, Wes Craven), mentionné auparavant, où la vengeance est poursuivie par les parents des deux victimes. Dans les années 1970, le succès de ces films s'est développé grâce à l'effet de choc provoqué par les scènes de viol brutales, auquel succède le choc supplémentaire de la revanche sordide du personnage principal (Allen, 2021).

L'exemple le plus parlant demeure *I Spit on Your Grave* (1978, Meir Zarchi), qui a poussé la violence infligée aux femmes à des sommets hyperboliques. D'une part, ce film est accusé d'exploiter la souffrance des femmes, en glorifiant le viol, et d'utiliser une violence trop graphique. Des manifestants, devant le cinéma de Leeds, scandaient « *Rape is not entertainment* », c'est-à-dire « Le viol n'est pas un divertissement ». Julie Bindel, participante, est revenue sur son opinion, expliquant qu'à juste titre le film ne présente pas le système

¹ Nous pourrions traduire ceci par : « Le viol – réel, menacé ou implicite – est un incontournable du cinéma américain, plus ou moins depuis le commencement. »

judiciaire comme un allié, ce qui serait irréaliste selon elle puisque la majorité des hommes violant des femmes s'en tirent à bon compte (Bindel, 2011). D'autre part, Carol J. Clover soutient que le film est axé sur la protagoniste, que le public masculin est censé s'identifier à elle et non aux agresseurs, et que le but du film est une identification masochiste à la douleur utilisée pour justifier la catharsis sanglante de la vengeance. Clover, qui circonscrit sa définition du sous-genre aux films dans lesquels une femme est violée et se venge par ses propres moyens, est favorable au « *rape-revenge* » en raison que leurs héroïnes luttent directement contre leur abus, au lieu de préserver le statu quo en se reposant sur un système juridique peu réactif et inadapté (Clover, 2015), menant à une émancipation féministe. Clover voit en ce « *rape-revenge* » une « *rape-revenge victim-hero* » et du renforcement du pouvoir et agentivité (*agency* ou capacité d'agir) féminins (Allen, 2021). Nous pouvons dès lors comprendre l'ampleur de ce débat, de par les deux points de vue à l'opposée l'un de l'autre. Néanmoins, *I Spit on Your Grave* sexualise les traumatismes liés au viol en réunion, tout en fusionnant avec le *trope* de la *Final Girl*. « Dans des scènes étirées et dérangeantes, la caméra se focalise sur le visage de l'assaillant, distordu et bestial » (Allen, 2021). Seule et en infériorité numérique, Jennifer se lance à la traque de ses violeurs, un à un, et assouvit sa vengeance contre la masculinité toxique, modèle d'auto-suffisance féminine castrant et massacrant ses agresseurs.

Par la suite, *Jennifer's Body* (2009, Karyn Kusama) fit initialement l'objet d'un mauvais accueil. En revanche, dix ans plus tard et dans la foulée du mouvement *#MeToo*, cette œuvre audiovisuelle bénéficie d'un regain d'intérêt auprès des spectateur·ices, en particulier des femmes, qui lui accordent une place de choix parmi les films culte. La protagoniste utilise sa sexualité pour piéger ceux qui ont autrefois objectifié son corps. Dans de nombreux *tropes* d'horreur classiques, la virginité est louée, alors qu'ici la sexualité de Jennifer est une force. Une autre illustration est le premier long-métrage d'Emerald Fennell, *Promising Young Woman* (2020), un film qui critique sans détour la culture du viol et son omniprésence dans la société. Il traite essentiellement des traumatismes, du pardon, du chagrin et de la vengeance. La nuit, la protagoniste, Cassie, feint un état d'ivresse, appâtant les soi-disant « gentils garçons » (*nice guys*) dans les bars. Elle se révèle complètement sobre lorsque ces derniers tentent de l'agresser sexuellement, exposant les hommes tentant de profiter de son enivrement. Par ce mécanisme, elle se venge du viol de sa meilleure amie, du suicide qui en a découlé, et du système qui protège les prédateurs (Allen, 2021).

Il en ressort que la colère ressentie par les femmes est étroitement liée à la problématique des rapports de pouvoir existant dans une société patriarcale. L'expression de la colère est un véritable tabou, puisqu'il subsiste une construction sociale genrée qui les empêche de l'exprimer, n'étant pas considéré comme un trait de caractère à connotation féminine. L'article de Pasaribu et Ananda (2022) aborde la représentation de la culture patriarcale dans les sociétés japonaise et indonésienne au travers de deux films d'horreur : *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* (1959, Nobuo Nakagawa) and *Sundel Bolong* (1981, Sisworo Gautama Putra). Dans ces deux films, les personnages féminins ne disposent d'aucun pouvoir au sein d'une société patriarcale et sont opprimés par leurs homologues cis-masculins. À l'inverse, dans le monde spectral, ces femmes – désormais mortes et métamorphosées à l'état fantomatique – sont en mesure d'exprimer librement leur rage à l'égard des hommes qui les ont réprimées, et de prendre leur revanche en les hantant, regagnant ainsi leur pouvoir, autonomie et contrôle. *Sundel Bolong* séduit et tue les hommes qui commettent des viols, s'intégrant pleinement dans le sous-genre de « *rape-revenge* ». Donner aux femmes un espace leur permettant de faire entendre leurs sentiments de colère serait considéré comme un premier pas vers la remise en cause du statu quo des forces de pouvoir dominantes et de la structure hiérarchique propre à la société patriarcale. Les femmes ne peuvent pas exprimer leur colère dans le monde réel, contrôlé par l'ordre établi par le patriarcat, la vie après la mort devient le seul espace où elles peuvent le faire (Pasaribu & Ananda, 2022).

Dans ce monde surnaturel, les femmes énervées sont dépeintes via la notion de « *monstruous-feminine* », avancée par Barbara Creed (1993) dans son ouvrage partageant ce même titre. Le monstre féminin est régulièrement défini par sa sexualité, opérant comme élément terrifiant dans les films d'horreur, notamment par la peur de castration des hommes face au vagin, le « continent noir » selon Sigmund Freud, c'est-à-dire le trou béant dans lequel ils risquent même de se perdre (Pisters, 2020). Iris Brey ajoute que cette peur du corps féminin ressentie par les hommes cis-hétérosexuels est liée à leur absence de pouvoir sur celui-ci (Brey, 2016), mais également pour cause de la construction historico-sociale de la sexualité féminine. Creed revient sur l'interprétation du cinéma horrifique qui positionne les femmes en tant que victimes, de manière générale, et conteste cette conception patriarcale et unidimensionnelle des femmes. Elle poursuit, défiant ce point-de-vue masculino-centré, en explicitant que la fabrication du féminin en tant que « monstrueux » se fait couramment par le biais d'une association avec les fonctions corporelles reproductives féminines, ou à travers des traits et

des rôles patriarcaux. Ce faisant, la monstrosité féminine horrifie le public de par sa sexualité, construite de manière dichotomique. En effet, cette monstrosité féminine porte en elle un aspect profondément paradoxal, imbriquant deux pôles irréconciliables auxquels les femmes ont été restreintes : soit elles sont une incarnation de la pureté, vierges, et ne peuvent donc pas être un monstre. La monstrosité féminine est dans ce cas une déviance contradictoire. Soit la nature de la femme est celle du « vice », qualifiée de « putain », dont le monstre féminin en est une métaphore symbolique. Il n'empêche que la sexualité des femmes est simultanément désirée et fétichisée, mais également vue comme abjecte lorsqu'elle concerne des expériences que celles-ci font avec leur propre corps (Pisters, 2020). Ce caractère abject fascine autant qu'il ne répulse et dérange. C'est pourquoi les sorcières ou encore les sirènes incarnent le danger par leur position ambiguë entre humaine et monstre et leur non-conformité aux injonctions de genre, allant des caractéristiques de douceur à leur sexualité, jusqu'au statut de victime ou de la beauté hétéronormée. Finalement, les apparences de cette monstrosité sont variées, mais reflètent toutes la sexualité féminine : la mère archaïque, l'utérus monstrueux, le vampire, le monstre possédé, la sorcière (d'autant plus avec le traitement des sorcières historiquement parlant...), et la mère castratrice. Justement, de nombreuses productions horribles, majoritairement réalisées par des hommes, véhiculent des idéologies misogynes, s'appuyant sur les craintes des hommes cis-hétérosexuels envers les femmes possédant un désir sexuel actif, dès lors définies comme prédatrices, castratrices, et donc par extension monstrueuses (Creed, 1993). Le cinéma d'horreur met en scène la peur de « l'Autre », symbolisé par tout ce qui ne cadre pas avec la norme selon le cinéma hollywoodien : tout ce qui n'est pas dans un « univers bourgeois, capitaliste, patriarcal et hétérosexuel » (Sepulchre, 2007). Cela inclut fatalement les femmes et les minorités ethniques ou sociales, représentées via des figures monstrueuses générant l'effroi des protagonistes et l'intérêt des spectateur-ices des films d'horreur, à travers des processus d'identification ou de mise à distance (Sepulchre, 2007).

Dans le cas des films précédemment cités, la monstrosité sert à représenter un processus de réappropriation de leur propre corps, afin de conquérir une liberté entravée par le système hétéropatriarcal. Quand Alisa était en vie, elle fut victime de viols perpétrés par des hommes, tandis que d'autres la reluquaient, la réduisant au rôle de simple objet sexuel passif pour satisfaire l'œil masculin – renvoyant au concept du *male gaze* voyeuriste et scopophile. Quand

elle meurt, et devient la figure de Sundel Bolong, Alisa retourne le regard aux hommes qui l'ont agressée (Pasaribu & Ananda, 2022).

1.4 Visionnage de films d'horreur

En 2017, neuf films d'horreur ont gagné plus de cent millions au box-office, illustrant à quel point ce genre cinématographique est devenu conséquent et suscite l'intérêt vif du public (Martin, 2019). Parmi ceux-ci, nous pouvons mentionner *It*, *Get Out* et *Annabelle: Creation*, atteignant respectivement 701.8, 255.4 et 306.5 millions de dollars. Forme de divertissement incontournable partagé dans le monde entier, le cinéma horrifique découle de la peur, l'émotion la plus ancienne et dominante de l'existence humaine, et l'utilise régulièrement via sa forme la plus intense, c'est-à-dire la peur de l'inconnu (Balraj & Kanthan, 2022). Ce dernier chapitre a pour but d'approfondir la question du visionnage du cinéma horrifique, connu pour immanquablement présenter une vision manichéenne du monde, où le bien combat le mal. Par ailleurs, Sigmund Freud évoquait l'horreur comme ce qui est « *uncanny* », c'est-à-dire l'étrange ou ce qui aurait dû rester secret et caché, mais qui est révélé au grand jour. Le suspense, quant à lui, fait référence à la montée en puissance de la menace, à la tension créée avant la manifestation de cette même menace et à sa résolution ou élimination. Précisément, l'une des théories du plaisir de l'horreur que nous avons mentionnées auparavant, la théorie du transfert d'excitation de Zillmann, soutient que nous dérivons notre plaisir du cinéma horrifique de ce sentiment de suspense. L'aspect essentiel de cette théorie est que le plaisir provient du degré d'affect négatif accumulé lors de l'exposition au film et de l'affect positif résultant de la réaction suivant la résolution de la menace. Pour approfondir les notions précédemment avancées, il est nécessaire de mentionner qu'il est possible, par ailleurs, que le plaisir de l'horreur ne soit pas affecté par l'existence d'une quelconque résolution. Ainsi, l'horreur dite « non résolue » est perçue comme tout aussi appréciable que l'horreur résolue en raison de l'expérience agréable de sentiments d'excitation et stimulation (Martin, 2019). Mais, ce chapitre ouvre la porte à la question suivante : quelles sont les conséquences potentielles de ce visionnage du cinéma d'horreur ?

Comme démontré tout au long de cet écrit, les femmes ont rencontré de nombreux stéréotypes genrés au sein de l'industrie médiatique et audiovisuelle. Celles-ci sont couramment dépeintes de manière plus péjorative, en possédant des qualités plus défavorables que les hommes. Cette constante représentation négative inculque aux

spectateurs des attitudes spécifiques à l'égard des femmes, influençant ainsi leur perception (Balraj & Kanthan, 2022). Lorsque les enfants regardent des représentations biaisées à propos des hommes et des femmes durant leur développement cognitif, ils risquent de structurer leur vision du genre selon des schémas fondés sur ces stéréotypes. Bien que ces stéréotypes aient une influence plus limitée sur la population adulte, l'exposition répétée à un déséquilibre entre les genres, à des représentations sexuelles des femmes et à des projections violentes masculines se répercute sur les attitudes et les croyances liées au genre (Sa'eed & Jubran, 2019). Par conséquent, les spectatrices peinent à préserver leur propre identité à la vue des médias, car ceux-ci façonnent leur vision et perception d'elles-mêmes, affectant leurs pensées (Balraj et al., 2021). Sandra Calvert (1999) affirme que la vaste majorité de la population s'appuie sur les médias pour établir ses points de vue, son identité et sa vie, en dépit du sentiment de résistance éprouvé par certains à l'encontre de ces médias. La culture médiatique véhicule les valeurs dites masculines et féminines auprès du public, ainsi qu'une construction de rôles genrés. Dans la même veine, Calvert se penche sur des logiciels, supports et médiums spécifiques afin d'explorer le transfert des stéréotypes de genre et raciaux vers les audiences ciblées au travers de messages implicites figurant dans ces programmes. Dans ce contexte, la quête d'une individualité distincte et d'une compréhension de soi indépendamment de toute influence des médias est une tâche de plus en plus complexe (Balraj et al., 2021).

Selon Linda Williams (1991), la spectatrice est une entité passive qui refuse de renvoyer le regard masculin (*male gaze*) et renonce donc à regarder. L'absence de représentation identifiable à l'écran et le refus de rester témoin de la violence et de l'humiliation infligées aux femmes sont deux variables qui poussent la femme à détourner le regard. Elle soutient que les femmes sont en droit de se sentir exclues puisqu'elles sont exposées comme impuissantes face aux viols, meurtres, tortures et mutilations. Comme l'affirme Mulvey (1975), le personnage féminin n'existe que pour être regardé. En regardant l'écran et en y voyant les figures féminines soumises au *male gaze*, les spectatrices contemplent « un reflet déformé » de leur propre image. Dès lors, un questionnement auquel nous pourrions être confrontés est l'intérêt des femmes appréciant le cinéma d'horreur. Concrètement, le regard qui objectifie la femme est également dirigé vers le monstre, et Williams estime que ce motif permet aux spectatrices de faire preuve d'empathie et de compassion à l'égard du monstre. Ce positionnement leur permet d'apprécier le film, sans craindre la punition, la vengeance ou la réduction à l'état d'objet par de l'objectification. Il en découle que les spectatrices apprennent à regarder

l'horreur de manières subversives, où il est suggéré que la femme peut dénicher un plaisir visuel dans la reconnaissance du statut similaire du monstre dans les structures patriarcales de vision, renvoyant les nombreux miroirs que le schéma patriarcal du regard tend à la femme.

Revenons quelque peu sur la spécificité que représente le sous-genre des *slashers*. Les personnages masculins sont régulièrement tués promptement au cours du long-métrage, si bien que le public est amené à s'identifier à la protagoniste féminine qui doit affronter l'assaillant. Clover (2015) entend suggérer que des pulsions masochistes animent alors le spectateur masculin : celui-ci se trouve impliqué par procuration dans la peur et la douleur que la *Final Girl* endure. De par le *male gaze*, c'est-à-dire la représentation médiatique des personnages féminins de manière sexualisée et déshumanisante, les spectatrices ont alors tendance à adopter ce point de vue masculin. Ainsi, l'intérêt de la présence des femmes et leur apparition à l'écran serait principalement pour satisfaire le plaisir érotique des hommes (Mulvey, 1975). Le cinéma d'horreur ne cesse de redéfinir et de remettre en question ce que signifie la condition humaine, tout en menant une réflexion sur ce que suppose le fait d'être un homme ou une femme. Les prouesses sexuelles des hommes, par exemple, sont souvent glorifiées et célébrées, tandis que les femmes sont systématiquement décriées pour leur « immoralité » sexuelle. Finalement, les médias ont tendance à cantonner les femmes dans des rôles traditionnels, en privilégiant la beauté et en définissant leur valeur par la présence d'hommes et le nombre d'enfants dans leur vie (Balraj & Kanthan, 2022).

Les contenus audiovisuels qui englobent la pornographie et le sexe envahissent rapidement le cinéma, la musique et d'autres médias. De tels programmes influencent l'esprit des spectateur·ices, et les incitent à reproduire ces mêmes scènes dans la réalité (Balraj & Kanthan, 2022) ou à les normaliser. Rudman et Borgida (1995) ont démontré que des constructions chroniques (comme des variables liées à la personnalité) ou temporaires (comme des signaux environnementaux) peuvent engendrer un comportement chez les hommes qui a des conséquences négatives pour les femmes. Le fait de stéréotyper les femmes, temporairement ou chroniquement, en tant qu'objets sexuels peut donc encourager les hommes à rechercher des informations qui entraînent une vérification biaisée des hypothèses : les hommes disposés à considérer une femme comme un objet sexuel cherchent à obtenir une « confirmation » par tous les moyens. Cela peut à son tour susciter un comportement sexualisé et dominateur chez les individus cis-masculins, et à une évaluation stéréotypée et discriminatoire des femmes. Les effets d'un matériel culturellement normatif peuvent être que celui-ci encourage les hommes

à assigner mentalement aux femmes des rôles de soumission et de sexualisation. Par conséquent, ce sexisme institutionnalisé via l'exposition à des mediums audiovisuels influence également les sujets qui ne sont pas foncièrement enclins à exploiter sexuellement une femme. En outre, une exposition à du contenu sexiste tend à favoriser la prise de conscience d'un climat culturel dans lequel le fait de traiter les femmes comme des simples objets sexuels est toléré. Ainsi, le contenu audiovisuel semble être capable d'amorcer à la fois le stéréotype et l'approbation tacite de celui-ci. Ce constat est conforme à la recherche sur le changement d'attitude, dans laquelle le *priming* d'une heuristique (dans ce cas, l'objectification féminine) augmente la probabilité que la règle soit utilisée ultérieurement, normalisant le comportement. Russell (1988) ajoute que les *mass media* ne sont pas simplement de la fiction fantasmée, puisqu'ils peuvent avoir une incidence sur les réponses relatives à la violence à l'égard des femmes, telles que les attitudes. Ces attitudes, combinées à d'autres facteurs, peuvent impacter le comportement réel tel que l'agression genrée. Ce résultat est conforme aux recherches antérieures concernant la pornographie « non violente », selon lesquelles l'exposition à ce type de contenu peut favoriser une vision négative des femmes et augmenter la probabilité d'une exploitation sexuelle inappropriée (Yao et al., 2010).

Similairement, une étude menée au sein de l'industrie des jeux vidéo conclut que les jeux ayant une objectification de la femme déclenche des pensées liées au sexe, incite les hommes à percevoir les femmes comme des objets sexuels et augmente la probabilité de tendances autodéclarées à se comporter de manière inappropriée à l'égard des femmes dans des contextes sociaux. Cette observation est d'autant plus intéressante, si l'on se rappelle que les participants auraient pu être susceptibles d'opérer une distorsion de l'information suite au biais de désirabilité sociale, mais ont tout de même révélé cette probabilité de harcèlement sexuel. Ainsi, cette exposition à un matériel objectifiant accroît l'accessibilité à un schéma de genre négatif qui considère les femmes comme des objets sexuels (Yao et al., 2010). Dans le domaine audiovisuel, et plus précisément du cinéma, les chercheurs soulignent que les hommes préfèrent restreindre les femmes à trois catégories : les femmes de ménage, les travailleuses et les objets sexuels (Balraj & Kanthan, 2022).

Balraj et Kanthan (2022) indiquent que les spectateur·ices sont bel et bien conscient·e·s des préjugés et stéréotypes sexistes présents dans les films d'horreur, mais se contentent simplement de se laisser guider par ce que les médias mettent en avant. Suite au visionnage de *slashers*, une désensibilisation s'est produite chez les étudiants cis-masculins sains (Russell,

1988), ayant des effets sur l'attitude à l'égard des victimes de violences : moins de compassion pour la victime d'un viol, la jugeant moins lésée, et plus susceptibles d'adhérer au mythe selon lequel les femmes prennent un certain plaisir à subir un viol (Cowan & O'Brien, 1990). Les études expérimentales sur les effets du visionnage de films violents ont révélé une acceptation accrue de la violence interpersonnelle et de la mythologie du viol (Balraj & Kanthan, 2022).

Les troubles anxieux sont plus souvent recensés chez les femmes, qui paraissent plus sujettes au trouble panique, au trouble anxieux généralisé (TAG) ou au trouble de stress post-traumatique (TSPT). L'exception à cette tendance est la peur des blessures corporelles, des stimuli sociaux, du bruit ou des espaces clos, pour lesquels aucune différence systématique entre les genres n'a été mise en évidence. D'autre part, l'appréciation et le penchant pour le degré d'horreur explicite semblent également présenter des différences entre les genres : les hommes auraient davantage tendance à préférer les scènes d'horreur très explicites. Cette distinction peut être attribuée à la propension à l'anxiété typiquement plus élevée chez les femmes, qui font état d'une préoccupation empathique plus importante, ce qui pourrait constituer un autre mécanisme explicatif. La théorie de la socialisation différentielle des genres fournit une seconde piste d'explication à ce phénomène : les garçons sont socialisés à ne pas avoir peur et à ne pas manifester leurs émotions de manière expressive, tandis que les filles pourraient exprimer leur sensibilité en adoptant un comportement approprié. De plus, les attitudes sexuelles punitives élevées des participants sont positivement corrélées avec des évaluations de plaisir supérieures : les hommes préfèrent les films d'horreur dans lesquels la victime est une femme plutôt qu'un homme. Néanmoins, ces réponses concernant les victimes du film interagissaient avec d'autres préférences en matière de visionnage : l'appréciation de la pornographie par les hommes est corrélée à la préférence pour les films d'horreur graphiques qui mettent en scène de la victimisation et persécution féminines et non masculines. De surcroît, les représentations sexuelles des victimes vont de pair avec une hausse du sentiment de plaisir chez les spectateurs masculins (Martin, 2019).

Quant à la perception des personnages féminins, les spectatrices sont plus enclines à percevoir les femmes comme étant plus compétentes que les spectateurs (Sa'eed & Jubran, 2019). L'étude de Balraj et Kanthan (2022) examine l'évolution des femmes afin d'analyser si elles sont toujours dépeintes comme des victimes et tributaires des hommes, ou si cette représentation a connu des changements au fil des ans. Elle signale une évolution positive globale : la plupart des participant·e·s ont indiqué que les femmes sont représentées et

montrées comme des personnages plus indépendants et plus forts dans les films d'horreur actuels. Les résultats indiquent que les spectateurs Malaisiens ont remarqué un biais fondé sur le genre dans les productions horribles, et la majorité d'entre eux s'accorde à dire que les femmes ont souvent tendance à jouer un rôle négatif dans les films d'horreur, à l'inverse de l'homme présenté comme le personnage héroïque qui vient sauver la situation (Balraj & Kanthan, 2022). De nombreux personnages féminins sont introduits en étant attachés à un homme, typiquement via une relation amoureuse, même lorsque cela n'est pas nécessaire et n'a pas de réelle valeur narrative – c'est-à-dire une forme d'effacement de l'identité féminine. Tandis que les hommes isolés sont autorisés à exister et admis dans les récits, rattacher des figures féminines à leurs homologues masculins leur ôte une partie de leur autonomie et *agency*, de sorte à les rendre plus acceptables aux yeux d'un public plus conservateur ou normatif. Ces liens renforcent inconsciemment la place des femmes comme étant soumises aux hommes autour d'elles. Dans *Rosemary's Baby* (1968, Roman Polanski), Guy prend contrôle des capacités de reproduction de Rosemary sans son consentement, subissant un viol conjugal et de la manipulation. Ainsi, elle perd son identité et, progressivement, son autonomie sur ses propres corps et vie. Cette grossesse renvoie à une invasion liée à une idéologie sexiste, réduite à l'état d'objet biologique, la maintenant dans un rôle traditionnel malgré elle via une soumission forcée. Ce contrôle patriarcal exercé sur le corps féminin permet une affirmation de la domination masculine. En outre, la prise de contrôle de Guy apaise la crainte de voir les femmes acquérir trop d'indépendance. Au final, les femmes ont été institutionnellement contraintes à la soumission et, si elles s'y opposaient, voir des représentations de femmes indépendantes blessées ou en péril servirait d'avertissement (Labbie, 2019).

Toutefois, l'audience salue l'évolution des femmes dans les films d'horreur, dont le statut d'objet sexuel s'est transformé en un rôle principal plus fort et indépendant, devenu « sujet » (Balraj & Kanthan, 2022). Elles deviennent davantage multidimensionnelles, comme dans *The Babadook* (2014, Jennifer Kent), *The Menu* (2022, Mark Mylod), *Pearl* (2022, Ti West) ou *Midsommar* (2019, Ari Aster), qui apportent des commentaires critiques sur des questions sociétales. Dans ces films récents, les rôles genrés restrictifs (victime impuissante ou miroir de fantasme masculin) connaissent une mutation, notamment via la *trope* émergente « *Good for Her* ». Celle-ci contient une protagoniste puissante et déterminée, voire recourant à des tactiques vengeresses pour reconquérir son agentivité mise à mal dans le monde patriarcal.

Elle est libre d'exprimer sa colère que la société hétéro-normative l'a forcée à étouffer. Ainsi, elle cherche inévitablement à acquérir une autonomie, dont la réalisation constitue le point culminant du film. Dans *Midsommar* (2019, Ari Aster), l'échappatoire de la relation toxique est cathartique : elle reprend contrôle de son corps et sa vengeance est hautement symbolique. Un autre exemple est *It Follows* (2014, David Robert Mitchell), qui aborde les notions de consentement et des rapports sexuels protégés. Comme mis en lumière, le cinéma d'horreur a connu un historique de récits misogynes et réducteurs dans sa représentation des femmes, mais avec l'aide de créateurs comme Ari Aster et Jordan Peele le paysage commence à évoluer progressivement. Les spectatrices n'ont plus à assister à la représentation erronée de leur image à l'écran. Peu à peu, les personnages féminins se réapproprient leur pouvoir et ne sont plus considérés comme des vierges, *Screaming Queens* ou *Final Girls*. Au contraire, elles se frayent leur propre terrain d'action, s'efforçant de subvertir le *male gaze* et de s'émanciper.

Finalement, la compréhension des mécanismes complexes et des subtilités de la spectatrice de films d'horreur nécessitera encore bien des efforts. En effet, étant donné le déficit considérable de connaissances sur les spectatrices, il est indispensable que les études menées en ce sens se poursuivent et progressent. La littérature antérieure tend à dépeindre la *fandom* d'horreur comme une activité dominée par les hommes, occultant toute contribution des femmes. Cela menait à une forme d'ignorance : la spectatrice, et surtout l'amatrice de cinéma d'horreur, est qualifiée d'anomalie improbable, indigne d'être analysée, le tout sur base d'idées préconçues de la société selon lesquelles les femmes sont incapables d'éprouver du plaisir en regardant des films d'horreur. Au contraire, les attentes genrées prônent que les femmes seront effrayées et impuissantes (Balraj et al., 2021).

En guise de conclusion, ce chapitre met en exergue l'impact social de la présence de stéréotypes genrés dans les films d'horreur en abordant les effets psychologiques et cognitifs sur l'audience, ce qui démontre l'influence de la représentation médiatique sur le bien-être des femmes. La suite de ce travail consiste en une analyse de la réception de l'audience belge francophone.

2 Méthodologie et construction du questionnaire

Concernant la méthodologie de cette étude, notre choix s'est porté sur la conduite d'une étude quantitative dans l'objectif d'observer les tendances majeures autour de notre question de recherche, puisque cela représente une des premières approches en termes de réception de

l'audience. La collecte de données a été effectuée en ligne. Cette méthode nous est apparue plus appropriée, en raison de la plus grande validité écologique qu'elle confère. Par ce biais, les répondants n'ont pas été placés dans une situation de laboratoire, mais plutôt dans un environnement familier et moins artificiel – le leur. Ainsi, notre étude en ligne se compose d'un questionnaire LimeSurvey. Ce dernier fut distribué sur des réseaux sociaux, tels que Facebook, Instagram ou Twitter, et via du bouche-à-oreille, suite à de légers ajustements de formulation réalisés suivant les retours d'un pré-test opéré. Le temps estimé pour répondre à l'ensemble de l'enquête est d'environ dix minutes.

Dans son introduction, le questionnaire présente le contexte de l'étude via un message d'accueil précisant que les réponses sont anonymes et traitées de manière confidentielle dans le cadre de ce mémoire uniquement, et comporte une question de consentement à la participation à l'étude. Un filtre conditionnel a été implémenté à toutes les questions suivantes, afin qu'elles ne s'affichent que pour les participants consentants, les autres étant donc automatiquement renvoyés à la fin du questionnaire. Ensuite, les répondants sont invités à indiquer quelques informations démographiques (âge et genre). Les catégories d'âge (moins de 18 ans, 18-24, 25-44, 45-59, ou 60 ans et plus) correspondent aux différentes générations (mineurs, Gen Z, Gen Y, Gen X, ou baby boomers). La première section de questions se réfère à l'expérience cinématographique des répondants. Elle comporte une question sur la fréquence de visionnage de films d'horreur, sur le visionnage de films d'horreur de générations précédentes (par exemple, années 80-90) et celui de plus récents, et le(s) type(s) de sous-genre(s) regardé(s). Des questions ouvertes offrent la possibilité d'expliquer quels sont leurs personnages féminins et masculins préférés, respectivement, dans le cinéma d'horreur. L'intention est la suivante : malgré la focalisation de notre étude sur les personnages féminins, il semble pertinent de récolter des données via des questions miroirs sur leurs contreparties masculines, afin d'avoir la possibilité de comparer les réponses.

La seconde section du questionnaire se penche sur la représentation des femmes dans le cinéma d'horreur. Pour ce faire, nous demandons aux répondants de choisir deux films qu'ils jugent représentatifs des films d'horreur actuels (années 2010-2020) selon eux, et de même pour les films d'horreur de générations passées. Les quatre questions suivantes sont rapportées à ces films choisis. Pour chacune de ces questions, une liste d'adjectifs identique est présentée, comportant des associations à valence féminine et masculine (*cf. Annexe 3*). Celle-ci a été adaptée en mettant en conjonction les études de Prentice et Carranza (2002) sur

les stéréotypes de genre prescriptifs et proscriptifs, de Ruth Amossy (1991) et de Kite et Whitley (2013) sur les préjugés et la discrimination. Les stéréotypes descriptifs renvoient à des croyances à propos des caractéristiques auxquelles les membres d'un groupe *doivent* se conformer, reflétant ce que les groupes dominants attendent des groupes subordonnés, afin de maintenir une stabilité dans l'ordre social établi et ainsi permettre aux dominants de conserver les minorités dans une position qui leur est favorable. Les participants ont sélectionné les adjectifs décrivant, selon eux, les personnages féminins et masculins respectivement, dans les films d'horreur actuels, et ensuite dans ceux des générations antérieures. Après réflexion, l'alternative initialement envisagée de la liste d'items sous échelle de Likert afin d'indiquer le degré d'accord pour chaque adjectif fut mise de côté, puisqu'il a été estimé que cela s'avérerait trop fastidieux pour les répondants. Néanmoins, une limite inhérente à ces questions concerne le choix des adjectifs cochés uniquement pour les deux films précédemment choisis par le participant, bien que le concept de représentativité de la période du cinéma d'horreur en question est utilisé – qui reste cependant subjectif et propre à chacun...

Les questions suivantes de la section sont : « Comment décririez-vous généralement la représentation des femmes dans les films d'horreur que vous avez récemment visionnés ? » (échelle de Likert à six points avec les items « *Stéréotypée / Diversifiée / Complexe / Réaliste* » concernant le degré d'accord) ; « Avez-vous remarqué une évolution dans la représentation des femmes dans le cinéma d'horreur au fil des années ? » ; « Comment percevez-vous la représentation des femmes dans les rôles principaux des films d'horreur actuels par rapport à ceux des générations précédentes ? » (sélection unique entre « *Améliorée / Inchangée / Dégradée / Je ne sais pas* ») ; « Quels sont, selon vous, les aspects positifs et négatifs de la représentation des femmes dans le cinéma d'horreur actuel ? » (question ouverte) ; « Pensez-vous que les personnages féminins dans le cinéma d'horreur sont souvent relégués à des rôles stéréotypés, tels que la victime ou la femme en détresse à sauver ? » (choix unique entre « *Oui / Oui, mais auparavant / Non* ») ; et « Considérez-vous que la manière dont sont dépeintes les femmes dans le cinéma d'horreur actuel est le reflet de changements sociaux, culturels ou des attentes en matière de représentation des genres ? » (choix unique entre « *Oui / Non / Pas sûr(e)* »). À l'instar d'auparavant, les questions concernant les femmes possèdent une question miroir par rapport aux contreparties masculines. L'utilisation d'une échelle de Likert paire permet d'éviter l'option « pas d'opinion », car celle-ci pourrait inciter les répondants à opter

pour la tendance naturelle consistant à éviter l'effort cognitif, ce qui risquerait de biaiser à tort les résultats globaux en les orientant vers la neutralité. Par ailleurs, il ressort des études menées que l'exclusion de cette option neutre n'a pas d'effet préjudiciable sur la qualité des données recueillies (Krosnick et al., 2001).

La troisième, et dernière, section du questionnaire s'interroge quant à l'impact de cette représentation des femmes dans le cinéma horrifique. Les questions tournent autour de l'influence jugée de cette représentation sur la société (positive, négative ou neutre), mais également concernant l'influence inconsciente sur les attitudes sociales envers les femmes dans la réalité. La question « Avez-vous déjà été personnellement affecté(e) par la représentation des femmes dans un film d'horreur ? », si le « *Oui, en bien* » ou « *Oui, en mal* » est sélectionné, entraîne une possibilité d'explication non obligatoire en question ouverte par la suite. Similairement, si le « *Oui* » est coché à « Connaissez-vous quelqu'un qui a déjà été personnellement affecté par la représentation des femmes dans un film d'horreur ? », le répondant peut expliquer la situation en question ouverte. Par la suite, des questions davantage centrées sur le ressenti de la représentation des femmes dans le cinéma d'horreur quant à l'influence de sa propre perception des femmes dans la vie réelle sont posées. « Avez-vous déjà pensé que les femmes sont plus faibles que les hommes ou ont moins de compétences ? », « Avez-vous déjà pensé que les hommes sont plus forts physiquement que les femmes après avoir regardé un film d'horreur ? », et « Avez-vous déjà pensé que les hommes sont plus intelligents, lucides, ou observateurs que les femmes après avoir regardé un film d'horreur ? » sont affichées à tous les genres. Tandis que les suivantes : « Considérez-vous que vous vous êtes déjà senti(e) affaibli(e)/amoindri(e) par quelqu'un qui regarde des films d'horreur ? » et « Avez-vous déjà pensé que vous êtes plus faible ou avez moins de compétences par rapport aux autres ? » ne furent posées qu'aux femmes et personnes non-binaires. Pour clôturer cette section, « Vous êtes-vous déjà senti plus irrité au moment d'une dispute suite au visionnage d'un film d'horreur ? » a été ajouté pour observer l'impact uniquement sur les répondants masculins. Ainsi, quelques-unes des questions diffèrent en fonction du genre du participant. Enfin, une vérification de l'attention (*attention check*) a été opérée par le biais d'un code à saisir, afin d'observer la validité des réponses obtenues et la qualité générale d'engagement des répondants (Clifton & Carrasco, 2018).

La question de recherche se décompose en deux parties. D'une part, « *Comment l'audience perçoit-elle l'évolution de la représentation des femmes dans le cinéma d'horreur au fil du*

temps ? ». D'autre part, « Cette perception influence-t-elle les attitudes et les perspectives sociales envers les femmes dans la réalité ? ». Le but est donc de jauger la perception qu'ont les spectateur·ices des stéréotypes fondés sur le genre féminin dans le domaine du cinéma d'horreur, ainsi que les potentielles répercussions cognitives. Inconsciemment, le fait de dépeindre un tel traitement des personnages féminins a-t-il une incidence sur la mentalité du public ? Nous avons ensuite formulé plusieurs hypothèses pour tenter de mettre en place une réflexion exploratoire, dans le cadre de notre étude :

H1	Les spectateur·ices perçoivent une évolution positive des personnages féminins dans les films d'horreur contemporains par rapport aux films des générations précédentes (années 80-90).
H2	Les personnages masculins actuels sont perçus comme ayant évolué moins significativement que les personnages féminins dans les films d'horreur contemporains.
H3	Les femmes sont plus susceptibles que les hommes de percevoir les personnages féminins dans les films d'horreur comme étant souvent relégués à des rôles stéréotypés tels que la victime ou la femme en détresse.
H4	Les femmes sont plus affectées personnellement par la représentation des personnages féminins dans les films d'horreur.

Pour des études sociologiques, une triangulation des méthodes pour organiser la collection de données est généralement recommandée, via la combinaison d'interviews individuelles ou de *focus groups* (données qualitatives) et de questionnaires (données quantitatives) afin de faire des liens. Cependant, dans la pratique, un questionnaire quantitatif est utilisé en tant que méthode primaire, ajoutant des données issues d'interviews ou de questions ouvertes afin d'illustrer, fournir un éclairage sur les résultats statistiques ou pour conférer un caractère plus humain à ces résultats. En effet, certaines critiques féministes soulèvent l'association des méthodes quantitatives traditionnelles avec la méthode scientifique patriarcale. En conséquence, la recherche féministe a eu un historique de rattachement essentiellement à des méthodes qualitatives. L'utilisation de méthodes quantitatives en synthèse avec des méthodes qualitatives, comme lors de la triangulation, est donc louable, puisqu'une combinaison de

méthodologies permet d'étayer ou d'exposer les potentielles contradictions entre les données qualitatives et quantitatives (Cherry, 1999). De par les limitations et contraintes pratiques de la réalisation de cette étude, ce mix de méthodologies n'a pas pu être opéré via l'intégration d'interviews individuelles ou *focus groups*. C'est pourquoi la mise en place de questions ouvertes au sein du questionnaire fut privilégiée. En outre, plutôt que reléguer les questions ouvertes à la fin du questionnaire, risquant de donner l'impression que ces données revêtent moins d'importance et accroissant le risque de non-réponses en raison de la fatigue suscitée par le sondage, il a été décidé de les positionner à des endroits pertinents tout au long du questionnaire.

Clifton et Carrasco (2018) recommandent également d'utiliser une gamme de méthodes étendue, par exemple en intégrant des questions sémantiques différentielles dans la conception du sondage, en plus des questions ouvertes, échelles de Likert, et méthodes qualitatives. Selon eux, cela permet de capturer les attitudes et les perceptions des répondants de manière multidimensionnelle.

3 Analyse et discussion des résultats

Les répondants de l'enquête sont francophones et ont atteint un total valide de 151, puisqu'ils ont consenti à la participation et ont passé avec succès la question du contrôle de l'attention (*attention check*). Par ailleurs, les échantillons sont indépendants et aléatoires. Le questionnaire fut actif du 19 février 2024 au 9 mai 2024. Débutons l'analyse des résultats par une partie descriptive.

Notre échantillon est composé de 82 femmes, 66 hommes et 3 non-binaires, majoritairement appartenant à la Génération Z ($n = 92$), et ensuite la Génération Y ($n = 42$). La majorité des répondants a donc moins de 44 ans (*cf. Annexe 4*). Au vu de cette concentration au sein de ces deux catégories d'âge, les analyses comparatives s'opéreront uniquement au regard du genre. Néanmoins, il serait intéressant d'étudier si les générations récentes perçoivent plus significativement une évolution positive par rapport aux spectateur·ices plus âgé·e·s, à terme. La plupart des répondants ont une fréquence de visionnage de plusieurs fois par an (41,1%) et de plusieurs fois par mois (22,5%), bien que 14,6% indiquent ne jamais regarder de films d'horreur. Il est à noter que ces derniers répondront donc à l'enquête via des idées préconçues quant au cinéma d'horreur, ce que nous décidons de maintenir dans les réponses obtenues (*cf. Annexe 5*). Cette fréquence de visionnage a été décortiquée respectivement en fonction

des genres et des catégories d'âges, afin d'obtenir une idée quant à l'échantillon bien que les p-values des tests Chi-Carré soient non-significatives de premier abord. Néanmoins, ce résultat peut être lié à un manque de fiabilité, puisque certaines cases ont une fréquence attendue inférieure à 5. Lorsque nous regroupons certaines variables (« mineurs » a été intégré à « GenZ » et « Baby Boomers » à « GenX »), afin d'assurer la validité du test, la nouvelle valeur du Chi-Carré indique une p-value inférieure à 0,05 (0,026). Ces résultats suggèrent qu'il y a une relation statistiquement significative entre la fréquence de visionnage de films d'horreur et les générations d'âges (*cf. Annexe 6*). Cependant, cela n'est pas le cas quant à la *crosstab* entre la fréquence de visionnage de films d'horreur et les genres, puisque, et ce même suite au regroupement des « non-binaires » avec les « femmes », la p-value est de 0,129 ($> \alpha$ de 0,05). Cela implique l'impossibilité de rejeter H_0 , les deux variables sont donc indépendantes (*cf. Annexe 7*). Le test du Chi-Carré est une méthode statistique qui permet d'examiner si une association existe entre deux variables catégorielles dans des tableaux croisés (*crosstabs*). Si la p-value est inférieure au seuil de signification ($\alpha = 0,05$), l'hypothèse nulle ($H_0 = \text{la variable } X \text{ et la variable } Y \text{ sont statistiquement indépendantes, il n'y a donc aucune association entre celles-ci au niveau de la population}$) peut être rejetée, permettant de conclure qu'il y a une association statistiquement significative entre les variables étudiées au sein du *crosstab*. Cela implique que la répartition des générations d'âges entre les fréquences de visionnage de films d'horreur dans les données observées peut être généralisée au sein de la population, bien que les données observées s'écartent des valeurs attendues.

Quant à leurs préférences de films d'horreur (*cf. Annexe 8*), les répondants sont majoritairement friands du sous-genre du surnaturel et paranormal (71%), suivi de près par l'horreur psychologique (68%), et ensuite la science-fiction horrifique (54%), les slashers (53%), l'horreur-comédie (53%), pour terminer par le body horror (44%). L'annexe 9 indique que 85% des répondants regardent des films contemporains (années 2010-2020), tandis que 83% ont visionné des productions cinématographiques de générations antérieures. Justement, plusieurs tendances marquantes ressortent concernant la liste de films d'horreur appréciés (*cf. Annexe 10*), où le compte des oeuvres fut réalisé avec les titres anglophones et francophones (par exemple : *Ça* et *It* sont comptabilisés ensemble). La plupart des réponses font mention de franchises populaires, établies sur plusieurs décennies, telles que *Halloween*, *Vendredi 13*, *Scream*, *Saw*, *Insidious*, ou encore l'univers *Conjuring* (avec les spin-offs tels qu'*Annabelle* ou encore *La Nonne*). Les films considérés comme des « classiques » intemporels du genre

horrifique maintiennent leur status, puisque souvent cités (*Alien*, *Le Silence des Agneaux*, *Psychose*, *Shining*, *L'Exorciste*, *Freddy : Les Griffes de la Nuit*, ...), ce qui met en exergue leur influence durable. De plus, les répondants semblent montrer une appréciation concernant les films d'horreur récents explorant des thèmes sociaux sous un angle d'horreur psychologique (*Midsommar*, *Get Out*, *Split*, *Us*, *Hereditary*, ...). Ainsi, une grande diversité dans les préférences en matière de films d'horreur ressort de ces résultats, au sein desquels la plupart des répondants mentionnent à la fois des films antérieurs et modernes. Il existe également un vif intérêt pour les films paranormaux (*Paranormal Activity*, *Sinister*, *Conjuring*, ...), ce qui rejoint les 71% de visionnage plaçant ce sous-genre en première place (cf. Annexe 8). Ces tendances reflètent une évolution du genre vers des narrations plus complexes et des explorations de thèmes variés, en apportant des nouvelles perspectives et en innovant, tout en conservant une appréciation pour les œuvres fondatrices.

Penchons-nous dorénavant sur des questions en rapport avec le genre des protagonistes. Tout d'abord, concentrons-nous sur les personnages féminins préférés dans les films d'horreur cités (cf. Annexe 11). Les principales observations montrent des similitudes entre les répondant·e·s féminines, masculins et non-binaires : tou·te·s ont une préférence pour les personnages féminins considérés comme forts et développés (exemple : Ellen Ripley dans *Alien*, citée de manière récurrente parmi les trois groupes pour son côté pionnière, sa force, son intelligence et son courage), ainsi que les personnages attachants. Une répondante indique même, en abordant Ripley : « (...) pour une fois une personne féminine mise en avant ». Tou·te·s apprécient les personnages avec une profondeur émotionnelle et psychologique qui ajoute des possibilités d'évolution narrative (exemple : l'actrice Florence Pugh dans *Midsommar*), et les *backgrounds* lourds ou traumatiques renforçant la complexité de la narration. D'autre part, le charisme et les *Final Girls* sont des aspects cités, ajoutant qu'elles sont en général plus développées que les autres personnages et moins clichées qu'auparavant. La maternité est perçue d'une manière différente, puisque d'un côté les femmes la perçoivent comme la représentation de la maman protectrice de ses enfants, et de l'autre les hommes indiquent les mamans parce qu'« il y a selon moi tellement peu de focus sur ces personnages (féminins) dans les films d'horreurs qu'il est difficile d'en citer ». Un répondant soulève que ses personnages féminins favoris sont les mères célibataires car « elles incarnent le désespoir et sont hot/sexy ».

Quelques répondantes ont expliqué que l'écriture du personnage hors du schéma du *male gaze* est primordiale à leurs yeux, tandis que l'évolution du personnage n'a été citée que par

un unique homme. Ceux-ci tendent davantage à les apprécier pour la performance de l'actrice au niveau de la qualité de l'*acting* (exemple : Jodie Foster dans *Le Silence des Agneaux*), ainsi que pour les rôles secondaires tels que les femmes possédées ou les petites filles pour leur innocence contrastant avec l'horreur. Bien que tous les sous-groupes renseignent une attention au bousculement des codes, avec une préférence pour « *celle qui n'est pas comme les autres* », c'est-à-dire en-dehors des clichés habituels des films d'horreur antérieurs, en faisant preuve de force et d'intelligence, il n'empêche que cette tendance est renforcée auprès des répondantes. Certaines indiquent par ailleurs que l'identification serait bloquée quand le stéréotype de la fille naïve et irrationnelle est présent, puisque cela mènerait à de l'irréalisme. Toutefois, il apparaît via nos résultats que les femmes montrent précisément une préférence accrue pour les personnages dans lesquels elles peuvent s'identifier, la représentation et l'écriture des personnages étant essentiels pour ce faire. Le thème de la vengeance ne fut signalé que par des femmes, dont une fait le commentaire suivant : « *Cela change de la tendance de voir des femmes assassinées par des hommes, c'est une reprise de contrôle par la protagoniste qui fait du bien* » – rappelant le *rape-revenge*. Un autre constat divergent est la mention des femmes psychopathes, totalement exclue par les répondants, car les femmes estiment que c'est un rôle encore trop souvent dévolu aux hommes. D'autres thèmes abordés brièvement par des répondantes sont la présence d'une forte personnalité, la leadeuse à l'écoute d'autrui, le personnage drôle, féministe ou encore réaliste. Plusieurs femmes mettent en avant des personnages qui recherchent des solutions par elles-mêmes et aident les autres à s'en sortir, abordant des notions d'empathie et d'entraide.

Les trois groupes montrent une aversion pour les personnages féminins stéréotypés, tels que la « *blonde écervelée* » ou les femmes qui existent uniquement pour crier et mourir au sein de la narrative. Les tendances générales montrent une préférence pour des personnages féminins forts, courageux, intelligents, réfléchis, bien développés et capables de se défendre, avec des différences subtiles dans les raisons spécifiques de cette préférence entre les groupes. Les femmes recherchent plutôt des personnages auxquels elles peuvent s'identifier via une évolution et profondeur émotionnelle et qui ne sont pas réduits à des stéréotypes, tandis que les hommes valorisent la performance du rôle. Malheureusement, deux répondants informent que le physique plaisant de l'actrice ou le caractère sexy du personnage entrent en compte dans leur détermination de leurs personnages féminins favoris. Cela renvoie à la réduction de la femme à l'état d'objet subissant le *male gaze*. Il est à relever que 21 femmes et 16 hommes

n'ont pas donné de réponse à cette question, expliquant qu'ils n'avaient pas d'exemple en tête ou que les personnages féminins des films d'horreur qu'ils ont vus sont, selon leurs dires, rarement hors des archétypes datés et stéréotypés. Les répondantes sont nombreuses à signaler que les personnages féminins sont invisibles face aux hommes, et donc sous-développés. En comparaison, 27 répondantes et 17 répondants ont expliqué n'avoir aucun favori en tête à la question miroir concernant les personnages masculins préférés (cf. Annexe 12). Pour les répondantes, les catégorisations qui ressortent davantage concernent l'intelligence, l'humour et la capacité d'être protecteur (sauver la fille ou protéger ses proches). Ensuite, du côté des répondants, l'intelligence, les tueurs et le réalisme lié à l'expression de ses émotions sont valorisés. Un homme indique même : « *Fuir le danger, c'est d'une intelligence que beaucoup n'ont pas* ».

L'analyse des tendances marquantes dans les réponses des différents groupes concernant leurs personnages masculins préférés dans les films d'horreur révèle certaines similitudes. En premier lieu, il existe une préférence pour des personnages complexes et profonds : *John Kramer*, aussi connu sous le nom de *Jigsaw* (saga *Saw*), est fréquemment mentionné. Il est considéré comme étant intelligent, calculateur, moralisateur, à la recherche de la justice à sa propre manière suite à son *background*, et apprécié pour les retournements psychologiques qu'il offre au spectateur. L'écriture de son personnage est particulièrement valorisée au sein de l'échantillon, mettant en lumière sa profondeur psychologique et ses motivations complexes, le rapprochant d'un autre personnage régulièrement cité : *Hannibal Lecter*. Ainsi, une apparition des mêmes personnages iconiques ayant des rôles emblématiques dans le genre horrifique est découverte, avec *Ed Warren* (*Conjuring*) qui est apprécié pour son dévouement, son amour et son soutien pour sa femme, ou encore *Michael Myers*. Finalement, plusieurs répondant-e-s, et d'autant plus parmi les hommes, apprécient les personnages masculins réalistes qui expriment leurs émotions, s'éloignant du stéréotype de l'homme fort et courageux sans sentiments qui sauve tout le monde. Quant aux différences genrées, les répondantes apprécient une dimension romantique ajoutée à l'horreur, mais également le « méchant imprévu », c'est-à-dire une transformation d'un personnage principal ou secondaire « gentil » dévoilé comme le méchant de l'histoire. La qualité de l'*acting*, surtout pour les antagonistes masculins (tueurs, psycho- ou sociopathes), est davantage citée, tout comme les personnages qui apportent un soulagement comique (*comic relief*) ou qui sont des personnages secondaires mais mémorables. Un répondant indiquera que le *comic relief* rend

le film plus agréable à regarder. Contrairement à la maternité, qui fut davantage relevée, la paternité n'est ici mentionnée que par un unique répondant.

Les annexes 13 et 14 présentent respectivement les choix des deux films jugés représentatifs des films d'horreur actuels et des générations passées. Les groupes genrés ont majoritairement cité des films de l'univers de *Conjuring*, *Saw*, *Midsommar*, ou encore *Ça*. Pour les générations antérieures, *Shining*, *Scream*, *Halloween*, *Silence of the Lambs* et *Alien* font partie des films les plus mentionnés. En comparant la liste d'adjectifs sélectionnés pour décrire les personnages féminins et masculins dans les films d'horreur actuels et ceux des générations passées (cf. Annexe 15), plusieurs tendances émergent quant à l'évolution de la représentation des femmes, ce qui reflète les changements socioculturels concernant les attentes de la société vis-à-vis des rôles de genre. Dans les films des années 80-90, les femmes étaient souvent perçues comme naïves (85), peu sûres d'elles-mêmes (75), soumises/dépendantes (70), plus enclines à suivre qu'à diriger (69), émotionnelles (66), belles (62), sexy (53) ou encore passives (52). Ces adjectifs dominants révèlent une représentation plus stéréotypée et limitée des femmes, souvent dépeintes comme naïves, dépendantes et moins confiantes. Ces traits reflètent une époque où les rôles de genre étaient plus rigides et où les femmes étaient fréquemment reléguées à des rôles secondaires ou de victimes dans le cinéma d'horreur. En revanche, dans les films d'horreur contemporains, les personnages féminins sont majoritairement décrits comme logiques/intelligentes/rationnelles (75), sensibles aux sentiments d'autrui/empathiques (67), émotionnelles (62), autonomes (59), actives (59), confiantes en elles-mêmes (59), aventureuses/meneuses (58) et belles (50). Cette évolution montre une image plus diversifiée et complexe des femmes, qui sont non seulement émotionnelles et empathiques, mais aussi intelligentes et logiques. Les personnages féminins ne sont plus confinés aux rôles passifs ou dépendants ; ils sont désormais actifs, autonomes et confiants. Cela suggère une reconnaissance accrue de la capacité des femmes à être à la fois émotionnellement intelligentes et rationnelles, défiant ainsi les stéréotypes traditionnels et leur offrant davantage d'agentivité. L'accentuation sur le côté sexy, qui peut montrer la femme en objet de plaisir pour le regard masculin, semble en baisse.

Pour les personnages masculins dans les films d'horreur actuels, les hommes continuent à être représentés comme des leaders (72) confiants (74), rationnels (47) et dominateurs (62), maintenant ainsi des caractéristiques traditionnelles de masculinité. De plus, des points d'attention sont appliqués sur le fait d'être athlétiques (50), actifs (46) et agressifs (45).

Cependant, on observe également une présence non-négligeable d'hommes décrits comme ayant un sens de l'humour (40) et étant gentils (27), ce qui montre une certaine ouverture vers une masculinité plus nuancée et moins toxique. Néanmoins, le côté émotionnel reste peu développé contrairement aux personnages féminins. Dans les films d'horreur antérieurs, les personnages masculins étaient encore plus fortement associés à des traits traditionnels de masculinité : ils étaient principalement perçus comme dominants (111), confiants (92) et aventureux/meneurs (86), avec une forte tendance à l'agressivité (85) et à la compétition (68). Cette représentation reflète les normes culturelles de l'époque qui valorisaient la force, la dominance et la prise de décision chez les hommes.

L'analyse des données montre une évolution notable dans la représentation des femmes dans le cinéma d'horreur. Les personnages féminins sont de plus en plus décrits avec des qualités de leadership, d'autonomie et de confiance en soi, contrastant avec les stéréotypes des décennies passées. Cette transformation est indicative d'une évolution culturelle plus large vers l'égalité des genres et une reconnaissance accrue de la diversité des rôles que les femmes peuvent jouer dans la société. En conclusion, la comparaison des adjectifs montre une dynamique d'évolution dans la représentation des genres dans le cinéma d'horreur. Les femmes y gagnent en complexité et en agentivité, tandis que les hommes, bien que majoritairement fidèles aux traits traditionnels de masculinité, commencent à intégrer des dimensions plus variées de leur identité. Cette tendance peut être observée visuellement via les graphiques des annexes 16 et 17 : les adjectifs à valence féminine sont prépondérants pour les personnages féminins, avec une baisse pour les films actuels. Quant à ceux à valence masculine, de n'être quasiment pas choisis dans les films des anciennes générations, une nette augmentation est visible actuellement. Par rapport aux personnages masculins, l'inverse est observé, bien qu'à une moindre échelle : plus timidement, les personnages masculins ont davantage d'adjectifs à valence féminine au sein des films actuels. Malgré tout, la valence masculine reste dominante, avec une nette baisse de « dominateurs/preneurs de décisions » tout de même. Cette ouverture vers une plus grande diversité et nuance dans les représentations de genre, ainsi plus équilibrées, semble être le reflet de changements sociétaux, ce qui suggère une lente mais progressive redéfinition des normes de genre au sein de l'horreur se calquant sur la réalité. Par ailleurs, cela corrobore la majorité des répondant·e·s qui indiquent considérer que la manière dont sont dépeintes les femmes dans le cinéma

horrifique actuel est le reflet de changements sociaux, culturels ou des attentes en matière de représentation de genres (*cf. Annexe 27*).

L'analyse des tendances repérées via l'échelle de Likert construite, basée sur les réponses à la question « Comment décririez-vous généralement la représentation des femmes dans les films d'horreur que vous avez récemment visionnés ? », fournit des informations quant à la perception de cette représentation (*cf. Annexe 18*). Les items évalués incluent « Stéréotypée », « Diversifiée », « Complexe » et « Réaliste », chacun mesuré sur une échelle de six points allant de « Tout à fait d'accord » à « Pas du tout d'accord ». Tout d'abord, les résultats montrent une forte tendance à considérer la représentation des femmes dans les films d'horreur comme stéréotypée : 104 des 151 répondant·e·s (68,87%) se montrent au moins plutôt d'accord avec l'idée que les femmes sont dépeintes de manière stéréotypée. Cela indique une perception prédominante que les films d'horreur n'ont pas encore totalement échappé à des représentations traditionnelles et souvent réductrices des personnages féminins, malgré l'évolution mentionnée lors des précédentes questions... Un total de 107 répondant·e·s (70,86%) se montrent au moins plutôt d'accord que la diversité est présente dans la représentation des femmes. Cependant, comment cela a-t-il été perçu par les répondants ? L'ont-ils compris comme étant la diversité dans les rôles donnés aux personnages et leurs personnalités, ou plutôt au niveau intersectionnel (racial, identité de genre, orientation sexuelle, ...) ? De cette manière, il n'est pas possible de tirer de conclusions quant à la portée réelle de ce résultat. L'item « Complexe » recueille des réponses plus variées mais tend également vers une perception positive, avec 89 répondant·e·s (58,94%) qui s'accordent plutôt sur la complexité des personnages féminins. Il semble que cela confirme la conclusion précédente sur le fait que l'horreur récente tente d'approfondir les caractérisations féminines au-delà des stéréotypes conventionnels. Enfin, la perception de la représentation réaliste des femmes est la plus mitigée, avec un total de 72 répondant·e·s (47,68%) au moins plutôt d'accord, tandis qu'un nombre considérable de 71 répondant·e·s (47,01%) ne sont plutôt pas d'accord, voire pire... Ce résultat montre une division notable sur la question du réalisme, ce qui nous permet de postuler que bien que certains films s'efforcent de représenter des femmes davantage réalistes, beaucoup d'autres échouent à le faire et se cantonnent aux archétypes dépassés, ce qui reste un défi majeur pour le genre. Cela suggère un besoin d'améliorer l'authenticité et la véracité dans les portraits de femmes à l'écran.

79,47% de l'échantillon signale avoir remarqué une évolution dans la représentation des femmes dans le cinéma d'horreur au fil des années, avec un maigre 5,96% attestant l'inverse. Cette majorité écrasante indique une reconnaissance claire du changement. En outre, 68% perçoivent une amélioration dans cette représentation dans les rôles principaux des films d'horreur actuels par rapport à ceux des générations précédentes, contre 9% qui mentionnent une dégradation et 8% qui la trouvent inchangée. Ces résultats montrent une tendance positive et renforcent l'idée que les films d'horreur contemporains s'efforcent de présenter des personnages féminins plus forts et mieux développés, reflétant une évolution vers des rôles principaux plus nuancés et influents pour les femmes. Si l'on observe la question miroir abordant l'évolution de la représentation des hommes, plus de la moitié des répondant·e·s la considère inchangée, 14% améliorée, et 13% dégradée (cf. *Annexe 19*). La perception d'une représentation masculine comme étant largement inchangée suggère que les changements notables sont surtout visibles du côté féminin, avec une moindre évolution – voire stagnation perçue – pour les personnages masculins. Une autre hypothèse est que cela puisse également indiquer une stabilité dans les stéréotypes masculins qui restent largement acceptés et moins remis en question dans le genre de l'horreur, ou du moins avec une évolution moins frappante (par exemple au niveau émotionnel, tel que mentionné antérieurement par les répondant·e·s). Somme toute, et ce malgré les progrès, il ressort que les stéréotypes n'ont pas été complètement éradiqués.

Les catégorisations opérées par rapport aux questions ouvertes sur les aspects positifs et négatifs de la représentation des femmes et des hommes dans le cinéma d'horreur actuel sont révélatrices (cf. *Annexes 20, 21, 22, 23*). Tous les groupes apprécient que les femmes soient désormais représentées comme plus autonomes, fortes, et capables de prendre des décisions sans dépendre des hommes. Elles sont souvent les héroïnes principales et montrent plus de courage et de rationalité : elles tiennent désormais des rôles principaux et sont « *au centre de l'histoire* », contrastant avec les rôles passifs ou secondaires du passé. La complexification des personnages féminins est soulignée, ayant des rôles plus profonds et moins stéréotypés que dans les films d'horreur plus anciens, incluant une plus grande diversité raciale et d'orientation sexuelle (comme illustré par la saga *Fear Street* (2021)). Ils apprécient que les femmes soient représentées de manière plus réaliste et avec des réactions plus nuancées. Les répondantes insistent sur le fait que les femmes « (...) *ne sont plus des dommages collatéraux et des victimes mais agissent pour se sortir de situations* », mettant l'accent sur l'impact sociopolitique de la

représentation des femmes notamment via une influence positive sur les luttes féministes : « *Le cinéma c'est du soft power et c'est hyper influent !* ». Les répondants masculins et non-binaires partagent cette vision, ajoutant que les films d'horreur modernes déconstruisent les anciens stéréotypes de la femme-objet et mettent en avant des qualités telles que la compassion, l'empathie, et l'intelligence émotionnelle : « *Elles ont souvent le rôle qui crée le plus d'empathie avec le personnage car elles sont montrées comme ayant les réactions les plus réalistes* ». Un répondant résume cette évolution en affirmant : « *On commence à voir des femmes battantes et qui s'en sortent par elles-mêmes, sans aide ni l'apport d'un homme* ». La distanciation quant au physique est également appréciée : « *On a démystifié l'idée de la femme-vierge-enfant et c'est tant mieux* », en se concentrant sur des qualités autres que purement axées sur le corps. De ce fait, certains avancent : « *La beauté n'est plus le critère premier* », « *(...) n'est plus autant mise en avant* » et que « *tout ne se joue pas autour de sa beauté* ». Les hommes indiquent qu'« *on ne voit plus les femmes comme des écervelées émotives* », tandis que d'autres expliquent : « *On montre enfin que des femmes peuvent ne pas être terrorisées et gérer avec brio des situations d'horreur* », avec un « *effacement de la Scream Queen juste là pour mourir* ». Finalement, « *les femmes ne sont pas cantonnées à un rôle, celui de la nunuche suiveuse, de l'aguicheuse ou de leadeuse. Il y a toute une diversité de représentation, au niveau physique mais aussi au niveau de la personnalité* ».

Les aspects négatifs de la représentation des femmes dans le cinéma d'horreur actuel voient une nette différence entre les genres des répondant-e-s. Un aspect fréquemment mentionné par les femmes est la sexualisation et l'objectification des personnages féminins, réduits à leur apparence physique, et les standards de beauté imposés aux actrices sont également pointés du doigt. Elles déplorent le manque de diversité, en sommant à s'émanciper des standards de beauté, intégrer davantage de personnages LGBTQ+ et d'intersectionnalité. Bon nombre déplore également l'influence persistante des stéréotypes, tels que les *tropes* de la *Scream Queen* ou de la « femme hystérique », et les rôles passifs attribués aux femmes. Le *Hysterical Woman trope* représente les femmes comme irrationnelles, trop émotionnelles, et incapables de gérer des situations de manière calme et raisonnable. Une répondante souligne que les femmes sont « *soit soumises, soit revanchardes, jamais égales* ». Malgré les précédentes réponses indiquant : « *Nous ne sommes plus à une époque où la femme a besoin d'un chevalier, elle peut elle-même être au cœur du combat* » ou encore « *(elles sont) capables de se défendre sans être dépendantes des hommes ou encore être représentées par une belle fille naïve* », les

répondantes critiquent le recours à la *trope* de la *Damsel in Distress* encore trop présente à leur goût. En effet, une répondante ajoute : « (...) *dépendante de l'homme jusqu'à ce que celui-ci meure, donc elle décide seulement à ce moment-là de se reprendre en mains* ». La « masculinisation » des femmes est également une source de mécontentement, certain·e·s répondant·e·s estimant que les personnages féminins sont parfois représentés comme « *trop fortes, indépendantes et idéalisées* », ce qui peut mener à une antipathie envers ces personnages selon un homme. Un autre répondant avertit contre une « sur-représentation » des femmes, tandis que l'un se plaint qu'il n'y ait « *plus de femmes fatales qui ont tout pour plaire* », regrettant cette distanciation face au physique. Certains hommes jugeraient ainsi que la montée du féminisme au sein de l'industrie accorderait plus d'espace aux femmes inutilement. En général, les répondants critiquent néanmoins davantage le fait de dépeindre les femmes comme le « sexe faible », inférieures aux hommes, ou qu'elles soient dans l'ombre de l'homme en étant relayées au second plan. Pour terminer, la tendance à réduire les identités féminines à des rôles familiaux ou maritaux est soulevée. Cette pratique d'effacement des identités féminines est jugée problématique, car elle lie les personnages féminins à leur association avec des hommes, comme « la petite amie de » ou « la sœur de », tout en niant leur individualité. Une répondante reproche par ailleurs le *Romantic Subplot forcé*, qui intègre un sous-arc narratif romantique pour un personnage féminin sans que cela n'apporte de valeur ajoutée significative à l'intrigue principale.

Passons désormais aux aspects positifs des personnages masculins dans le cinéma d'horreur. La diminution des stéréotypes machistes est largement appréciée, avec des personnages masculins moins souvent présentés comme des « mâles alphas » dominants et plus diversifiés en termes de personnalités. Cette évolution est soulignée par les répondantes qui apprécient une certaine égalité femmes-hommes dans les films : « *On ne cherche pas à les rabaisser pour valoriser les femmes* », « *ils sont moins sur-représentés* », jugeant que « *plus de parité homme-femme dans les films donne une impression moins machiste du cinéma d'horreur* ». Elles valorisent que les hommes ne soient pas systématiquement mis au premier plan, « *il y a un meilleur équilibre entre les personnages* ». La complexité émotionnelle accrue est l'un des aspects les plus mentionnés, permettant une humanisation des personnages ainsi que davantage de réalisme et d'identification. Les personnages masculins actuels qui expriment leurs peurs, leurs émotions, leur sensibilité et qui ont de la compassion sont appréciés : « *Certains films d'horreur (contemporains) montrent des hommes qui font aussi preuve de*

vulnérabilité émotionnelle et c'est une bonne chose je trouve de déconstruire l'image du preneur de décision/sauveur dead inside ». De cette manière, *« on ne les voit plus uniquement comme des meneurs agressifs, l'homme fort courageux en toutes circonstances et sans émotions »*, on les rend *« plus humains et moins stéréotypés »*. Cela aide à déconstruire l'image conventionnelle de la masculinité et ses stéréotypes tels que la suppression des émotions, l'agressivité, et l'invulnérabilité, via la subversion des normes genrées. Cependant, malgré ces progrès, certains répondants regrettent que des stéréotypes persistent, notamment l'homme meneur qui sauve tout le monde, malgré les efforts positifs pour qu'il soit plus à l'écoute d'autrui. Enfin, les répondantes en particulier considèrent positivement le fait que les hommes ne soient plus les sauveurs incontestés, et qu'*« on accepte qu'ils puissent avoir besoin d'aide pour se sortir d'une situation »* puisque *« le doute et l'inefficacité sont désormais plus fréquents dans la représentation masculine. Il en va de même du fait que les hommes doivent être secourus plus fréquemment que dans le passé »*. De surcroît, en intégrant ces éléments, les films peuvent offrir une représentation plus nuancée et réaliste des hommes, contribuant ainsi à une vision plus équilibrée des genres.

Pour clore, abordons les aspects négatifs des personnages masculins dans le cinéma d'horreur. Près de 50 répondant·e·s n'ont pas su répondre à cette question, estimant qu'il n'en existait pas à leurs yeux. Un répondant explique cela par le *male-dominated field* : *« Assez peu d'éléments négatifs et peut-être que c'est dû au fait que le cinéma est une industrie dirigée en majorité par des hommes »*. Un autre homme développe sa pensée : *« Je trouve généralement plus charismatique un homme en personnage principal. Je (ne) suis pas contre une femme mais (j'ai) plus l'impression que les réalisateurs ne savent pas trop comment faire/écrire le rôle pour une femme, ils l'écrivent peut-être trop comme un homme et évidemment ça colle pas »*. Les aspects négatifs relevés par les répondant·e·s montrent une perpétuation des stéréotypes traditionnels de « mâles alphas » trop sûrs d'eux, affichant des attitudes dominantes et prenant des décisions qui mènent souvent le groupe à sa perte. Une répondante note : *« On échappe quand même pas aux bons vieux stéréotypes avec le mec qui hurle pas trop quand il a peur ou qui va pas pleurer, qui va venir sauver la fille alors qu'elle lui a rien demandé »*. Justement, la prévisibilité des rôles masculins est un autre point critique, avec les hommes souvent perçus comme les sauveurs de femmes en détresse (*Damsel in Distress*) ou les tueurs, ce qui dénote un manque de profondeur et *« (...) gâche les intrigues »*. Ce cliché est décrié par un répondant : *« Le cliché de l'homme qui protège est agaçant »*. En parallèle, les répondantes

notent un manque de sensibilité chez les personnages masculins, une caractéristique perçue comme une extension de la masculinité toxique : « *Ils sont rarement en position de faiblesse, or, la peur n'a pas de genre* », explique une répondante. Quelques hommes critiquent la représentation des personnages masculins comme devenue trop « féminisée » voire « castrée », une remarque reflétée par un répondant qui déclare : « *Il ne faut pas apporter une trop grande sensibilité car chaque sexe a un rôle dans les histoires* ». D'un tout autre avis, un répondant mentionne la continuité du rapport de domination en faveur des hommes, alors que des répondantes n'apprécient pas – entre autres – la virilité démesurée et l'histoire qui est centrée sur le point de vue de l'homme. En bref, « *on reste encore dans les mêmes écueils que les films d'horreur des années 80, avec des personnages masculins machos, pas très intelligents et pourtant extrêmement sûrs d'eux, agressifs et compétitifs* ». Au vu de l'analyse des résultats du questionnaire en ligne, notre première hypothèse « Les spectateur·ices perçoivent une évolution positive des personnages féminins dans les films d'horreur contemporains par rapport aux films des générations précédentes (années 80-90) » est donc confirmée. La seconde, « Les personnages masculins actuels sont perçus comme ayant évolué moins significativement que les personnages féminins dans les films d'horreur contemporains », est également corroborée par notre échantillon.

L'annexe 24 montre que la représentation des femmes dans le cinéma d'horreur peut avoir une influence positive pour deux fois plus de femmes comparé aux hommes (40 contre 23), alors que 32 répondants et 26 répondantes pensent qu'elle n'a aucune influence significative. Davantage de femmes jugent qu'elle peut risquer de mener à une influence négative. Plus encore, 65% des répondantes pensent que la manière dont les femmes sont représentées dans le cinéma d'horreur peut influencer inconsciemment les attitudes sociales envers les femmes dans la réalité, contre 50% des répondants (*cf. Annexe 25*). Certains répondants indiquent que, selon eux, l'impact ne serait limité qu'au genre horrifique ou limité à l'actrice, et non pas à la globalité des femmes. Afin de répondre à notre hypothèse 3, les femmes ne sont pas plus susceptibles que les hommes de percevoir les personnages féminins dans les films d'horreur comme étant souvent relégués à des rôles stéréotypés tels que la victime ou la femme en détresse à sauver, actuellement. Cependant, elles sont plus nombreuses à le penser concernant les films antérieurs (48 contre 33) (*cf. Annexe 26*). De plus, le trope de la *Damsel in Distress* et le sauveur incontesté furent exprimés en majorité par des femmes, lors des questions ouvertes.

Parmi les répondant·e·s, seulement 6,1% des hommes reconnaissent avoir été affectés positivement personnellement par la représentation des femmes dans un film d'horreur, et 7,6% négativement, tandis que cela s'élève à 20,7% en bien et 18,3% en mal pour les femmes. Notre hypothèse 4 est ainsi confirmée. Pour aller plus loin, nous pouvons extraire des ressentis exprimés via la question ouverte en lien, dont aucun ne provient des hommes puisque ceux-ci ont laissé cette question optionnelle vide. D'une part, certaines expliquent que cela leur fait du bien de pouvoir s'identifier à une femme forte, indépendante et intelligente, exprimant même un certain soulagement dans l'évolution et de l'*empowerment*. Un répondant non-binaire ajoute : « *J'aime que les femmes soient fortes et vivantes à la fin d'un film d'horreur, ça me donne beaucoup de force, j'ai l'impression de m'identifier à elles et de pouvoir vaincre n'importe quoi* ». D'autre part, de nombreuses femmes rapportent être heurtées par les représentations de femmes naïves, *Damsel in Distress*, *Scream Queen*, limitées aux standards de beauté, et sont « *énervée(s) de cette représentation constante de femmes idiotes, à fortes poitrines, qui meurent dès le début ou qui sont sauvées par un mec bien viril* ». Une répondante explique ne pas oser exprimer ses émotions face à la peur car il y a, selon ses dires, la connotation de « *la meuf chiant dans les films d'horreur* », alors qu'une autre avoue s'être sentie « *humiliée et physiquement mal* ». La victimisation démesurée des femmes, « *(...) jamais en contrôle, ce qui impacte la confiance en soi* », et les femmes étant peu prises en compte ou écoutées uniquement en dernier recours entraîne une diminution de la valeur des *inputs* des femmes à travers la socialisation des normes genrées. Somme toute, soit positivement « *voir une autre femme à l'écran s'en sortir, sans avoir le rôle de la demoiselle en détresse ou être un cliché sur patte, ça ne peut qu'avoir une influence positive sur l'idée qu'on avait tendance à se faire des femmes en général (ex : elles ne savent pas prendre de décision sans s'appuyer sur un mec, il faut les sauver, etc)* », soit négativement « *je me sentais bête d'être représentée par des personnages aussi stéréotypés* » ou « *on peut facilement se dire que si on est une femme, on ne sera pas celle qui se bat mais celle qui doit être sauvée* ». Le dernier impact négatif personnel cité est le cas des *rape-revenge*, où les viols explicitement montrés sont des déclencheurs de trauma (des « *triggers* »), rappelant le Paradoxe de l'Horreur et la distanciation psychologique qui se brise chez les spectateur·ices (dé)pourvu·e·s de souvenirs traumatiques relatifs aux agressions sexuelles. Cette distance s'effondre au vu de l'acte montré, le viol étant une menace courante au quotidien et une violence sexiste mêlée à de l'injustice sociale. De plus, comme nous l'avons mis en avant lors de la revue de la littérature, la manière dont le cinéma «

mainstream » dépeint le viol amène à le banaliser ou même l'esthétiser : si de multiples spectateurs accordent de la valeur aux films dits de *rape-revenge*, ils n'en trouvent pas moins les séquences de viol qui y figurent profondément déplaisantes à visionner (Schwarz, 2022).

Quelques personnes ont également exposé une situation d'une personne affectée par la représentation des femmes dans un film d'horreur (cf. *Annexe 28*). Des répondantes expliquent : « *Ma nièce de 12 ans voit que la femme peut elle aussi se défendre, être la tête forte et que les garçons peuvent eux aussi avoir peur* » et « *une amie a bien cope en regardant Jennifer's Body* », film de *rape-revenge* que nous avons abordé lors de la revue de la littérature. Des répondants illustrent à leur tour des situations de proches toujours féminins : une amie heurtée par le côté « *blonde écervelée* » qui transparait du film, une autre qui a vu un « *personnage qui était une femme forte qui se sortait d'une situation compliquée et ça l'a motivée à reprendre confiance en elle* », ou encore « *une amie a trouvé détestable la sexualisation de certains personnages féminins, particulièrement dans les slashers* ». Le dernier mentionne sa sœur, qui est « *agacée des stéréotypes, mais les films d'horreur sont un facteur parmi beaucoup d'autres (publicité, télévision, journaux, bandes dessinées, religion, pornographie, ...) qui amplifient le problème à la racine* » selon lui.

Pour terminer le questionnaire, une introduction à des questions autour de l'influence sur la perception des femmes dans la vie réelle est posée. La majorité des répondant·e·s déclarent que la représentation des femmes dans le cinéma d'horreur n'a pas d'influence notable sur leur perception des femmes, tandis que douze hommes, quinze femmes et un non-binaire l'admettent (cf. *Annexe 29*). Deux questions ne furent posées qu'aux répondant·e·s non-masculin·e·s : 15,3% considèrent s'être senti·e·s affaibli·e·s ou amoindri·e·s par quelqu'un qui regarde du cinéma horrifique, 14,1% ne sont pas sûr·e·s, et 70,6% jamais. 68,2% ont déjà pensé être plus faibles ou avoir moins de compétences par rapport aux autres (cf. *Annexe 30*). En parallèle, une question fut posée seulement aux répondants masculins : 19,7% admettent s'être sentis plus irrités au moment d'une dispute suite au visionnage d'un film d'horreur (cf. *Annexe 31*). 39,1% de l'ensemble de l'échantillon a divulgué avoir déjà pensé que les femmes sont plus faibles que les hommes ou ont moins de compétences. 57,3% des répondantes ont déjà pensé que les hommes sont plus forts physiquement que les femmes, après avoir regardé un film d'horreur, contre 47% des répondants. Les résultats sont exactement les mêmes concernant le fait d'avoir déjà pensé que les hommes sont plus intelligents, lucides ou observateurs que les femmes après avoir regardé un film d'horreur (cf. *Annexe 32*). Les

répondantes dévalueraient les femmes par rapport aux hommes suite à la vision d'un film horrifique. Cependant, il est primordial de garder à l'esprit que certains biais lors de l'administration d'un questionnaire peuvent conduire les répondant·e·s à déformer la réalité, tel que le biais de désirabilité sociale par exemple. Même si la majorité des répondant·e·s affirment que la représentation des femmes dans le cinéma d'horreur n'a pas d'influence notable sur leur perception, il est possible que ces influences soient plus subliminales et inconscientes. Ces représentations peuvent subtilement renforcer les croyances et attitudes sexistes dans la vie réelle, malgré une conscience explicite de ces influences. En outre, les résultats montrent une différence notable dans la perception entre hommes et femmes après avoir regardé des films d'horreur. Cela pourrait indiquer que les hommes et les femmes internalisent les stéréotypes de genre de manière différente. Par exemple, les femmes peuvent être plus susceptibles de se comparer négativement aux personnages féminins représentés comme faibles ou naïves. Pour une analyse plus approfondie, il serait pertinent d'examiner ces influences dans divers contextes sociaux et culturels, puisque celui-ci pourrait jouer un rôle crucial dans la manière dont les individus interprètent et intègrent les messages véhiculés par le cinéma d'horreur. Dans des sociétés où les inégalités de genre sont plus prononcées, les stéréotypes négatifs des femmes dans les films pourraient par exemple avoir un impact plus important sur les perceptions individuelles. En revanche, dans des contextes où l'égalité des genres est plus valorisée, les individus pourraient être plus critiques et moins influencés par ces représentations.

4 Conclusion, limites et pistes pour les recherches futures

Notre étude sur l'évolution de la représentation des femmes dans le cinéma d'horreur reflète des transformations culturelles et sociales significatives au fil des décennies, marquant une progression vers des représentations plus complexes et variées des personnages féminins. Cette évolution est perçue par l'audience comme une amélioration nécessaire et attendue, remettant en question les stéréotypes traditionnels et les rôles limitatifs autrefois omniprésents dans ce genre cinématographique. Historiquement, les films d'horreur ont tendu à perpétuer des stéréotypes de genre réducteurs, présentant les femmes comme des objets de désir sexuel ou des victimes passives de violence genrée. Ce phénomène – loin de n'être que du ressort de la simple fiction fantasmée – exploré à travers des théories comme l'objectification et le *male gaze*, a longtemps dominé le genre, influençant non seulement la perception des femmes par les spectateurs, mais aussi la manière dont les femmes se

perçoivent elles-mêmes (Russell, 1988). Mulvey (1975) avance que les femmes sont représentées à travers l'objectif de la caméra selon une perspective masculine hétérosexuelle : réduites au statut d'objets passifs plutôt que véritables sujets. Elles ont alors peu d'importance dans le récit (*Passive Female Character*), n'existant que comme objet ou partenaire, mais rarement comme personnage à part entière, tandis que le rôle actif est attribué au protagoniste masculin. Cette tendance cinématographique entraîne une banalisation, érotisation et esthétisation de la mort des femmes, puisqu'elle mêle le plaisir sexuel à la perpétration de violences dominatrices envers celles-ci (Molitor & Sapolsky, 1993). Néanmoins, des voix critiques ont mis en lumière l'impact négatif de ces représentations : Creed (1993) déplore cet ancien statu quo du cinéma horrifique qui positionne les femmes en victimes et conteste la conception unidimensionnelle, dominatrice et patriarcale des femmes associée. La réaffirmation des rôles patriarcaux traditionnels dans les récits horrifiques s'opère notamment via le rétablissement d'une « normalité » hégémonique patriarcale, offrant une rédemption aux « *Good Girls* » et punissant les « Autres », comme objectif sociétal de mise en garde envers la déviation des attentes des rôles de genre (Carroll 1990 ; Lizardi, 2010). Heureusement, le paysage du cinéma d'horreur commence à évoluer progressivement. Récemment, des réalisateur·ices comme Ari Aster et Jordan Peele introduisent des personnages féminins plus complexes et autonomes, capables de subvertir le *male gaze*, de revendiquer leur propre voix et de se réapproprier leur pouvoir. La *trope* émergente « *Good for Her* » en est un exemple marquant, où les protagonistes féminines freinées par un élément de la société patriarcale, telle que celle de *Midsommar*, expriment leur colère et recouvrent leur agentivité, défiant ainsi les stéréotypes restrictifs (*Damsel in Distress*, *Final Girl* vierge, *Screaming Queen*, ...) et les rôles genrés traditionnels – une émancipation qui semble avoir davantage de valeur que les *remakes* de 2010 des *slashers*.

Par conséquent, la compréhension de l'impact de la représentation des femmes dans les films d'horreur permettra de comprendre comment les médias manipulent l'esprit des spectateur·ices pour façonner une idée ou une notion de la représentation du genre (Balraj & Kanthan, 2022). Afin de répondre à la première partie de notre question de recherche, des questions ont été posées sur l'évolution perçue des rôles féminins ainsi qu'une comparaison des perceptions entre différentes périodes. Ainsi, nous avons pu identifier des tendances émergentes ou des changements significatifs dans la manière dont les femmes sont représentées. Les résultats indiquent que la majorité des spectateur·ices reconnaissent une

évolution notable dans la représentation féminine des films d'horreur. Malgré les stéréotypes tenaces, une majorité reconnaît une diversité croissante dans les personnages féminins. Cela représente une indication positive vers plus d'inclusivité et de représentation variée. De plus, l'augmentation de la complexité dans les rôles féminins montre une évolution progressive mais significative. Cette transformation vers des personnages féminins plus réalistes, variés, autonomes, et moins naïfs, dépendants et hypersexualisés, est largement saluée par les spectateur·ices, qui voient en elle un reflet de l'évolution des normes sociales et culturelles. « *Les personnages féminins ont des rôles beaucoup plus importants dans le synopsis à l'inverse de ceux des années 80/90 qui étaient souvent là pour attirer l'audience avec des personnages plus sexy qu'intelligents* » déclare un répondant, indiquant que l'on cherche moins à les faire correspondre à des clichés binaires et qu'on leur donne une place de meneuse désormais. Bien que des progrès aient été réalisés, il reste une marge d'amélioration considérable, notamment si l'on considère l'aspect intersectionnel et objectificateur toujours mis à mal selon nos répondant·e·s. Les tendances qui ressortent indiquent une transformation en cours, avec des opportunités d'amélioration à l'avenir. Les répondantes mettent davantage l'accent sur l'impact sociopolitique de ces changements, tandis que les répondants valorisent l'empathie et le réalisme des personnages féminins. Les non-binaires se concentrent sur la réduction de la sexualisation et la déconstruction des anciens stéréotypes de genre. En résumé, cela suit la lignée de l'étude de Balraj et Kanthan (2022) qui se concentraient sur l'audience Malaisienne. Une amélioration est également perçue pour les personnages masculins, qui ont des arcs émotionnels plus authentiques et non stéréotypés, pour essayer de dépasser le cliché de la force et du stoïcisme masculin. Quant à savoir si cette évolution influence les attitudes sociales envers les femmes dans la réalité, les réponses sont nuancées. D'un côté, notre travail suggère que les spectateur·ices exposé·e·s à des films d'horreur contemporains avec des protagonistes féminines fortes pourraient tendre à développer des attitudes plus positives envers les femmes. Cela corrobore les théories de Balraj et Kanthan (2022), qui postulent que les médias jouent un rôle crucial dans le façonnement des perceptions de genre. De l'autre, il existe toujours une fraction du public qui reste influencée par les représentations réductrices, entraînant une érotisation persistante de la violence genrée, voire même une diminution de la compassion à l'égard des victimes de viol chez les spectateurs de films d'horreur (Russell, 1988).

Notre étude comporte certaines limites inhérentes à la méthodologie utilisée. Le biais de désirabilité sociale peut pousser les répondant·e·s à fournir des réponses conformes aux normes sociales acceptées plutôt qu'à leurs véritables opinions. De surcroît, le biais de sélection peut avoir restreint la diversité des perspectives recueillies, si les personnes ayant des opinions particulièrement fortes sur le sujet étaient plus enclines à répondre au questionnaire. La nature qualitative de nombreuses questions ouvertes offre une richesse de données mais complique la généralisation des résultats, limitant les possibilités d'effectuer des analyses mathématiques. Le problème du *self-report* basé sur des échantillons réduits constitue une autre limite possible. Il serait possible d'étudier des mesures non-verbales (comme l'EEG ou l'activation cérébrale), mais celles-ci sont des mesures indirectes et corrélatives de ce que pourrait penser ou ressentir un individu, bien que cela offrirait des éclairages supplémentaires sur les effets subconscients des représentations de genre. En bref, l'analyse qualitative de nos réponses a permis de dévoiler des tendances et des perceptions relativement nuancées, mais elle reste limitée par sa nature subjective et contextuelle. En outre, le fait que les réponses puissent être dépendantes de nombreux facteurs, tels que les films choisis (*mainstream* ou non, quels sous-genres ?) par exemple, est une limite importante à notre étude. De ce fait, les recherches futures pourraient explorer plus en profondeur les réactions des spectateur·ices lors de séances de visionnage, en observant leur comportement et en utilisant des mesures non-verbales pour compléter les données auto-rapportées. Une autre piste serait de mettre en place une sélection d'une liste de films représentatifs de différentes époques et sous-genres, afin de limiter la dispersion et manque de généralisabilité des informations recueillies. Il serait pertinent d'adopter une approche mixte combinant analyses qualitatives et quantitatives afin de fournir une compréhension plus holistique. Par exemple, une analyse des éléments visuels, narratifs (développement du personnage inclus) et symboliques des films d'horreur – afin d'examiner comment ces films contribuent ou challengent les normes genrées existantes – pourrait être menée parallèlement à des études quantitatives ou qualitatives sur la perception du public. L'intégration de l'intersectionnalité dans les recherches futures pourrait offrir des perspectives d'autant plus riches, en explorant comment les représentations des femmes varient en fonction d'autres facteurs identitaires comme la race, la sexualité, ou encore la classe sociale – puisque certain·e·s de nos répondant·e·s décriaient la concentration mise sur les femmes blanches cis-hétéro uniquement.

Il existe un réel besoin d'approfondir l'étude sur l'impact de la représentation des femmes, via une investigation de la manière dont l'exposition à des films d'horreur avec des personnages féminins forts influence les attitudes des spectateur·ices envers les femmes dans la réalité. Cette approche pourrait inclure des entretiens semi-directifs pour évaluer les changements d'attitude avant et après le visionnage de tels films. Cette approche permettrait d'aller plus en profondeur, de recueillir des données plus nuancées sur l'impact émotionnel et cognitif de ces représentations. Plusieurs guides d'entretien pourraient être mis sur pied, d'une part pour analyser les raisons sous-jacentes au visionnage de cinéma d'horreur chez les femmes, et d'autre part pour creuser comment ces films influencent les attitudes des hommes, notamment en examinant si ceux-ci renforcent des stéréotypes de genre, des comportements agressifs ou des idées masculinistes. En interrogeant les hommes sur leur perception du genre et des rôles sociaux après avoir visionné ces films, nous pourrions évaluer si ceux-ci renforcent des croyances spécifiques. Les atouts de l'étude qualitative sont la flexibilité et l'adaptation, permettant d'explorer des pistes inattendues et poser des questions supplémentaires qui pourraient émerger durant les discussions, ainsi que la présence du non-verbal.

En dépit de la réputation de l'horreur en matière d'utilisation de stéréotypes sexistes et de préjugés dépassés, il faut espérer que le mouvement se poursuivra pour s'éloigner de ces phénomènes révolus. Fort heureusement, certain·e·s réalisateur·ices, comme Ari Aster ou Jordan Peele, y contribuent déjà et, espérons-le, d'autres s'efforceront de suivre cet élan. L'étude de l'évolution de la représentation des femmes dans le cinéma horrifique offre une fenêtre sur les transformations sociétales concernant le genre et l'identité.

5 Bibliographie

Allen, M. (2021). Her Body, Herself: Rape-Revenge and the Desire for Catharsis. *Bloody Women by The Final Girls*.

https://www.academia.edu/49525885/Her_Body_Herself_Rape_Revenge_and_the_Desire_f_or_Catharsis

Amossy, R. (1991). *Les idées reçues : Sémiologie du stéréotype*. Nathan Université.

Balraj, B. M., & Kanthan, N. C. (2022). Viewer's perception on the portrayal and evolution of women in horror movie. *AIP Conference*, 2617(1). <https://doi.org/10.1063/5.0119692>

Balraj, B. M., Kanthan, N. C., & Shah, N. Z. (2021). Understanding Objectification Theory in Horror Movies. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, 11(12), 1237-1242. <https://doi.org/10.6007/ijarbss/v11-i12/10755>

Bantinaki, K. (2012). The Paradox of Horror: Fear as a Positive Emotion. *The Journal Of Aesthetics And Art Criticism*, 70(4), 383-392. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2012.01530.x>

Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation ; Harmondsworth: Penguin.

Bindel, J. (2011, 19 janvier). I was wrong about I Spit On Your Grave. *The Guardian*. Consulté le 10 mai 2024, à l'adresse <https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/jan/19/wrong-about-spit-on-your-grave>

Brey, I. (2016). *Sex and the Series : Sexualités féminines, une révolution télévisuelle*. Libellus Editions.

Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531. <https://doi.org/10.2307/3207893>

Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge ; London: Routledge.

Calvert, S. (1999). *Children's Journey Through the Information Age*. New York: McGraw-Hill.

- Card, C. (1996). Rape as a Weapon of War. *Hypatia*, 11(4), 5-18. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.1996.tb01031.x>
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203361894>
- Cherry, B. (1999). *The Female Horror Film Audience: Viewing Pleasures and Fan Practices*. University of Stirling. <http://hdl.handle.net/1893/2268>
- Clifton, K. J., & Carrasco, J. A. (2018). Workshop Synthesis: Measuring Attitudes and Perceptions in Quantitative Surveys. *Transportation Research Procedia*, 32, 495-500. <https://doi.org/10.1016/j.trpro.2018.10.040>
- Clover, C. J. (2015). *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Cowan, G., & O'Brien, M. (1990). Gender and Survival vs. Death in Slasher Films: A content analysis. *Sex Roles*, 23(3), 187-196. <https://doi.org/10.1007/bf00289865>
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*. Psychology Press.
- Doan-Minh, S. (2019). Corrective Rape: An Extreme Manifestation of Discrimination and the State's Complicity in Sexual Violence. *Hastings Women's Law Journal*, 30(1), 167-196. <https://repository.uclawsf.edu/hwlj/vol30/iss1/8>
- Dufour, É. (2006). *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Presses Universitaires de France - PUF.
- Feagin, S. L. (1991). Monsters, Disgust and Fascination. *Philosophical Studies : An International Journal For Philosophy In The Analytic Tradition*, 65(1/2), 75-84. <https://www.jstor.org/stable/4320274>
- Fredrickson, B. L., & Roberts, T. A. (1997). Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks. *Psychology Of Women Quarterly*, 21(2), 173-206. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1997.tb00108.x>
- Freeland, C. (2000). *The Naked and The Undead : Evil And The Appeal Of Horror*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429496233>

Froidevaux-Metterie, C. (2021). *Un corps à soi*. Seuil.

Hall, J. (2001). The benefits of hindsight: Re-visions of HUAC and the film and television industries in *The Front and Guilty by Suspicion*. *Film Quarterly*, 54(2), 15-26. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/benefits-hindsight-re-visions-huac-film/docview/212235473/se-2>

Kimmel, M. S., & Aronson, A. (2014). *The Gendered Society Reader*. Oxford University Press.

Kite, M., & Whitley, B. (2013). *Psychologie des préjugés et de la discrimination*. De Boeck Supérieur.

Krosnick, J. A., Holbrook, A., Berent, M. K., Carson, R. E., Hanemann, W. M., Kopp, R. J., Mitchell, R. B., Presser, S., Ruud, P. A., Smith, V. J., Moody, W., Green, M. C., & Conaway, M. B. (2001). The Impact of “No Opinion” Response Options on Data Quality. *Public Opinion Quarterly*, 66(3), 371– 403. <https://doi.org/10.1086/341394>

Labbie, J. (2019). Damsels of Distress: Analyzing Gender in Horror Movies from the 1960s and 1970s. *Honors Theses*. 45. <https://core.ac.uk/download/pdf/236073728.pdf>

Linz, D., Donnerstein, E., & Penrod, S. D. (1988). The Effects of Long-Term Exposure to Violent and Sexually Degrading Depictions of Women. *Journal of Personality and Social Psychology*, 55(5), 758-768. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.55.5.758>

Lizardi, R. (2010). “Re-Imagining” Hegemony and misogyny in the contemporary slasher remake. *Journal of Popular Film & Television*, 38(3), 113-121. <https://doi.org/10.1080/01956051003623464>

Lu, Y. (2023). Analysis on Horror Genre Films - Taking Us as an Example. *Communications in Humanities Research*, 3(1), 451-458. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/3/20220409>

Martin, G. N. (2019). (Why) Do You Like Scary Movies ? A Review of the Empirical Research on Psychological Responses to Horror Films. *Frontiers in Psychology*, 10, 2298. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.02298>

- Menninghaus, W., Wagner, V., Hanich, J., Wassiliwizky, E., Jacobsen, T., & Koelsch, S. (2017). The Distancing-Embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception. *The Behavioral and brain sciences*, 40, e347. <https://doi.org/10.1017/S0140525X17000309>
- Molitor, F., & Sapolsky, B. S. (1993). Sex, Violence, and Victimization in Slasher Films. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 37(2), 233-242. <https://doi.org/10.1080/08838159309364218>
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Mundorf, N., Weaver, J. B., & Zillmann, D. (1989). Effects of gender roles and self perceptions on affective reactions to horror films. *Sex Roles*, 20(11-12), 655-673. <https://doi.org/10.1007/bf00288078>
- Pasaribu, R. E., & Ananda, M. W. (2022). Revenge through Haunting: Expression of Women's Anger in the Movies, Tookaidoo Yotsuya Kaidan and Sundel Bolong. *Humaniora*, 34(1), 10. <https://doi.org/10.22146/jh.68223>
- Pisters, P. (2022). *New Blood in Contemporary Cinema: Women Directors and the Poetics of Horror*. Edinburgh University Press.
- Prentice, D. A., & Carranza, E. (2002). What women should be, shouldn't be, are allowed to be, and don't have to be: The contents of prescriptive gender stereotypes. *Psychology of Women Quarterly*, 26(4), 269–281. <https://doi.org/10.1111/1471-6402.t01-1-00066>
- Rambal, J. (2023). La « dark romance », cette littérature féminine qui érotise la maltraitance. *Le Temps*. Consulté le 17 mars 2024, à l'adresse <https://www.letemps.ch/societe/egalite/dark-romance-cette-litterature-feminine-erotise-maltraitance>
- Rockoff, A. (2011). *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986*. Jefferson: McFarland.
- Rosenbaum, J. (1979). Halloween: Suspense is generated waiting for a woman to be torn apart by a maniac. *Take One*, 17, 8-9.

- Rudman, L. A. & Borgida, E. (1995). The Afterglow of Construct Accessibility: The Behavioral Consequences of Priming Men to View Women as Sexual Objects. *Journal of Experimental Social Psychology* 31(6), 493-517. <https://doi.org/10.1006/jesp.1995.1022>
- Russell, D. E. H. (1988). Pornography and Rape : A Causal Model. *Political Psychology*, 9(1), 41-73. <https://doi.org/10.2307/3791317>
- Sa'eed, M. K., & Jubran, H. S. Y. (2019). The Representation of Women in the Horror Movies: A study in selected horror movies. *Communication and Linguistics Studies*, 5(1), 14-17. <https://doi.org/10.11648/j.cls.20190501.13>
- Sarkeesian, A. (2016a). *Body language & the Male Gaze*. Feminist Frequency. Consulté le 8 mars 2024, à l'adresse <https://feministfrequency.com/video/body-language-the-male-gaze/>
- Sarkeesian, A. (2016b). *Strategic butt coverings*. Feminist Frequency. Consulté le 8 mars 2024, à l'adresse <https://feministfrequency.com/video/strategic-butt-coverings/>
- Sarkeesian, A. (2016c). *Lingerie is not Armor*. Feminist Frequency. Consulté le 8 mars 2024, à l'adresse <https://feministfrequency.com/video/lingerie-is-not-armor/>
- Sarkeesian, A. (2016d). *Damsel in Distress (Part 2) Tropes vs Women*. Feminist Frequency. Consulté le 15 mars 2024, à l'adresse <https://feministfrequency.com/video/damsel-in-distress-part-2-tropes-vs-women/>
- Sarkeesian, A. (2016e). *Women as Reward*. Feminist Frequency. Consulté le 15 mars 2024, à l'adresse <https://feministfrequency.com/video/women-as-reward/>
- Schroeder J. (1998). Consuming Representation: A Visual Approach to Consumer Research, in: *Barbara B. Stern (ed.): Representing Consumers: Voices, Views and Visions*, London : Routledge
- Schwarz, L. (2022). The Paradox of Rape in Horror Movies. *British Journal of Aesthetics*, 62(4), 671-686. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayac035>
- Sepulchre, S. (2007). Laurent Guido, dir., Les peurs de Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain. *Questions de Communication*, 12, 368-369. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.2480>

- Smith, A. (2015). Indigenous Cinema and the Horrific Reality of Colonial Violence. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*. Consulté le 10 mars 2024, à l'adresse <https://decolonization.wordpress.com/2015/02/13/indigenous-cinema-and-the-horrific-reality-of-colonial-violence/>
- Smuts, A. (2007). The Paradox of Painful Art. *Journal of Aesthetic Education*, 41(3), 59–76. <https://doi.org/10.1353/jae.2007.0029>
- UNWomen. (2014). *Les femmes et les conflits armés*. ONU Femmes. Consulté le 9 mai 2024, à l'adresse <https://www.unwomen.org/fr/news/in-focus/end-violence-against-women/2014/conflict>
- Weaver, J. B. (1991). Are “Slasher” Horror Films Sexually Violent ? A Content Analysis. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 35(3), 385-392. <https://doi.org/10.1080/08838159109364133>
- Williams, L. (1991). Film Bodies : Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44(4), 2-13. <https://doi.org/10.2307/1212758>
- Wood, J. T. (2001). The normalization of violence in heterosexual romantic relationships: Women’s narratives of love and violence. *Journal Of Social And Personal Relationships*, 18(2), 239-261. <http://www.brown.uk.com/brownlibrary/WOOD.htm>
- Yao, M.Z., Mahood, C. & Linz, D. (2010). Sexual Priming, Gender Stereotyping, and Likelihood to Sexually Harass: Examining the Cognitive Effects of Playing a Sexually-Explicit Video Game. *Sex Roles* 62, 77–88. <https://doi.org/10.1007/s11199-009-9695-4>

6 Annexes

Annexe 1 : Films cités.

Aja, A. (Réalisateur). (2006). *The Hills Have Eyes*. [Film / remake]. Fox Searchlight Pictures, Major Studio Partners, & Craven/Maddalena Films.

Aster, A. (Réalisateur). (2018). *Hereditary*. [Film]. A24, PalmStar Media, Finch Entertainment, & Windy Hill Pictures.

Aster, A. (Réalisateur). (2019). *Midsommar*. [Film]. A24, B-Reel Films, & Square Peg.

Browning, T. (Réalisateur). (1931). *Dracula*. [Film]. Universal Pictures.

Carpenter, J. & Hill, D. (Créateurs). (1978 – 2022). *Halloween*. [Franchise]. Compass International Pictures, & Trancas International Film.

Craven, W. (Créateur). (1984 – 2010). *A Nightmare on Elm Street*. [Franchise]. Warner Bros. Pictures.

Craven, W. (Réalisateur). (1972). *The Last House on the Left*. [Film]. Sean S. Cunningham Films, The Night Company, & Lobster Enterprises.

De Palma, B. (Réalisateur). (1976). *Carrie*. [Film]. Red Bank Films.

Fennell, E. (Réalisatrice). (2020). *Promising Young Woman*. [Film]. FilmNation Entertainment, & LuckyChap Entertainment.

Gautama Putra, S. (Réalisateur). (1981). *Sundel Bolong*. [Film]. Rapi Films.

Hitchcock, A. (Réalisateur). (1960). *Psycho*. [Film]. Paramount Pictures, Universal Pictures, Shamley Productions, & Paramount.

Iliadis, D. (Réalisateur). (2009). *The Last House on the Left*. [Film / remake]. Sean S. Cunningham Films, Rogue Pictures, Craven/Maddalena Films, et al.

Janiak, L. (Réalisatrice). (2021). *Fear Street*. [Trilogie]. Chernin Entertainment, & 20th Century Studios.

Kent, J. (Réalisatrice). (2014). *The Babadook*. [Film]. Screen Australia, Causeway Films, et al.

Kusama, K. (Réalisatrice). (2009). *Jennifer's Body*. [Film]. 20th Century Studios, & Fox Atomic.

Méliès, G. (Réalisateur). (1896). *Le Manoir du Diable*. [Film]. Star Film.

Miller, V. (Créateur). (1980 – présent). *Friday the 13th*. [Franchise]. Paramount Pictures, & Warner Bros. Pictures.

Mitchell, D. R. (Réalisateur). (2014). *It Follows*. [Film]. Northern Lights Films, Animal Kingdom, & Two Flints

Muschiatti, A. (Réalisateur). (2017). *It*. [Film]. New Line Cinema, Lin Pictures, Vertigo Entertainment, & KatzSmith Productions.

Mylod, M. (Réalisateur). (2022). *The Menu*. [Film]. Hyperobject Industries, Gary Sanchez Productions, & TSG Entertainment.

Nakagawa, N. (Réalisateur). (1959). *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*. [Film]. Shintoho.

Nispel, M. (Réalisateur). (2003). *The Texas Chainsaw Massacre*. [Film / remake]. Next Entertainment, Platinum Dunes, & Radar Pictures.

Peele, J. (Réalisateur). (2017). *Get Out*. [Film]. Blumhouse Productions, Monkeypaw Productions, & QC Entertainment.

Peele, J. (Réalisateur). (2019). *Us*. [Film]. Monkeypaw Productions, Blumhouse Productions, & Perfect World Pictures.

Polanski, R. (Réalisateur). (1968). *Rosemary's Baby*. [Film]. Paramount Pictures.

Rupert, J. (Réalisateur). (1925). *The Phantom of the Opera*. [Film]. Universal Pictures.

Sandberg, D. S. (Réalisateur). (2017). *Annabelle: Creation*. [Film]. New Line Cinema, Atomic Monster, The Safran Company, & RatPac-Dune Entertainment.

Wan, J., & Whannell, L. (Créateurs). (2004 – en cours). *Saw*. [Franchise]. Twisted Pictures.

West, T. (Réalisateur). (2022). *Pearl*. [Film]. Little Lamb, Mad Solar Productions, & A24.

Williamson, K., & Craven, W. (Créateurs). (1996 – présent). *Scream*. [Franchise]. Dimension Films, Projet X Entertainment, et al.

Zarchi, M. (Réalisateur). (1978). *I Spit on Your Grave*. [Film]. Cinemagic Pictures.

Annexe 2 : Sex Signals Death : Randy's Rules for Surviving a Horror Movie (Scream, 1996, Wes Craven).

ABC CINEMA. (2023, 12 février). *Scream – Randy explains the rules to survive* [Vidéo].

YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=3vkaPgI7_cs

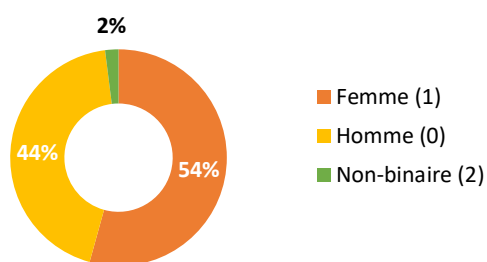
Annexe 3 : Tableau indiquant la liste d'adjectifs du questionnaire.

Valence Féminine (VF) :	Valence Masculine (VM) :
- Soumises, dépendantes (Amossy, 1991). - Douces (Kite & Whitley, 2013 ; Amossy, 1991). - Bavardes (Amossy, 1991). - Passives (Kite & Whitley, 2013 ; Amossy, 1991). - Plus enclines à suivre qu'à diriger (Amossy, 1991). - Peu sûres d'elles-mêmes (Amossy, 1991). - Dépourvues d'ambition (→ inverse d'ambitieux, ne pas l'afficher dans les items). - Sensibles aux sentiments d'autrui, empathiques (Kite & Whitley, 2013 ; Amossy, 1991) → inverse pour VM. - Emotionnelles (Kite & Whitley, 2013 ; Amossy, 1991) → inverse pour VM. - Beaux/belles (Kite & Whitley, 2013). - Sexy (Kite & Whitley, 2013). - Naïves (Prentice & Carranza, 2002). - Gentilles (Kite & Whitley, 2013 ; Prentice & Carranza, 2002).	- Agressifs (Amossy, 1991). - Ambitieux (Amossy, 1991 ; Prentice & Carranza, 2002). - Aventureux, meneurs (Amossy, 1991 ; Kite & Whitley, 2013 ("resolution of problems") ; Prentice & Carranza, 2002 sous le nom de "leadership ability"). - Confiants en eux-mêmes (Amossy, 1991 ; Prentice & Carranza, 2002). - Logiques, intelligents, rationnels (Amossy, 1991 ; Prentice & Carranza, 2002). - Compétitifs (Amossy, 1991). - Dominateurs, preneur de décisions (Amossy, 1991 ; Kite & Whitley, 2013). - Actifs (Kite & Whitley, 2013). - Athlétique (Kite & Whitley, 2013 ; Prentice & Carranza, 2002). - Autonomes (Prentice & Carranza, 2002). - Sens de l'humour (Prentice & Carranza, 2002).

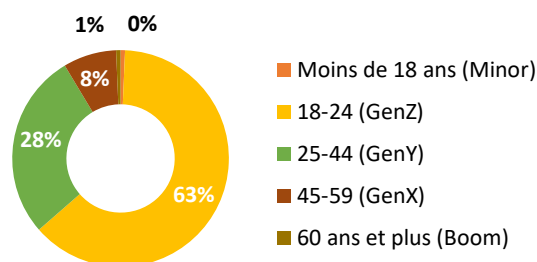
Annexe 4 : Répartition des genres et des catégories d'âge, avec graphiques visuels.

GENRE						AGE				
						Frequency		Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent	Valid				
Valid	Homme	66	43.7	43.7	43.7		Boom	1	.7	.7
	Femme	82	54.3	54.3	98.0		GenX	12	7.9	7.9
	Non-binaire	3	2.0	2.0	100.0		GenY	42	27.8	27.8
							GenZ	95	62.9	62.9
							Minor	1	.7	100.0
	Total	151	100.0	100.0			Total	151	100.0	100.0

Répartition des genres



Répartition des générations d'âge

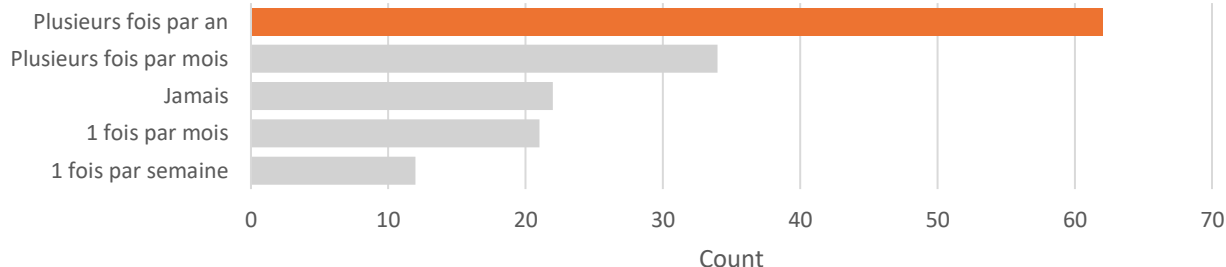


Annexe 5 : Fréquence de visionnage de films d'horreur, ensemble de l'échantillon.

FREQ

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Jamais	22	14.6	14.6	14.6
	Plusieurs fois par an	62	41.1	41.1	55.6
	1 fois par mois	21	13.9	13.9	69.5
	Plusieurs fois par mois	34	22.5	22.5	92.1
	1 fois par semaine	12	7.9	7.9	100.0
	Total	151	100.0	100.0	

'FREQ. À quelle fréquence regardez-vous des films d'horreur ?': Plusieurs fois par an apparaît le plus souvent.



Annexe 6 : Crosstabulation de la fréquence de visionnage de films d'horreur en fonction des catégories d'âges.

AGE x FREQ avant regroupement :

AGE * FREQ Crosstabulation

		FREQ					Total
		Jamais	Plusieurs fois par an	1 fois par mois	Plusieurs fois par mois	1 fois par semaine	
AGE	Boom	Count	0	1	0	0	1
		% of Total	0.0%	0.7%	0.0%	0.0%	0.7%
	GenX	Count	2	3	1	3	12
		% of Total	1.3%	2.0%	0.7%	2.0%	7.9%
	GenY	Count	9	12	3	12	42
		% of Total	6.0%	7.9%	2.0%	7.9%	27.8%
	GenZ	Count	11	45	17	19	95
		% of Total	7.3%	29.8%	11.3%	12.6%	62.9%
	Minor	Count	0	1	0	0	1
		% of Total	0.0%	0.7%	0.0%	0.0%	0.7%
	Total	Count	22	62	21	34	151
		% of Total	14.6%	41.1%	13.9%	22.5%	100.0%

Chi-Square Tests (AGE x FREQ)

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	21.093 ^a	16	.175
Likelihood Ratio	20.938	16	.181
N of Valid Cases	151		

a. 16 cells (64.0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is .08.

AGE x FREQ après regroupement :

AGE * FREQ Crosstabulation

OBSERVED

		FREQ					TOTAL
		Jamais	Plusieurs fois par an	1 fois par mois	Plusieurs fois par mois	1 fois par semaine	
AGE	Boom + Gen X	2	4	1	3	3	13
	GenY	9	12	3	12	6	42
	GenZ + Minor	11	46	17	19	3	96
	TOTAL	22	62	21	34	12	151

EXPECTED

		FREQ					TOTAL
		Jamais	Plusieurs fois par an	1 fois par mois	Plusieurs fois par mois	1 fois par semaine	
AGE	Boom + Gen X	1,89	5,34	1,81	2,93	1,03	13
	GenY	6,12	17,25	5,84	9,46	3,34	42
	GenZ + Minor	13,99	39,42	13,35	21,62	7,63	96
	TOTAL	22	62	21	34	12	151

CHI-CARRÉ p-value 0,026 < alpha (0,05)

Annexe 7 : Crosstabulation de la fréquence de visionnage de films d'horreur en fonction du genre.

GENRE x FREQ avant regroupement :

GENRE * FREQ Crosstabulation

			FREQ					
			Jamais	Plusieurs fois par an	1 fois par mois	Plusieurs fois par mois	1 fois par semaine	Total
GENRE	Homme	Count	7	32	11	14	2	66
		% of Total	4.6%	21.2%	7.3%	9.3%	1.3%	43.7%
	Femme	Count	15	30	10	17	10	82
		% of Total	9.9%	19.9%	6.6%	11.3%	6.6%	54.3%
	Non-binaire	Count	0	0	0	3	0	3
		% of Total	0.0%	0.0%	0.0%	2.0%	0.0%	2.0%
Total	Count	22	62	21	34	12	151	
	% of Total	14.6%	41.1%	13.9%	22.5%	7.9%	100.0%	

Chi-Square Tests (GENRE x FREQ)

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	17.671 ^a	8	.024
Likelihood Ratio	16.627	8	.034
Linear-by-Linear Association	1.951	1	.162
N of Valid Cases	151		

a. 5 cells (33.3%) have expected count less than 5. The minimum expected count is .24.

GENRE x FREQ après regroupement :

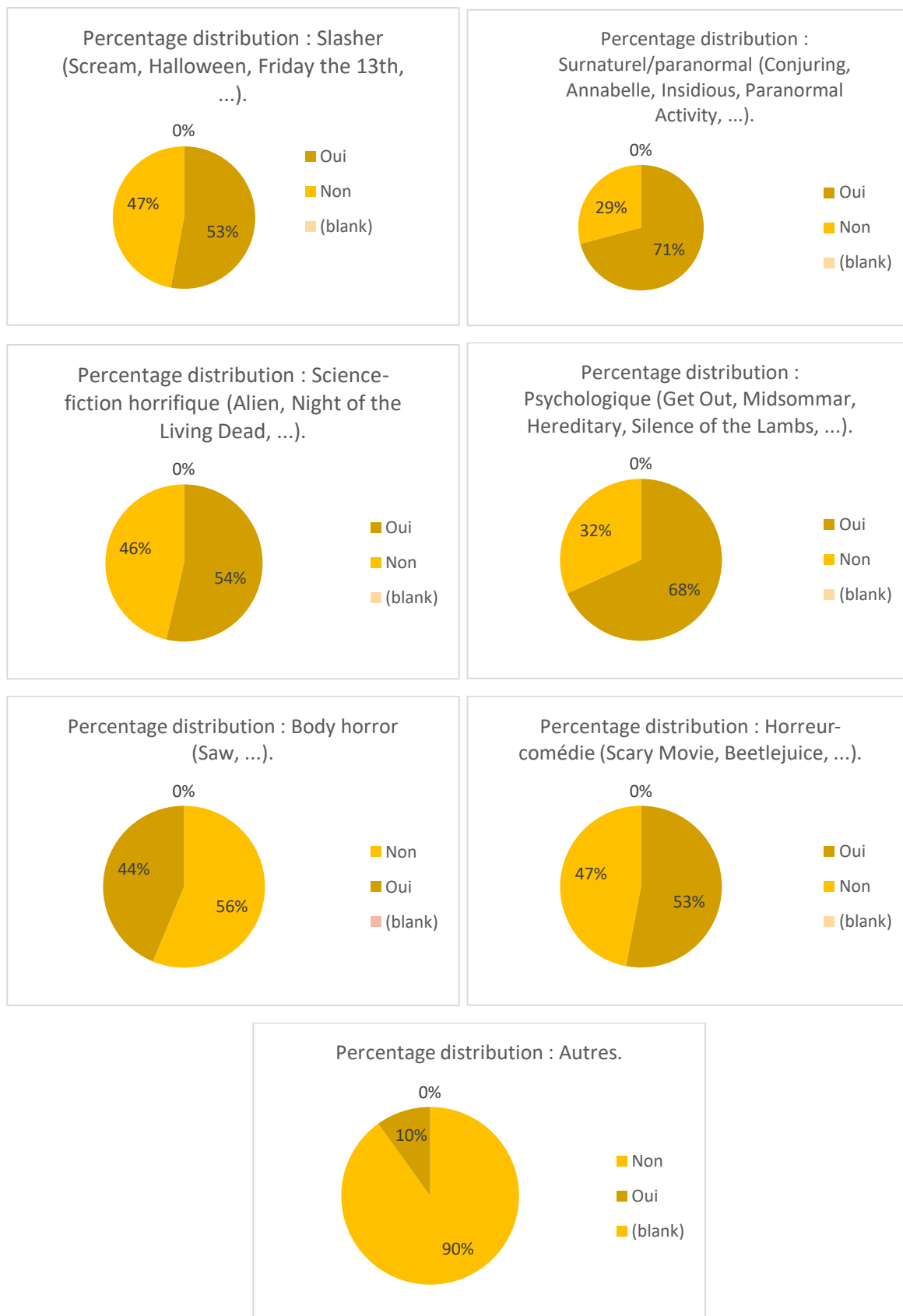
		FREQ					TOTAL
		Jamais	Plusieurs fois par an	1 fois par mois	Plusieurs fois par mois	1 fois par semaine	
GENRE	Homme	7	32	11	14	2	66
	Femme + Non-binaire	15	30	10	20	10	85
	TOTAL	22	62	21	34	12	151

EXPECTED

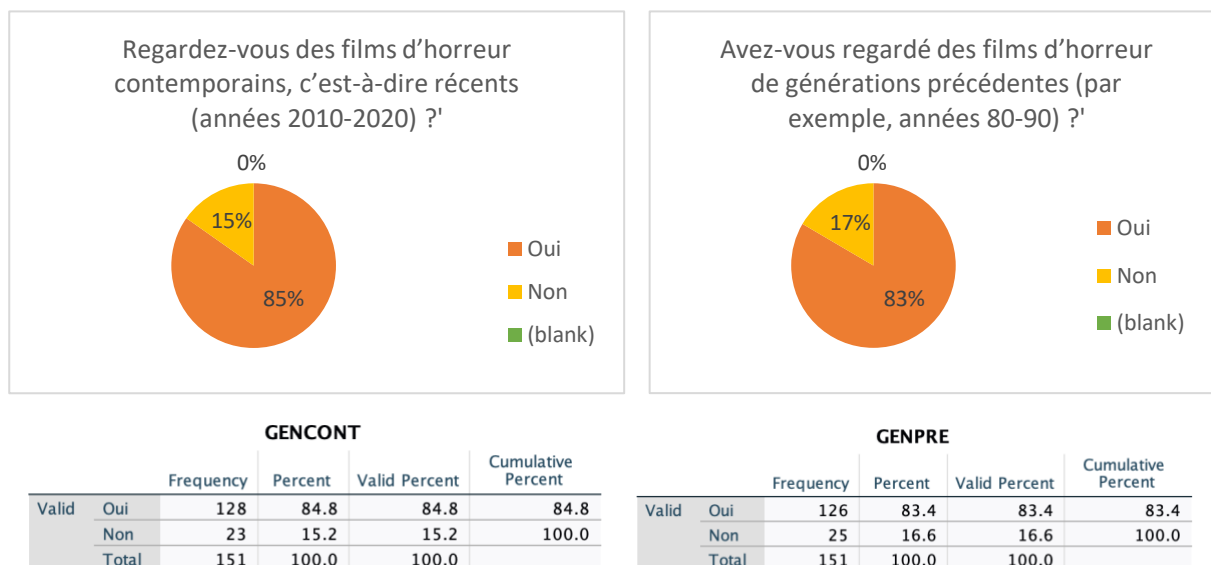
		FREQ					TOTAL
		Jamais	Plusieurs fois par an	1 fois par mois	Plusieurs fois par mois	1 fois par semaine	
AGE	Homme	9,62	27,10	9,18	14,86	5,25	66
	Femme + Non-binaire	12,38	34,90	11,82	19,14	6,75	85
	TOTAL	22	62	21	34	12	151

CHI-CARRÉ p-value 0,129 < alpha (0,05)

Annexe 8 : Pourcentages des répondants qui visionnent chaque sous-genre horrifique.



Annexe 9 : Pourcentages de visionnage de films d'horreur récents (GENCONT) ou antérieurs (GENPRE).



Annexe 10 : Mentions les plus fréquentes quant aux films d'horreur les plus appréciés.

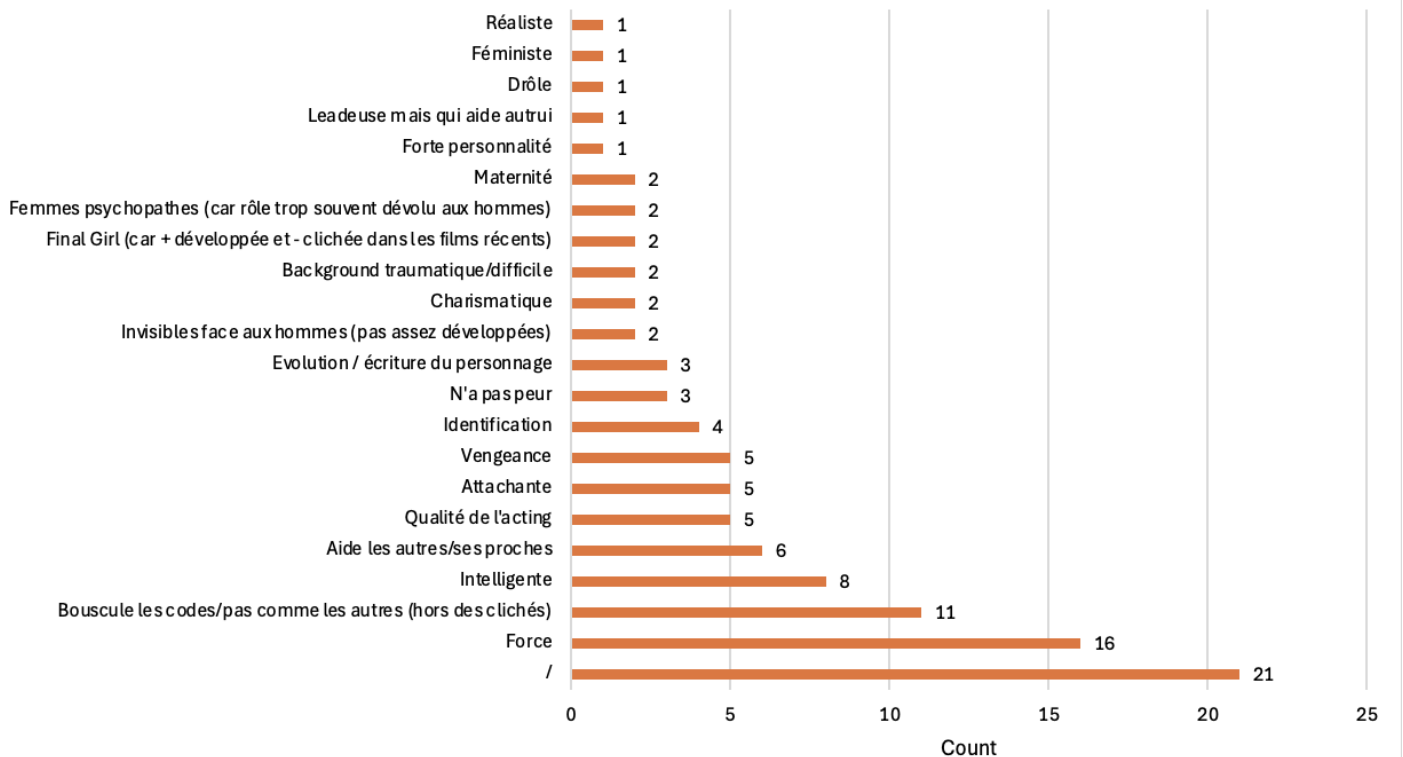
Films les plus fréquemment mentionnés dans les réponses quant aux films d'horreur les plus appréciés :

Titre	Nombre de mentions	Titre	Nombre de mentions
Conjuring	71	Chucky	13
Saw	41	The Ring	11
Scream	37	The Thing	11
Alien	30	Paranormal Activity	10
Shining	28	Psychose	10
Annabelle	27	Sinister	9
Halloween	23	Us	9
Midsommar	22	Hereditary	9
Freddy les Griffes de la Nuit	21	La Colline a des Yeux	8
L'Exorciste	20	Massacre à la Tronçonneuse	8
Insidious	19	Scary Movie	8
La Nonne	19	Smile	7
Get Out	18	Split	7
Ça/It	18	The Visit	7
Le Silence des Agneaux	16	Silent Hill	6
Evil Dead	14	Destination Finale	6
Vendredi 13	13		

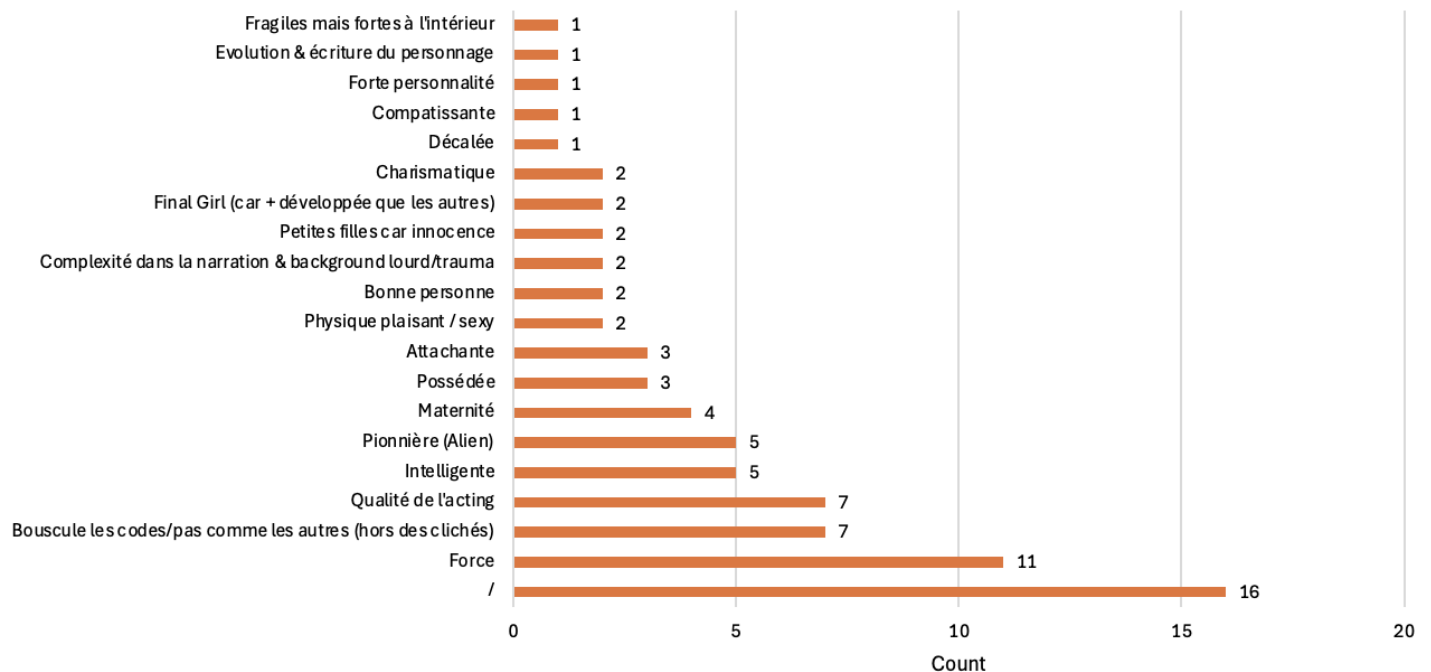
Les autres réponses sont ≤ 5

Annexe 11 : Catégorisation des réponses quant aux personnages féminins préférés, par genre.

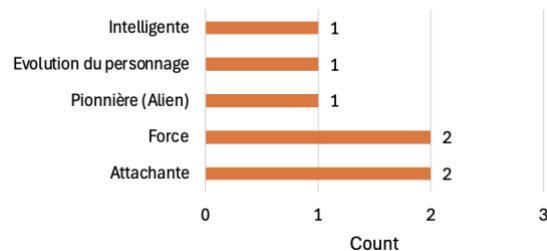
Femmes : Catégorisation des réponses quant aux personnages féminins préférés



Hommes : Catégorisation des réponses quant aux personnages féminins préférés

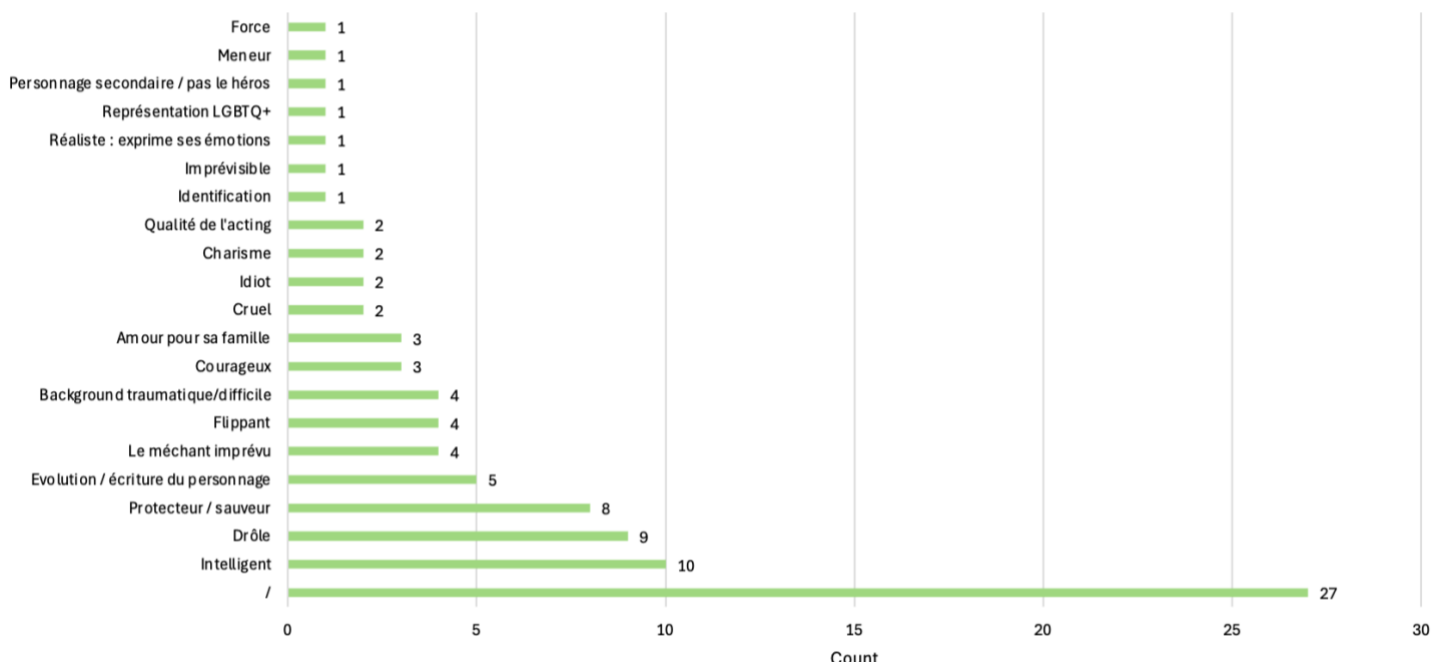


Non-binaires : Catégorisation des réponses quant aux personnages féminins préférés

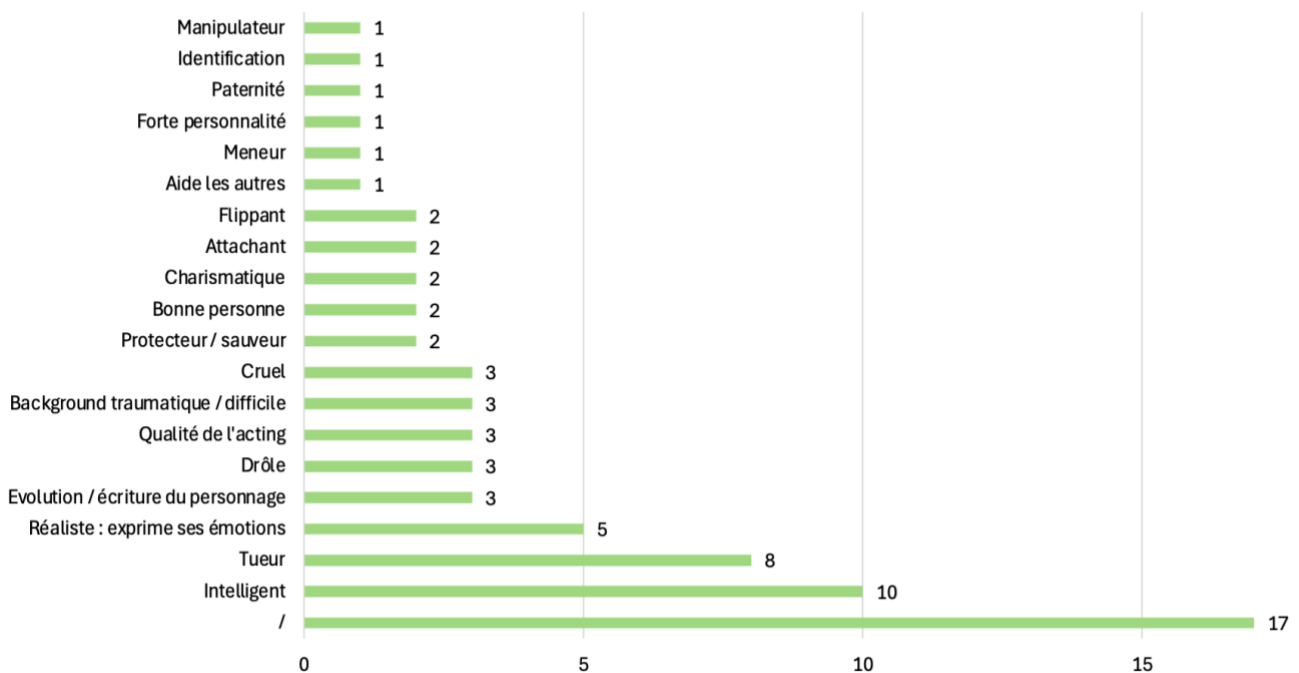


Annexe 12 : Catégorisation des réponses quant aux personnages masculins préférés, par genre.

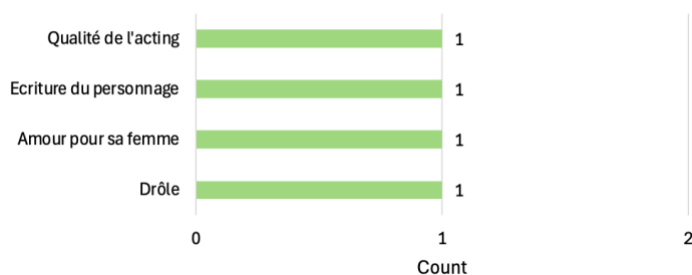
Femmes : Catégorisation des réponses quant aux personnages masculins préférés



Hommes : Catégorisation des réponses quant aux personnages masculins préférés



Non-binaires : Catégorisation des réponses quant aux personnages masculins préférés



Annexe 13 : Choix des deux films jugés représentatifs des films d'horreur *actuels* (années 2010/2020), par genre.

a. Femmes :

TITRE DU FILM (récent)	COUNT	TITRE DU FILM (récent)	COUNT
Conjuring	33	The Watcher	1
Midsommar	10	Babysitter	1
Saw	9	Bird Box	1
It / Ça	9	Détour Mortel	1
Annabelle	7	Sinister	1
Scream IV	6	Méandre	1
The Nun	6	The Terrifier	1
Get Out	5	Final Destination	1
Paranormal Activity	5	Dernier train pour Busan	1
Split	4	Jennifer's Body	1
Halloween Ends	3	Unfriended	1
Smile	3	Massacre à la tronçonneuse (remake)	1
Insidious	3	The Babadook	1
Hereditary	3	The Grudge	1
Countdown	2	Le Bal de l'Enfer	1
Sans un Bruit	2	Fear Street	1
La Plateforme	2	Truth or Dare	1
Vampires	1	Us	1
Scary Movie	1	L'Exorciste	1
Incident in the ghostland	1	Hush	1
Tin et Tina	1	Winnieh the poof	1
Incantation	1	The Ring	1
La Main	1	Talk to Me	1
World War Z	1	You're Next	1
Scary Stories to Tell in the Dark	1		

7 N'ONT PAS VU DE FILMS D'HORREUR RÉCENTS

b. Hommes :

TITRE DU FILM (récent)	COUNT	TITRE DU FILM (récent)	COUNT
Conjuring	36	Doctor Sleep	1
It / Ça	9	The Witch	1
Get Out	8	La Plateforme	1
The Nun	8	It Follows	1
Saw	6	The Blackening	1
Midsommar	6	Crimes of the Future	1
Insidious	4	I Saw the Devil	1
Annabelle	4	The Walking Dead	1
Sans un Bruit	3	Down of the Dead	1
Don't Breathe	2	Dernier train pour Busan	1
Barbarian	2	Malveillance	1
Thanksgiving	2	The Farm	1
Five Nights at Freddy's	1	The Human Centipede	1
Sinister	2	Veronica	1
Smile	2	La Main	1
Scream	1	Bird Box	1
Vermine	1	The Silence	1
Us	1	Scary Movie	1
Parasite	1	Grave	1

5 N'ONT PAS VU DE FILMS D'HORREUR RÉCENTS

c. Non-binaires :

TITRE DU FILM (récent)	COUNT
Scream	2
Conjuring	1
Prometheus	1
Midsommar	1
Split	1

Annexe 14 : Choix des deux films jugés représentatifs des films d'horreur des *générations passées* (années 1980/1990), par genre.

a. Femmes :

TITRE DU FILM (antérieurs)	COUNT	TITRE DU FILM (antérieurs)	COUNT
Shining	21	Destination Finale	2
Scream	12	Simetierre	2
Chucky	10	La Colline a des Yeux	2
Freddy : Les Griffes de la Nuit	9	I Know What You Did Last Summer	2
Alien	9	The Ring	2
The Exorcist	7	La Mouche	2
Silence of the Lambs	6	American Psycho	1
Vendredi 13	6	Carrie	1
Poltergeist	5	Dracula	1
Halloween	4	The Devil's Advocate	1
Saw	3	Christine	1
Beetlejuice	3	Amityville	1
The Thing	3	The Blair Witch Project	1
Evil Dead	3	The Lost Boys	1
Scary Movie	3	The Sixth Sense	1
Halloween	3	Seven	1
Massacre à la tronçonneuse	2	Demons	1
		Braindead	1

9 N'ONT PAS VU DE FILMS D'HORREUR ANTÉRIEURS

b. Hommes :

TITRE DU FILM (antérieur)	COUNT	TITRE DU FILM (antérieur)	COUNT
Shining	16	A Nightmare on Elm Street	2
Scream	13	Christine	1
Halloween	12	La Colline a des Yeux	1
Silence of the Lambs	8	Seven	1
Alien	7	Dracula	1
Vendredi 13	6	Chucky	1
The Exorcist	6	Massacre à la Tronçonneuse	1
The Thing	6	I Know What You Did Last Summer	1
Freddy : Les Griffes de la Nu	3	Gremlins	1
Evil Dead	3	Vampire	1
La Mouche	2	Candyman	1
The Blair Witch Project	2	Ringu	1
American Psycho	2	In the Mouth of Madness	1

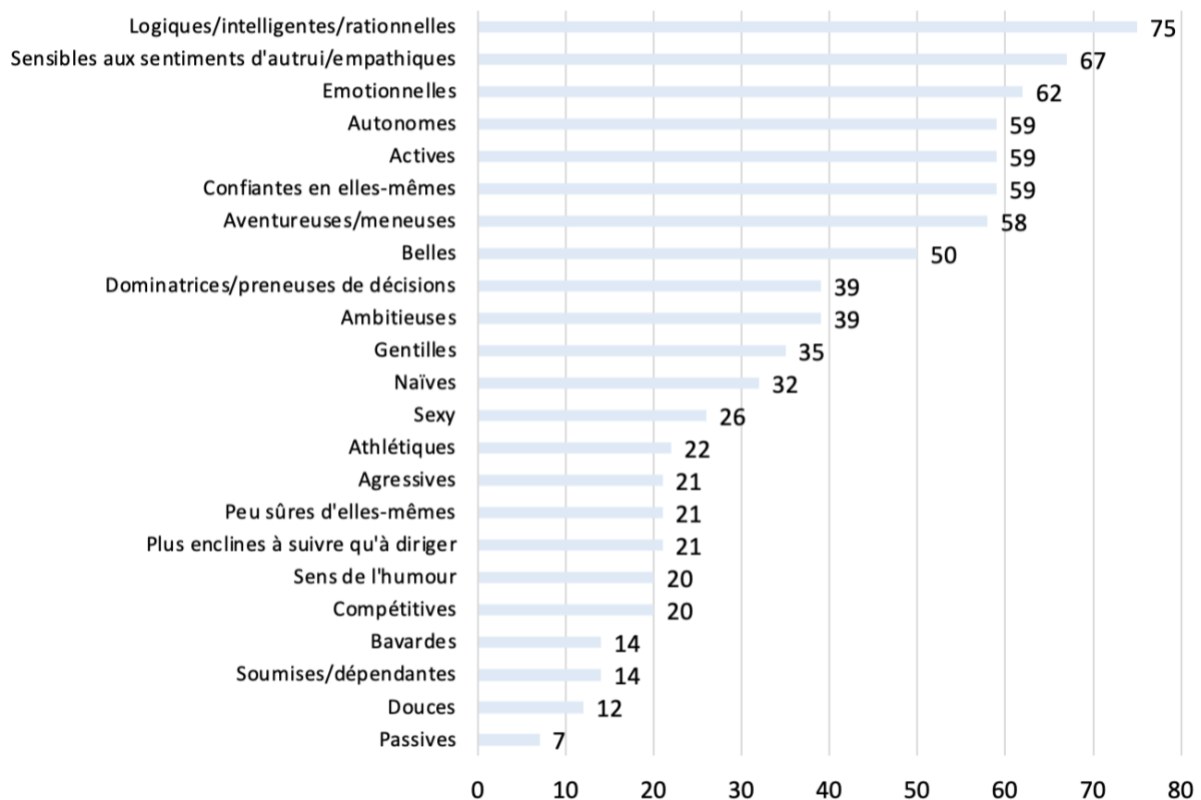
8 N'ONT PAS VU DE FILMS D'HORREUR ANTÉRIEURS

c. Non-binaires :

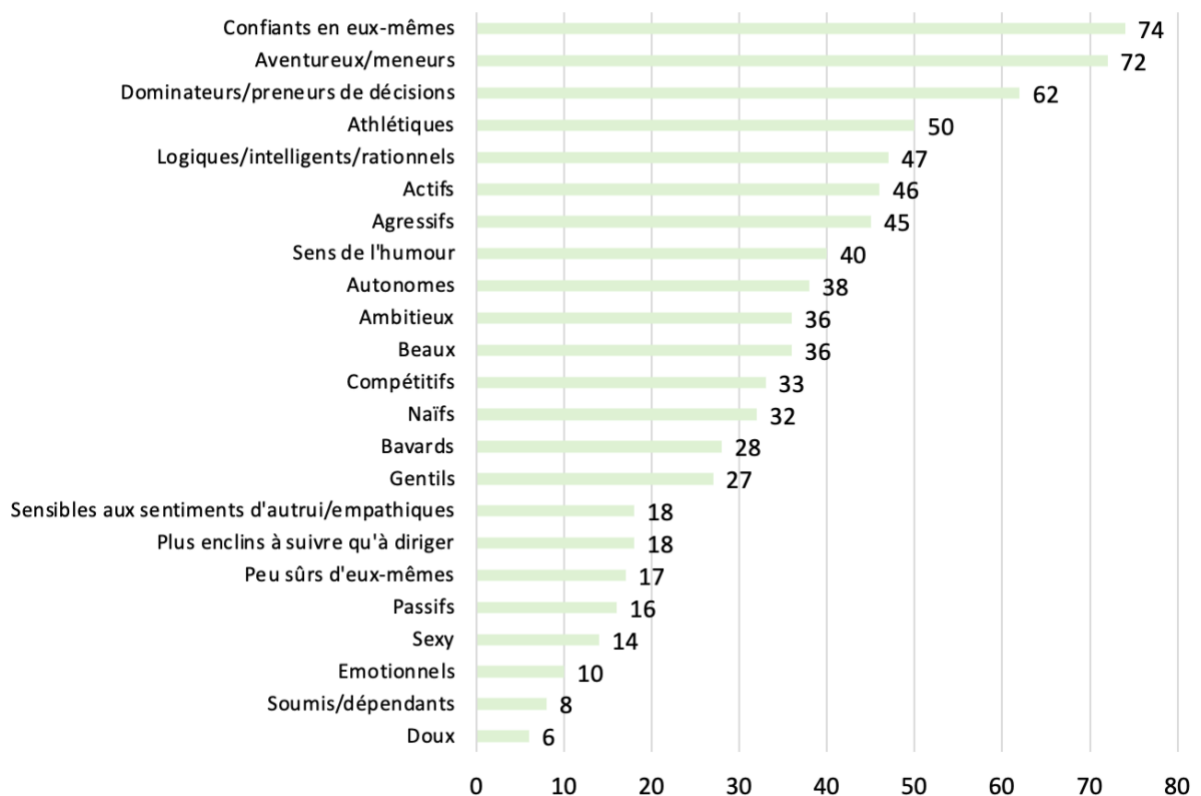
TITRE DU FILM (antérieur)	COUNT
Halloween	1
Vendredi 13	1
Scream	1
Silence of the Lambs	1
The Bone Collector	1

Annexe 15 : Classement des adjectifs jugés représentatifs de la perception des personnages féminins et masculins, respectivement, dans les films d'horreur actuels VS d'anciennes générations, ensemble de l'échantillon.

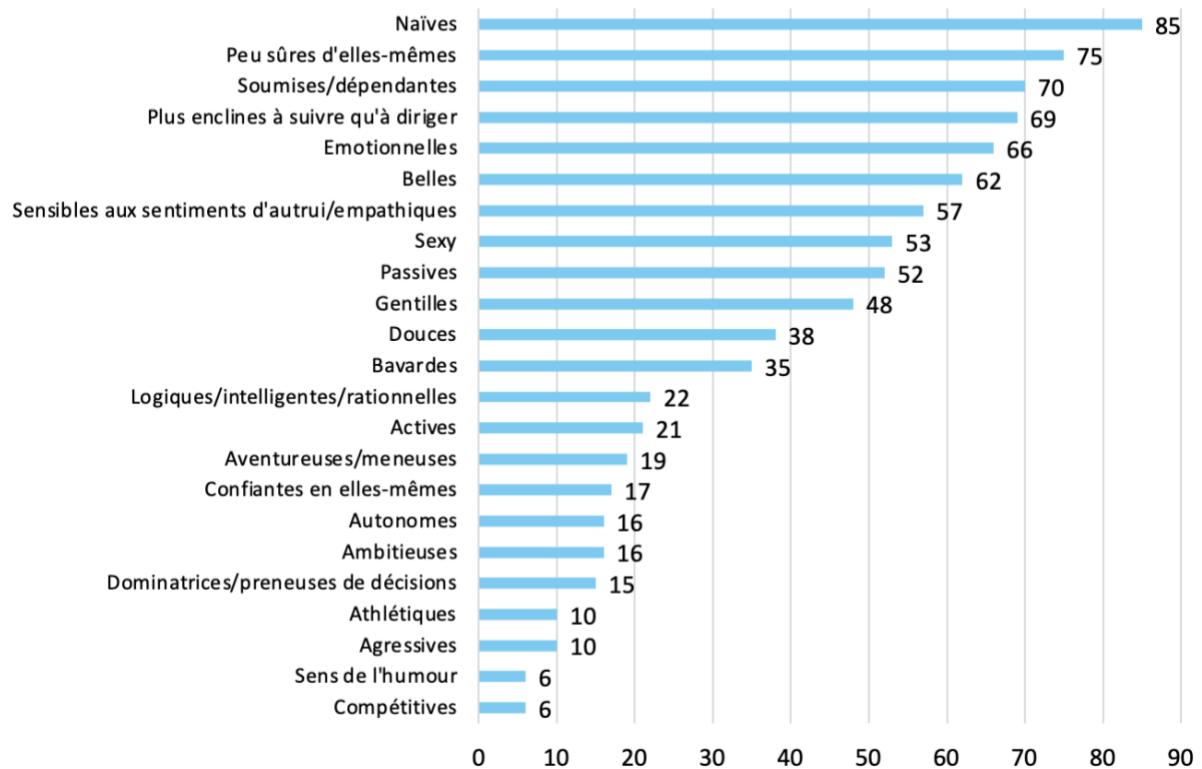
GLOBAL : Adjectifs représentatifs des personnages féminins dans les films d'horreur actuels



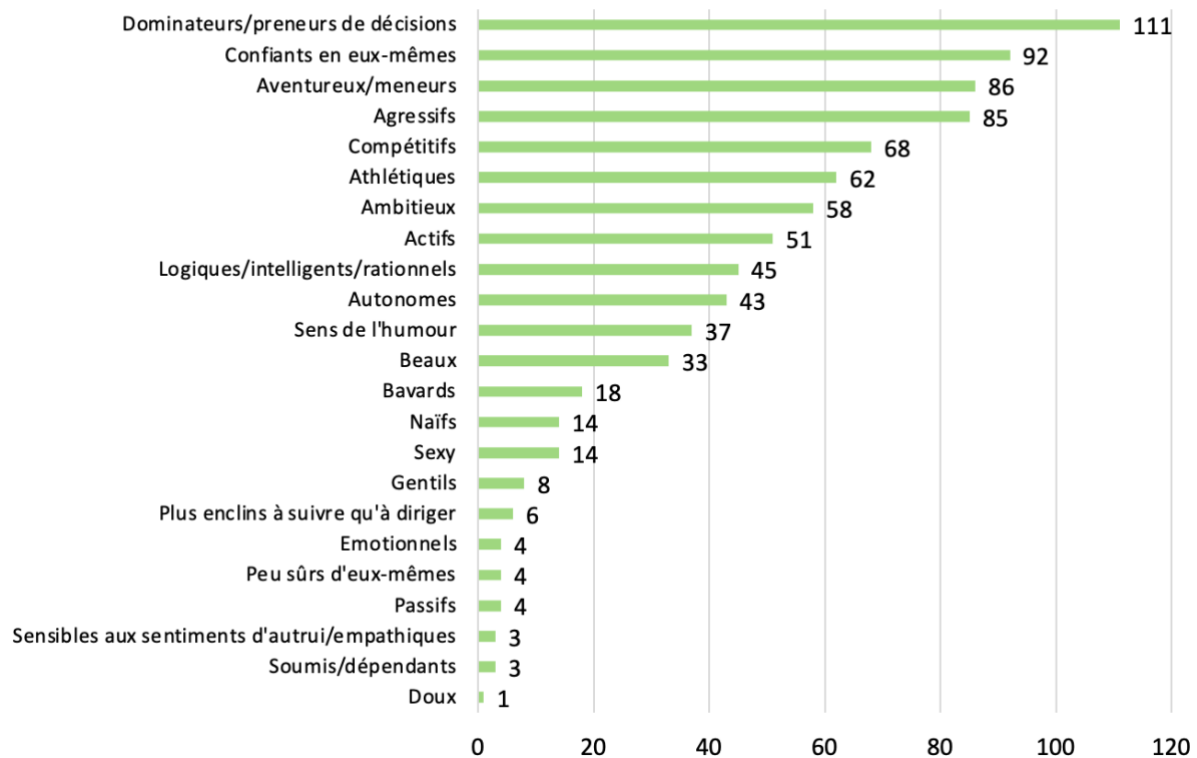
GLOBAL : Adjectifs représentatifs des personnages masculins dans les films d'horreur actuels



GLOBAL : Adjectifs représentatifs des personnages féminins dans les films d'horreur des générations passées

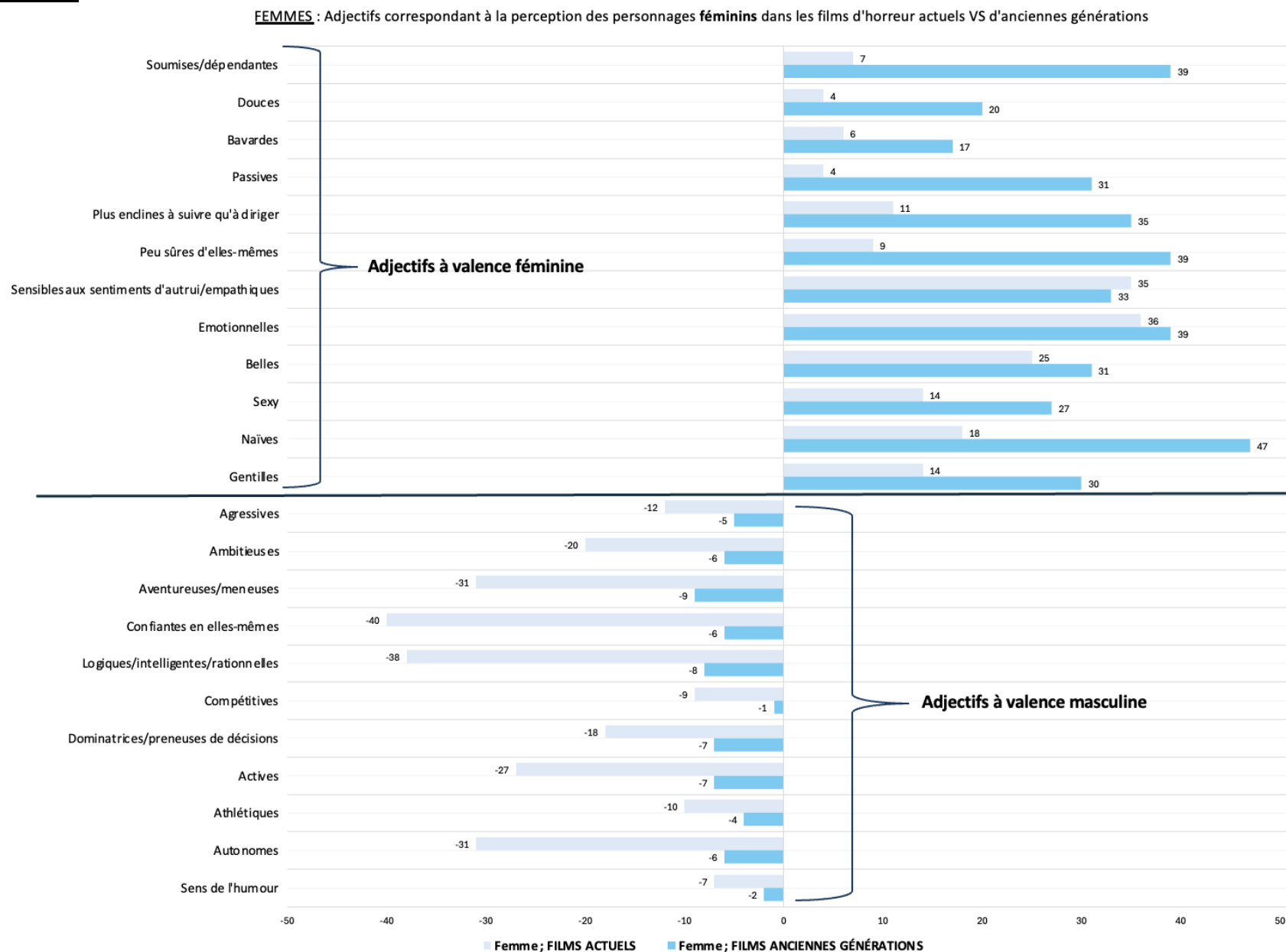


GLOBAL : Adjectifs représentatifs des personnages masculins dans les films d'horreur des générations passées

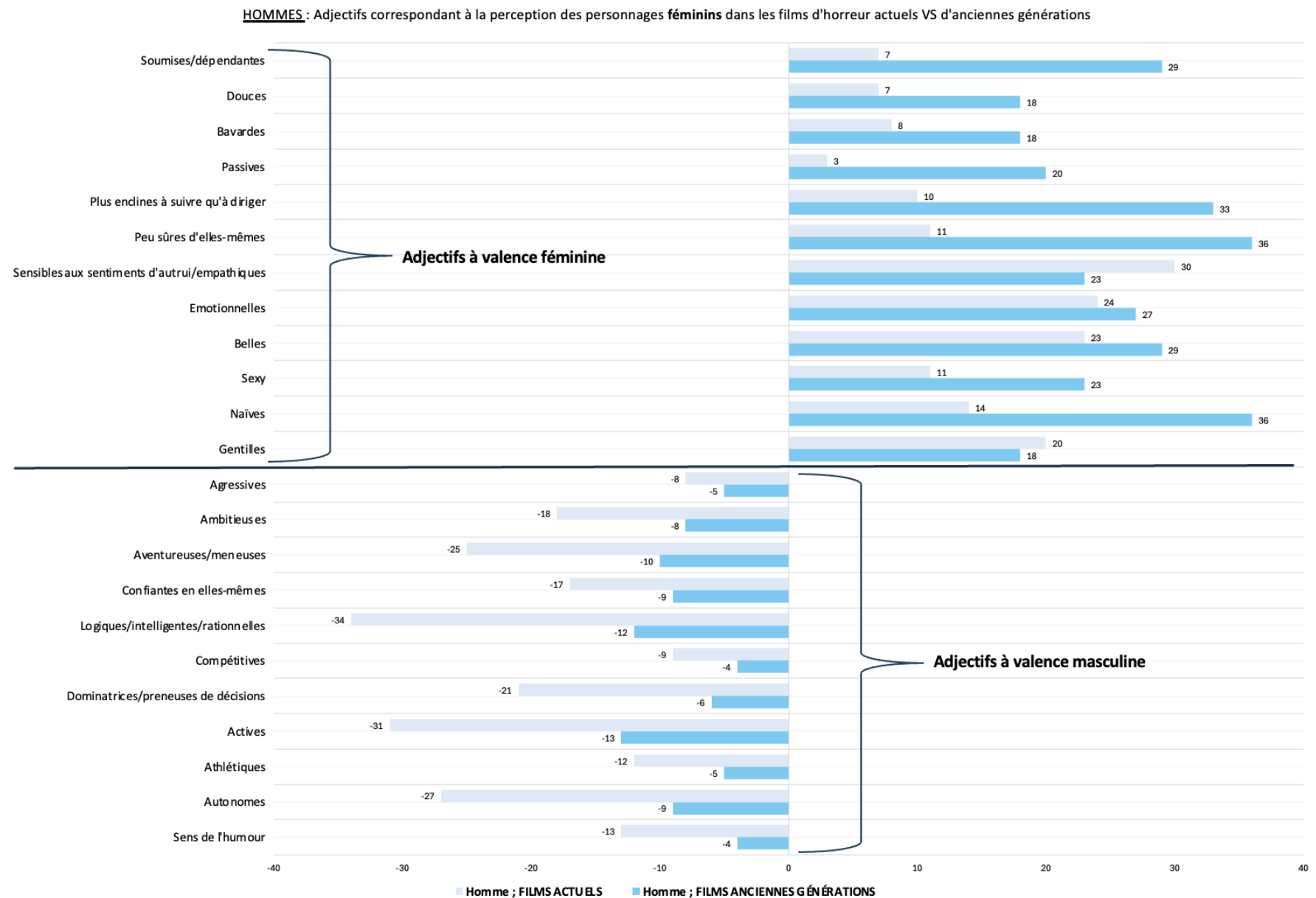


Annexe 16 : Adjectifs correspondant à la perception des personnages féminins dans les films d'horreur actuels VS d'anciennes générations, par genre.

a. Femmes :

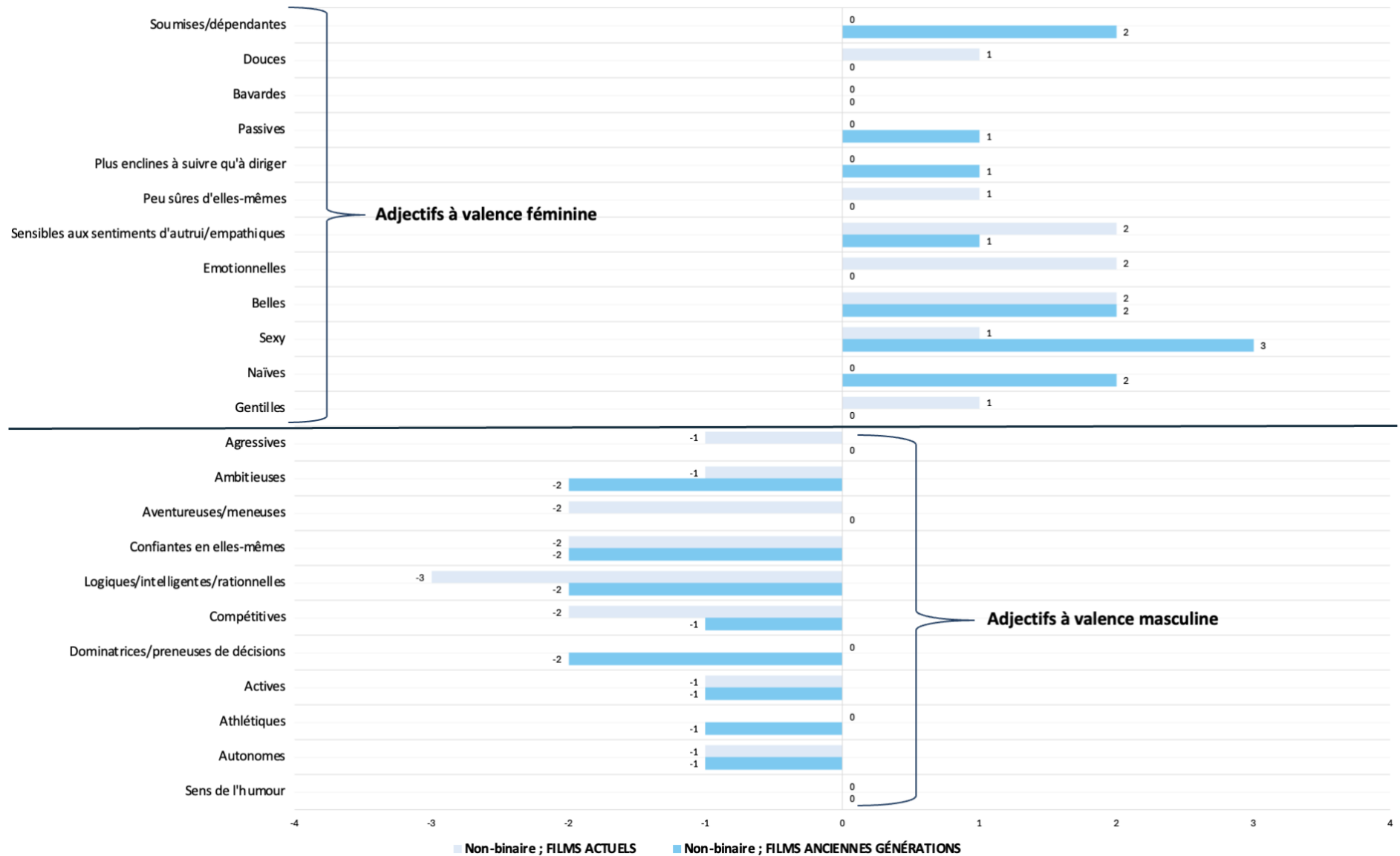


b. Hommes :



c. Non-binaires :

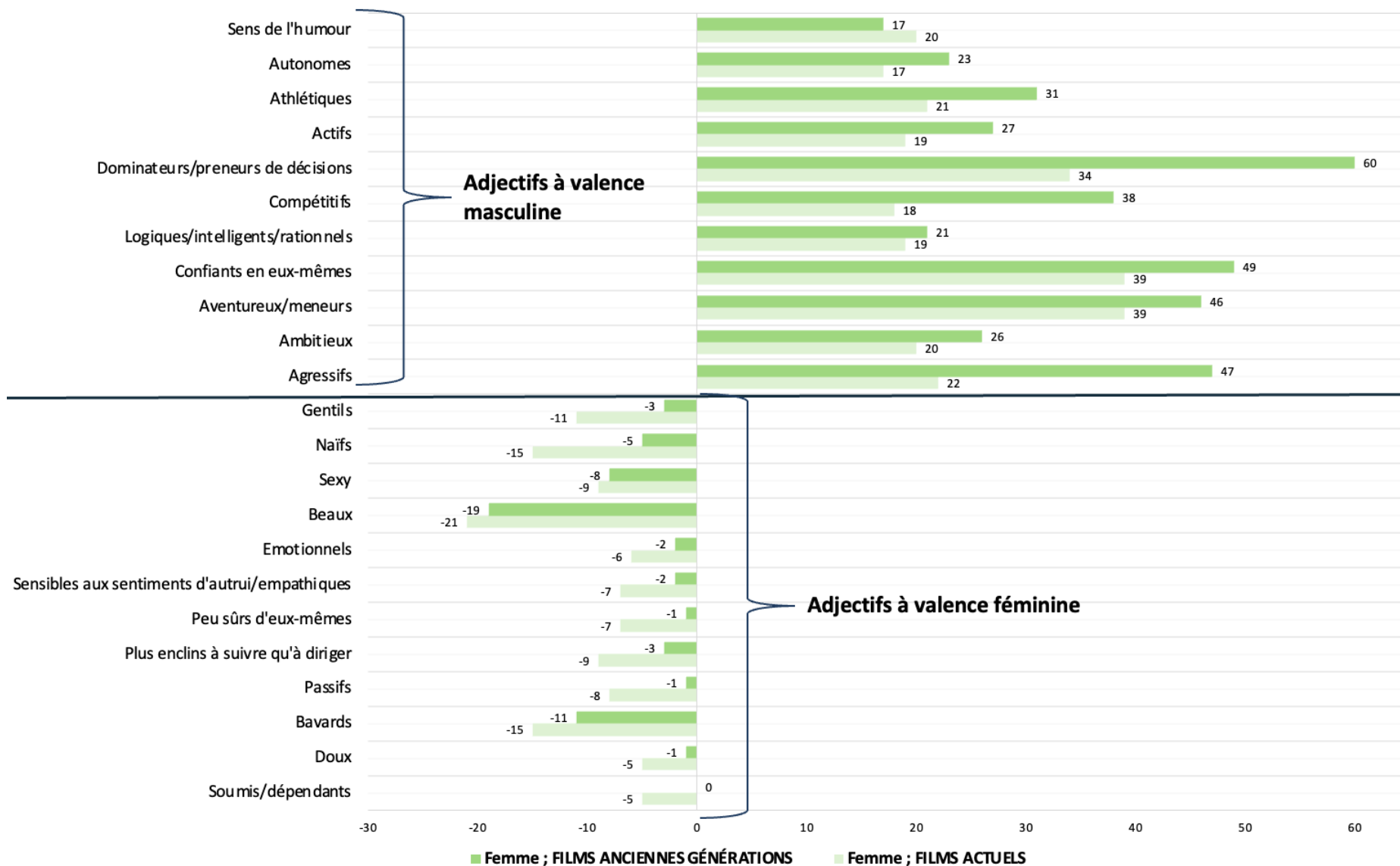
NON-BINAIRES : Adjectifs correspondant à la perception des personnages **féminins** dans les films d'horreur actuels VS d'anciennes générations



Annexe 17 : Adjectifs correspondant à la perception des personnages masculins dans les films d'horreur actuels VS d'anciennes générations, par genre.

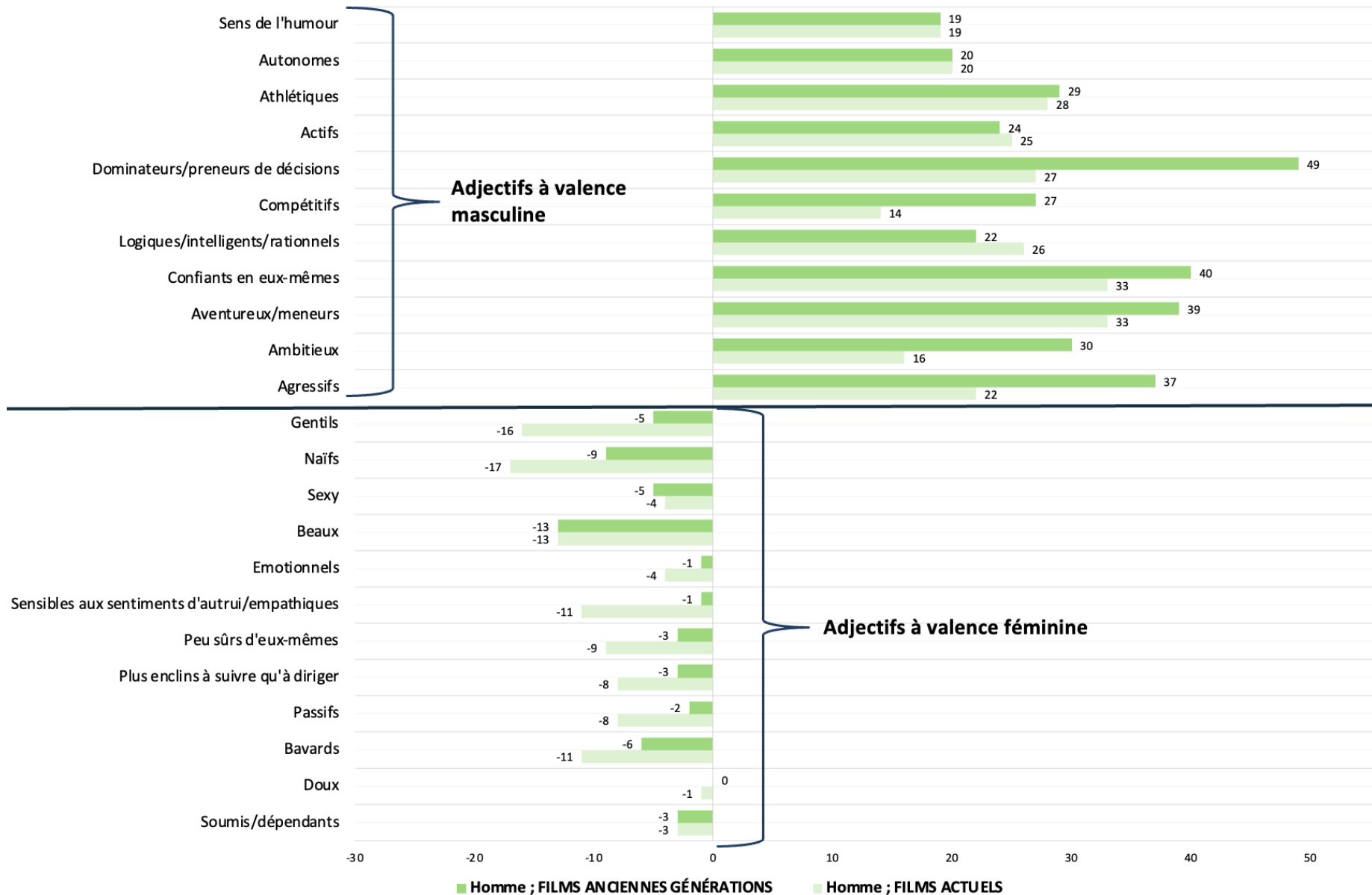
a. Femmes :

FEMMES : Adjectifs correspondant à la perception des personnages masculins dans les films d'horreur actuels VS d'anciennes générations

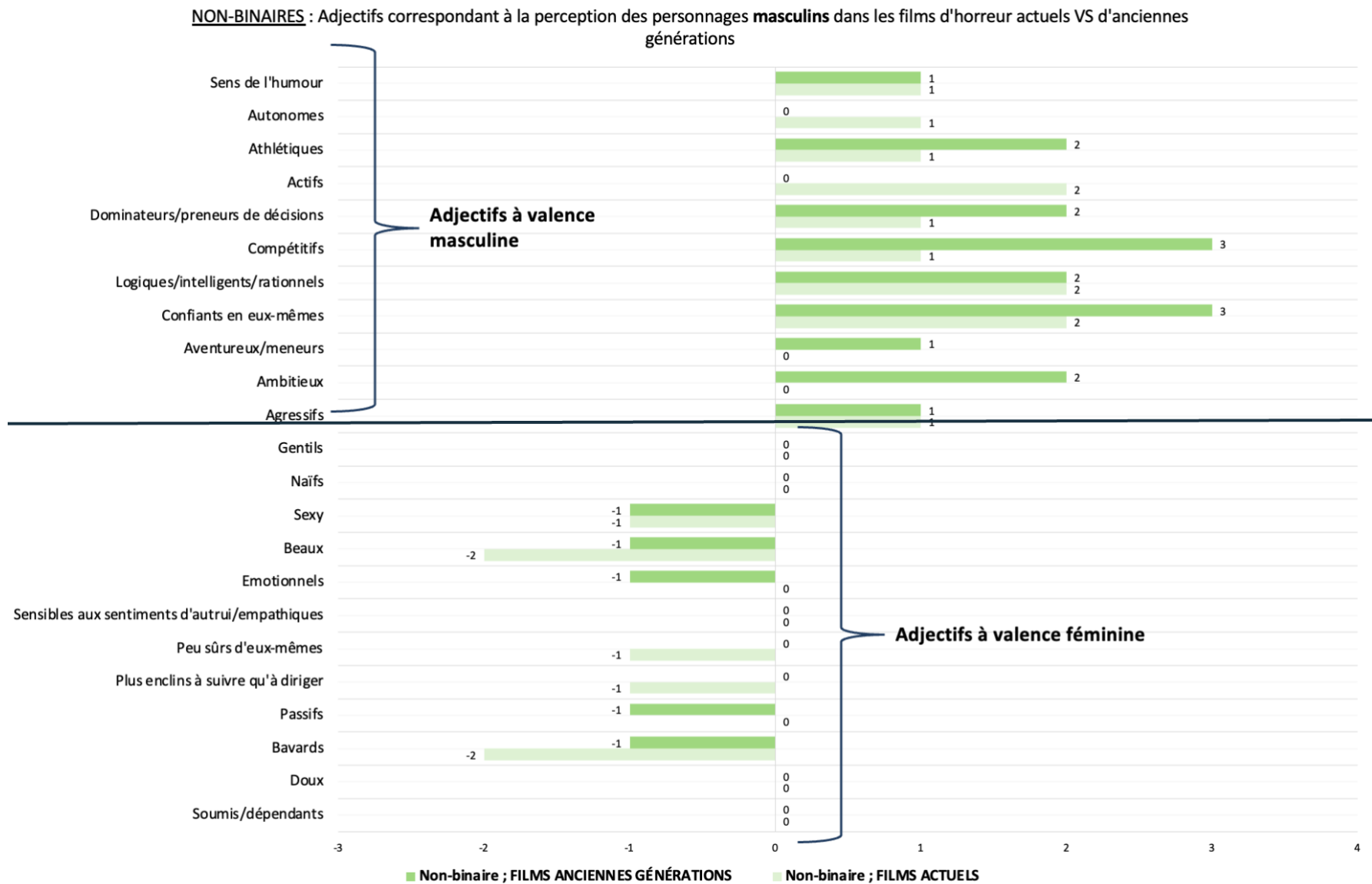


b. Hommes :

HOMMES : Adjectifs correspondant à la perception des personnages **masculins** dans les films d'horreur actuels VS d'anciennes générations



c. Non-binaires :



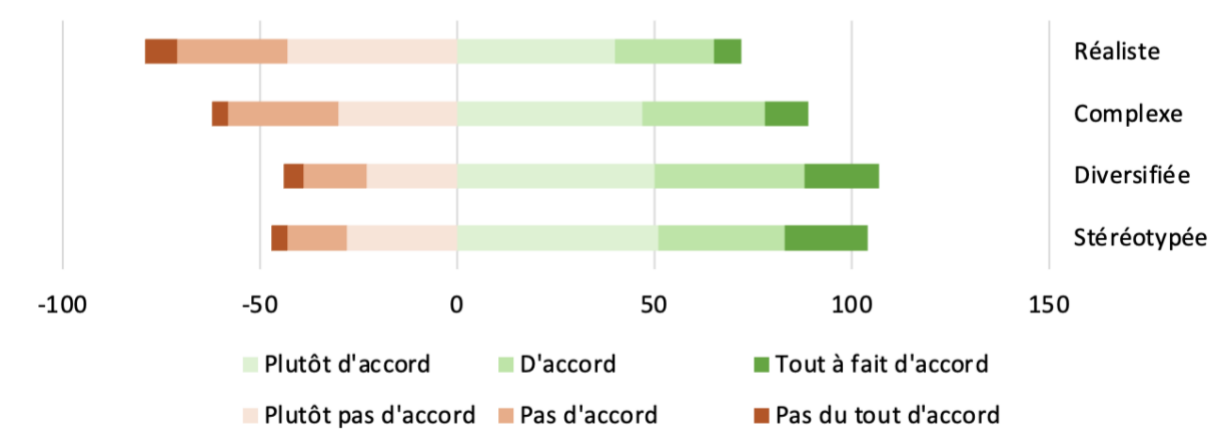
Annexe 18 : Échelle de Likert.

P-value du t-test (homme / femme)	0,80449517
Moyenne homme	2,814
Moyenne femme	2,790
Moyenne non-binaire	2,92

La p-value du t-test entre les hommes et les femmes (choisis pour leurs tailles de groupe supérieures à celle des non-binaires) est supérieure à la valeur d'alpha (0,05). Ainsi, nous ne pouvons pas rejeter l'hypothèse nulle (H0), qui suppose que les moyennes des deux groupes sont égales. Il n'y a donc pas de différence significative statistiquement entre les moyennes des hommes et des femmes. Au vu des résultats du t-test, nous allons observer l'échelle de Likert d'un point de vue global de l'échantillon, et non pas sur base du genre du répondant.

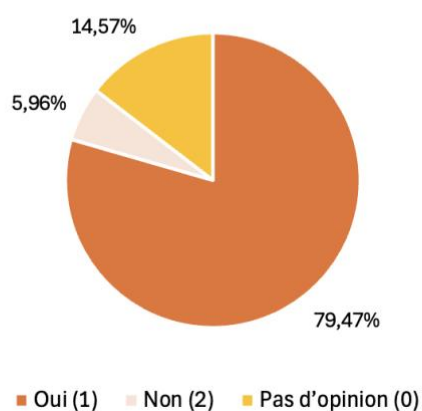
	Stéréotypée	Diversifiée	Complexe	Réaliste	
Tout à fait d'accord	21	19	11	7	
D'accord	32	38	31	25	
Plutôt d'accord	51	50	47	40	
Plutôt pas d'accord	28	23	30	43	
Pas d'accord	15	16	28	28	
Pas du tout d'accord	4	5	4	8	
TOTAL	151	151	151	151	

Visualisation : Échelle de Likert



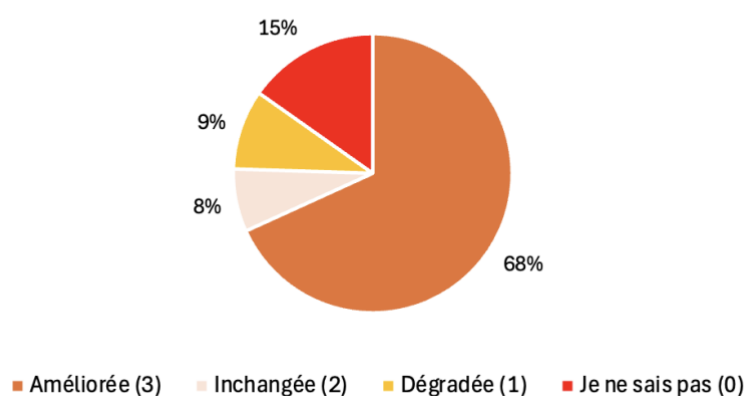
Annexe 19 : Évolution de la représentation des femmes et/ou hommes.

Avez-vous remarqué une évolution dans la représentation des femmes dans le cinéma d'horreur au fil des années ?

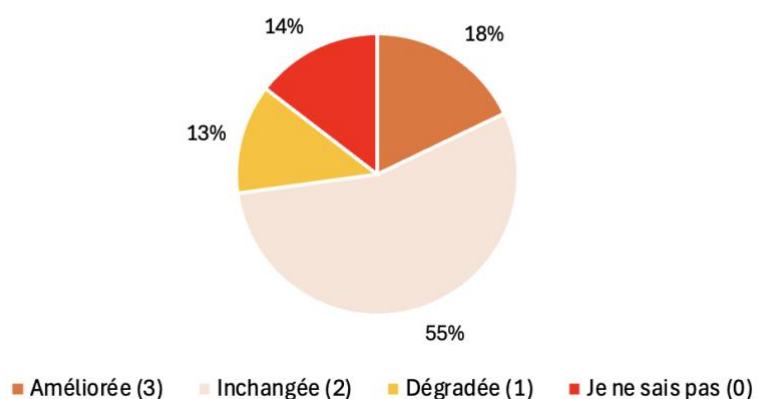


a. Évolution de la représentation des femmes VS hommes :

Comment percevez-vous la représentation des **femmes** dans les rôles principaux des films d'horreur actuels par rapport à ceux des générations précédentes ?



Comment percevez-vous la représentation des **hommes** dans les rôles principaux des films d'horreur actuels par rapport à ceux des générations précédentes ?



Annexe 20 : Catégorisation des aspects positifs de la représentation des femmes dans le cinéma d'horreur actuel.

Catégorisation : Aspects positifs représentation des femmes dans le cinéma d'horreur actuel	Femmes	Hommes	Non-binaires
Plus intelligentes / rationnelles	16	9	
Partage des rôles principaux, ne sont plus dédiés uniquement aux hommes	14	18	
Plus fortes / courageuses	11	8	1
/	10	8	
Plus autonomes / indépendantes	10	15	1
Preneuses de décisions / meneuses	10	4	
Plus réalistes	9	5	
Distanciation quant au physique sexy	8	10	2
Plus sûres d'elles	7	2	
Moins naïves	5	3	
Actives (à la place de la passivité de la suiveuse)	5	9	
Effacement du préjugé de l'homme fort qui sauve la <u>Damsel in Distress</u>	4		
Diversification raciale et d'orientation sexuelle (cf. <u>Fear Street</u>)	4	6	
Complexification du rôle féminin	4	4	
Plus de profondeur dans l'écriture	3		1
Luttes féministes / empowerment / émancipation	2	3	
Femmes deviennent l'antagoniste/méchant → pas juste là pour avoir peur	2	1	
Intelligence émotionnelle / sensibilité	2	4	
Pas traitées comme des objets / moins sexualisées	1	1	1
Moins inférieures aux hommes (plus équitable)	1	1	
Moins victimisées	1		
Vengeance (<u>revenge</u>) féminine		1	

Annexe 21 : Catégorisation des aspects négatifs de la représentation des femmes dans le cinéma d'horreur actuel.

Catégorisation : Aspects négatifs représentation des femmes dans le cinéma d'horreur actuel	Femmes	Hommes	Non-binaires
/	19	17	
Sexualisation / objectification	14	7	
Standards de beauté	12	3	
Influence des stéréotypes / clichés	9	8	1
Dépeintes comme naïves	8	5	
Damsel in Distress	5	1	
Manque de diversité	4		
Irrationnelle	4		
Masculinisation des femmes	3	5	
Dépend de mainstream VS indépendant	2	1	
Victimisation démesurée	2	2	
Effacement des identités féminines	2	2	
Manque de diversification des personnages féminins secondaires	2	2	
Dépendante du social	1		
Romantic Subplot forcé	1		
Manque de femmes dans le rôle de méchante / antagoniste	1		
Agressives / dominatrices	1		
Peu prises au sérieux	1	2	
Représentées comme le "sexe faible" / inférieures aux hommes / dans l'ombre de l'homme (relayée au second plan)	1	7	
Bornées	1		
Manque de leadership / confiance en elles (suiveuses)	1	5	
Le féminisme dans l'industrie accorde plus d'espace aux femmes inutilement / attention à la sur-représentation		4	
Pas assez présentes : marge d'amélioration		1	
Trop émotionnelles		3	

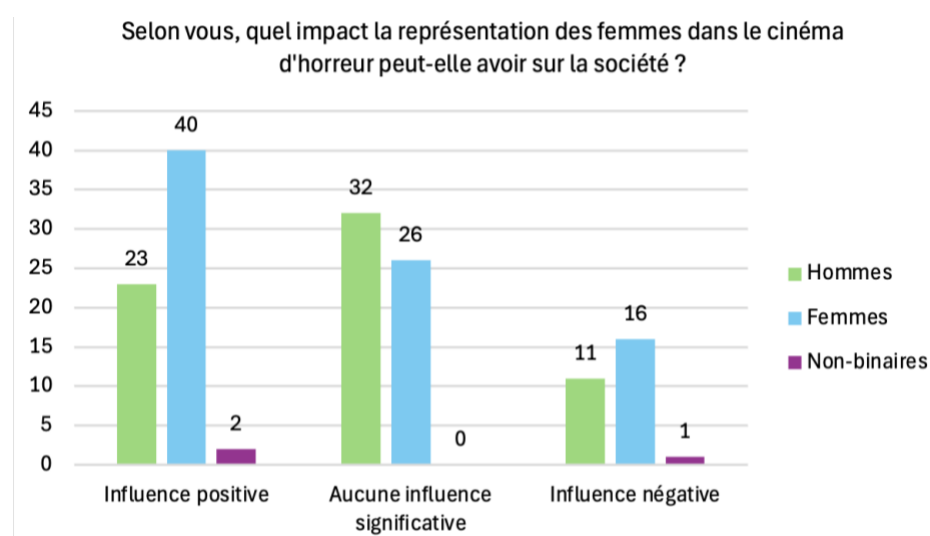
Annexe 22 : Catégorisation des aspects positifs de la représentation des hommes dans le cinéma d'horreur actuel.

Catégorisation : Aspects positifs représentation des hommes dans le cinéma d'horreur actuel	Femmes	Hommes	Non-binaires
Moins stéréotypés/machos qu'auparavant	9	7	
Égalité femmes-hommes	8	4	
Diversification des personnalités	6	9	
Plus réalistes	6	6	
Moins personnages principaux / mis au premier plan	5	1	
Moins dominants / agressifs qu'auparavant	5	1	
Force / courage	5	5	
Moins sauveurs incontestés	4	1	1
Prise d'initiatives et de décisions / leaders	3	5	
Protecteurs	3		
Moins axé sur le physique	2	1	1
Plus féministes	2	1	
Drôles	2	1	
Complexité émotionnelle	19	10	1
/	18	18	
Actifs	1		
Plus à l'écoute / moins leaders incontestés	1	4	
Confiants	1		
Diversification raciale (hommes noirs en personnages principaux)			1
Intelligents		3	
Dépend de mainstream VS indépendant		1	
Inversion du Damsel in Distress		1	
Charismatique		1	

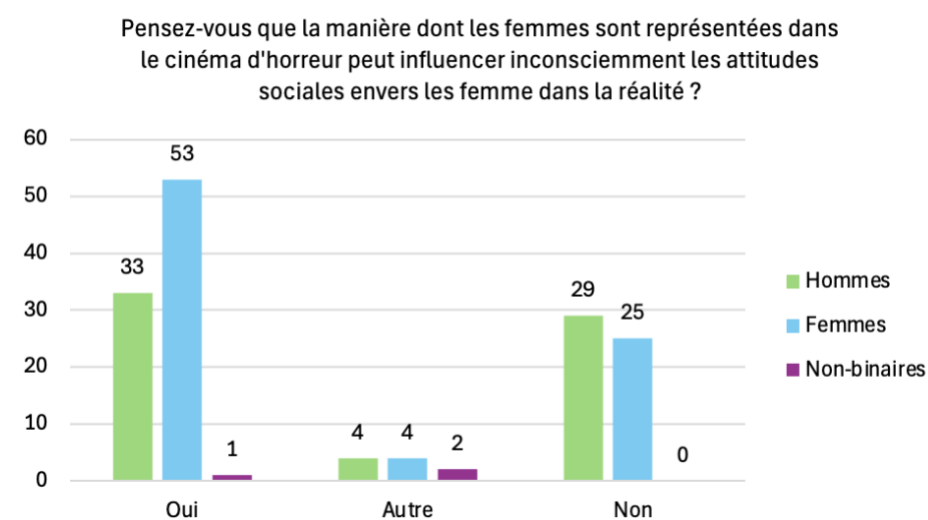
Annexe 23 : Catégorisation des aspects négatifs de la représentation des hommes dans le cinéma d'horreur actuel.

Catégorisation : Aspects négatifs représentation des hommes dans le cinéma d'horreur actuel	Femmes	Hommes	Non-binaires
/	25	24	
Toujours trop stéréotypés / machos (mâle alpha)	17	11	
Représentés comme bêtes	11	7	
Rôles trop prévisibles	6	1	
Damsel in Distress	6	3	
Sauveurs incontestés de la situation	4		
Virilité démesurée	3		1
Centré sur son propre point de vue	3		
Standards de beauté	3		
Violents / agressifs / dominateurs	2	2	
Meneurs / leaders	2	3	
Homme supérieurs / valorisés par rapport aux femmes / mis en avant	2	3	
Manque de diversité	2	3	
Manque de réalisme	2		
Trop sûrs d'eux	1	5	
Naïfs	1	3	
Immatures	1		
Manque de profondeur	1	3	
Manipulateur / calculateur	1		
Arrogants	1		
Manque de complexité émotionnelle	1	1	
Fierté mal placée (ego)		1	1
Inchangé : peu évolué par rapport à auparavant		1	1
Dépend de mainstream VS indépendant		1	
Trop "féminisés" / castrés		4	
Manque d'égalité : les hommes finissent au second plan		1	
Coueurs de jupons		1	
Peu de prise au sérieux des femmes		1	

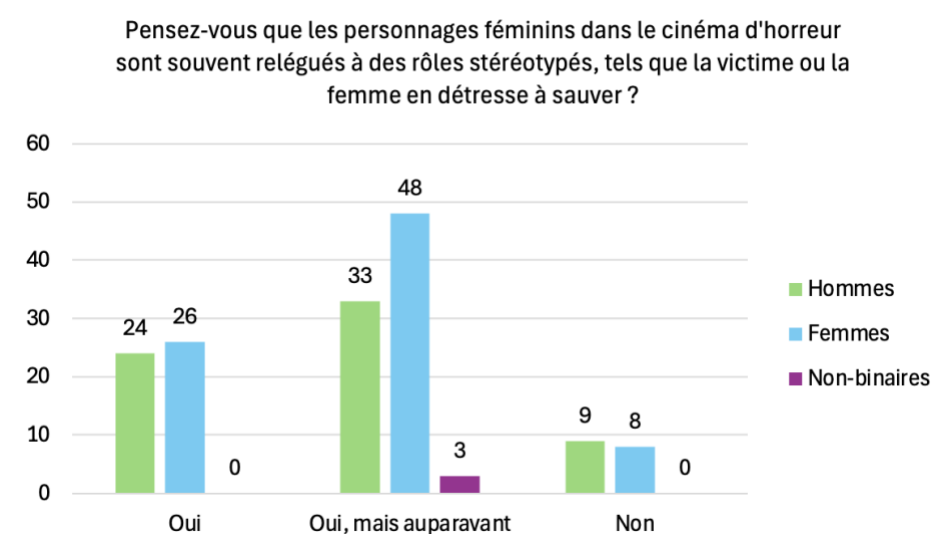
Annexe 24 : Influence de cette représentation féminine dans l'horreur sur la société.



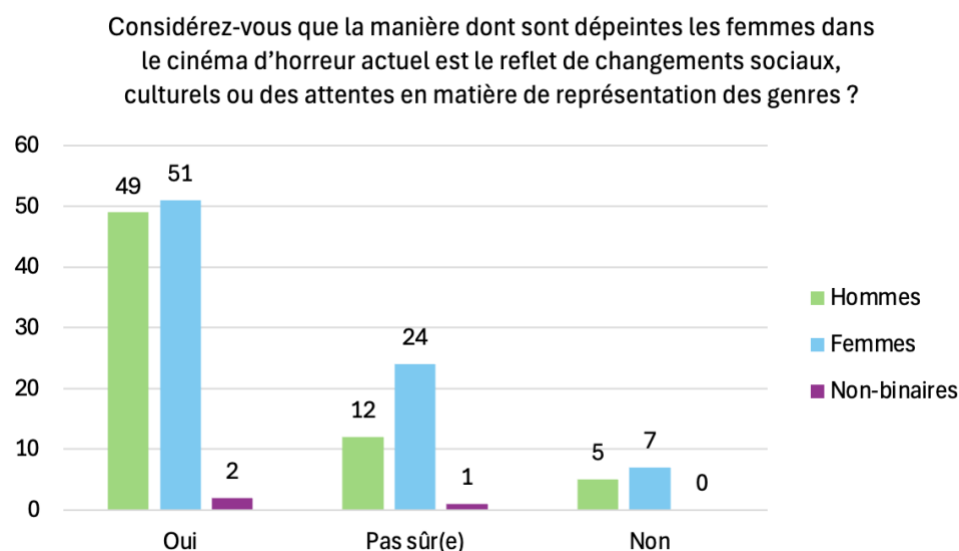
Annexe 25 : Influence sur les attitudes sociales.



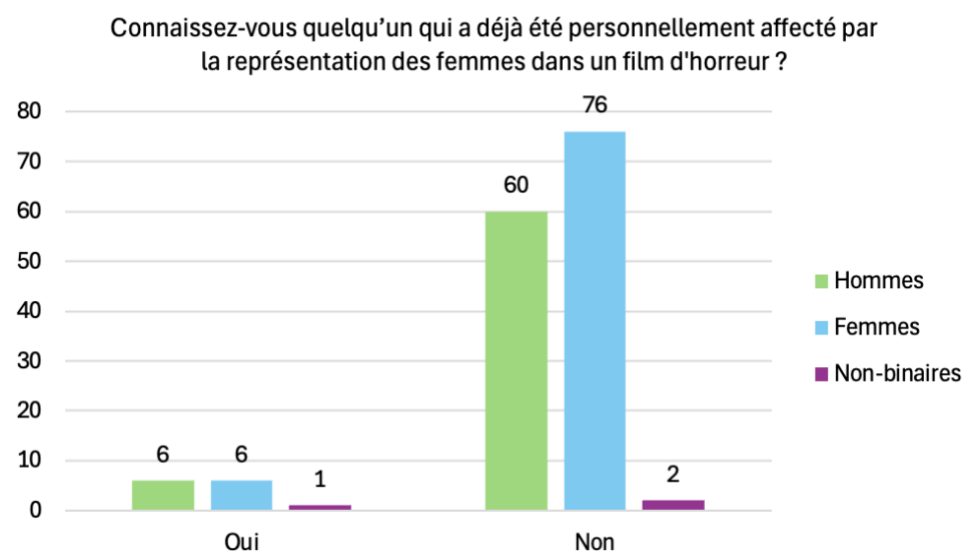
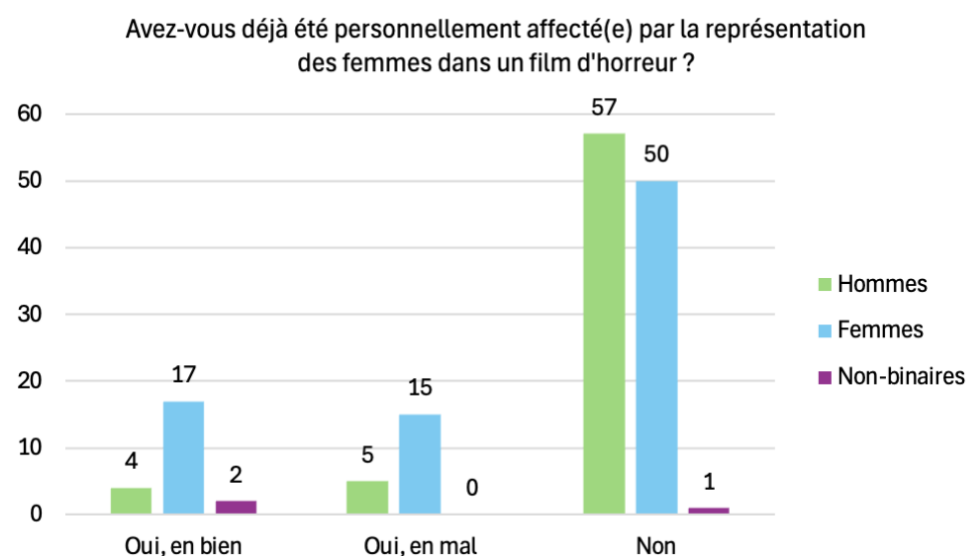
Annexe 26 : Rôles stéréotypés.



Annexe 27 : La représentation des femmes dans le cinéma d'horreur actuel est-elle le reflet de changements sociaux ou culturels ?

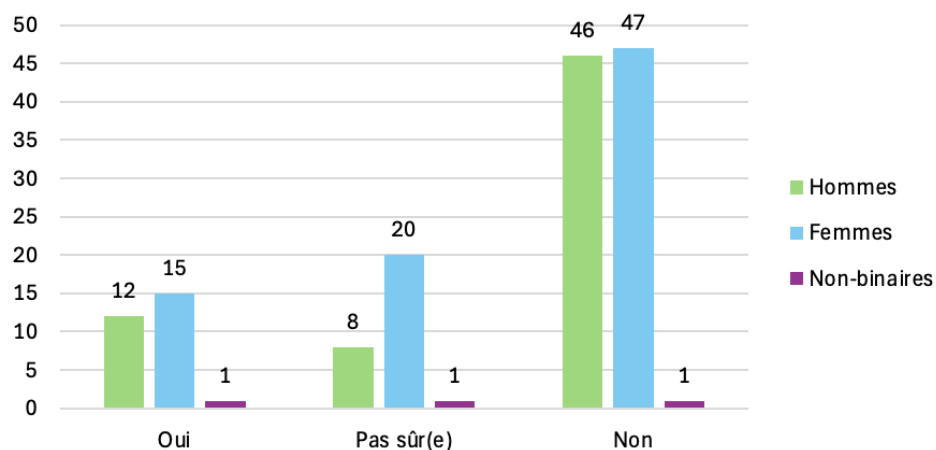


Annexe 28 : Avez-vous déjà été affecté(e) personnellement ou non par cette représentation.



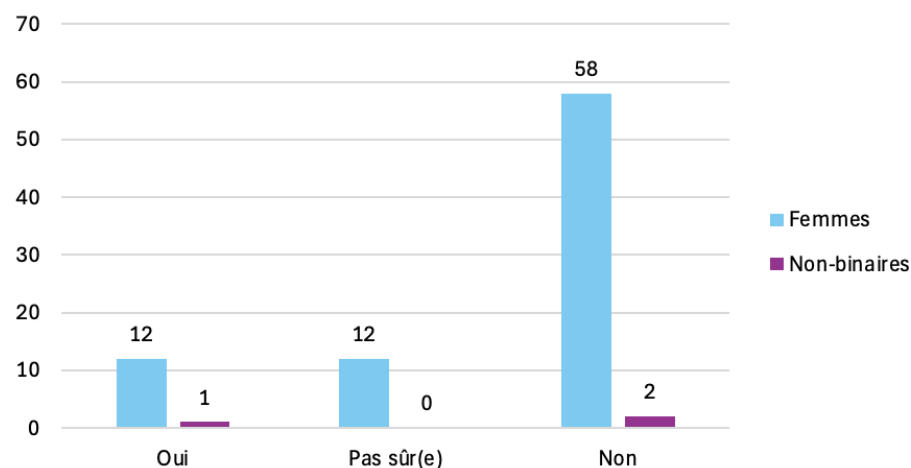
Annexe 29 : Influence envers la perception des femmes dans la vie réelle.

Avez-vous déjà ressenti que la représentation des femmes dans le cinéma d'horreur influençait votre perception des femmes dans la vie réelle ?

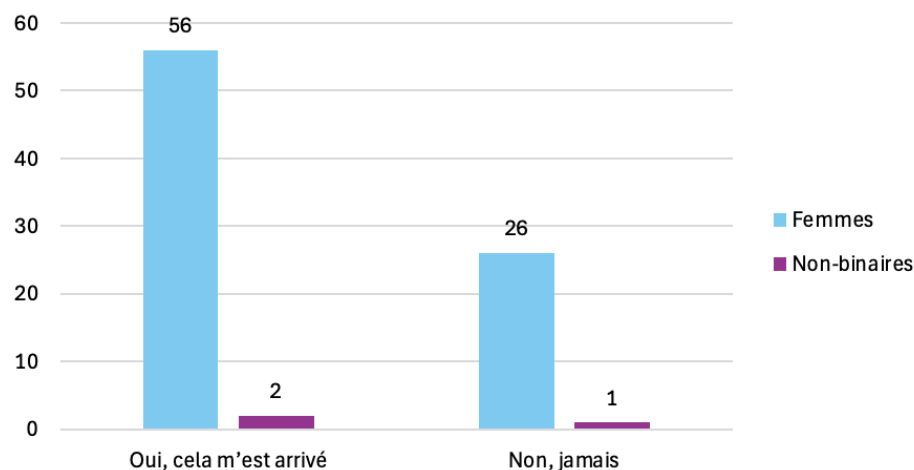


Annexe 30 : Questions posées uniquement aux répondant·e·s non-masculin·e·s.

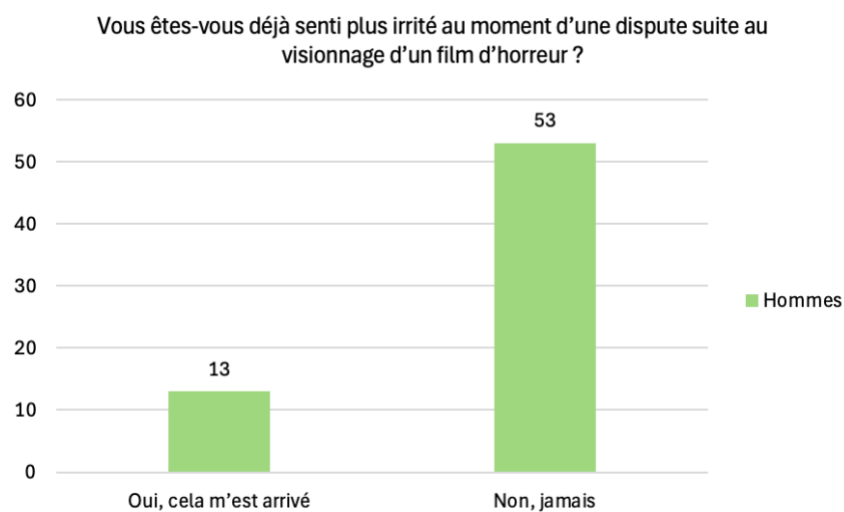
Considérez-vous que vous vous êtes déjà senti(e) affaibli(e)/amoindri(e) par quelqu'un qui regarde des films d'horreur ?



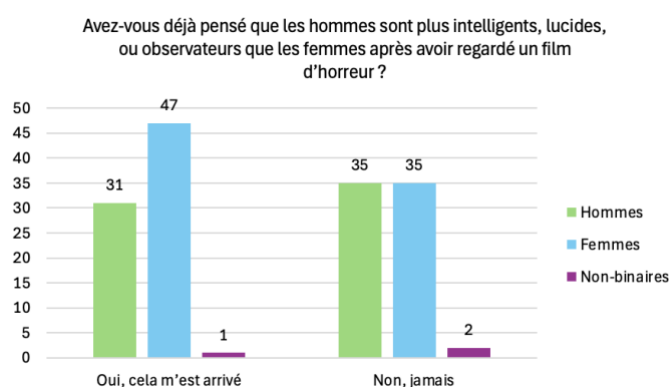
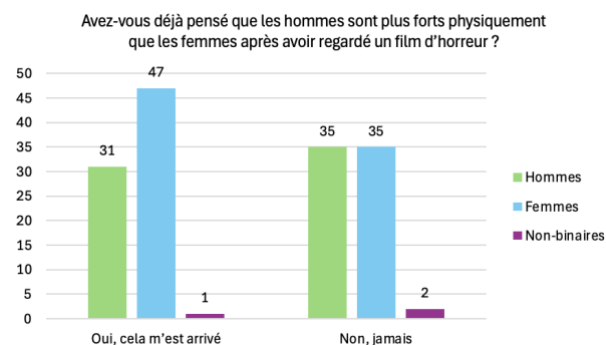
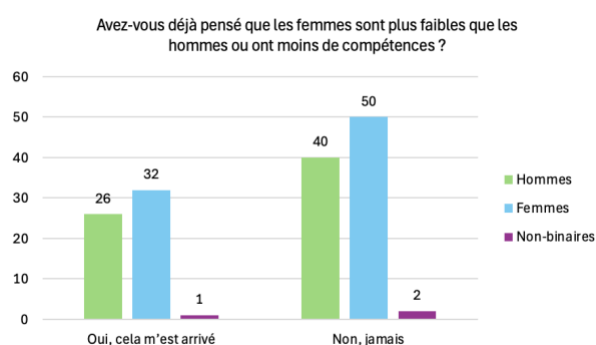
Avez-vous déjà pensé que vous êtes plus faible ou avez moins de compétences par rapport aux autres ?



Annexe 31 : Question posée uniquement aux répondants masculins.



Annexe 32 : Perceptions par rapport aux hommes.



UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial