

Une communauté de la violence Le slasher et l'Amérique

Alexandre Fontaine Rousseau

Number 192, September 2019

L'horreur politique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91943ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fontaine Rousseau, A. (2019). Une communauté de la violence : le slasher et l'Amérique. *24 images*, (192), 10–17.



Une communauté de la violence

Le slasher et l'Amérique

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU



↑ I Know What You Did Last Summer de Jim Gillespie (1996)

Avant toutes choses, définissons d'abord ce concept en apparence familier : l'horreur.

L'horreur repose sur un double mouvement. L'irruption, d'abord, de l'irrationnel dans le réel ; puis la rationalisation subséquente de cette percée irrationnelle, qui devient alors la nouvelle norme. La logique horrifique ne complète son cycle naturel que lorsque l'horreur a été normalisée et devient le nouvel ordre. À cet égard, l'efficacité du slasher repose en premier lieu sur sa banalité fondamentale. Le slasher représente la terreur ordinaire par

excellence, ce concept y étant réduit à une mécanique implacable et à ses résultats effroyables. La répétition de schémas prédéterminés en constitue l'essence même. On a souvent reproché aux films du genre de tous se ressembler, d'être à quelques détails près identiques. C'est pourtant de cette répétition que surgit l'horreur. Même sa propension à s'éterniser en produisant des suites à l'infini contribue à cimenter son autorité sur des univers qu'elle transforme à jamais, réduisant leur réalité à l'unique perpétuation d'un cycle infernal. Le slasher prolifère, se reproduit. Il laisse dans son sillage une Amérique hantée par la peur, obsédée par la possibilité d'une inévitable résurgence : celle d'une communauté de la violence.

Le slasher n'est pas, a priori, un genre politique. Il est pourtant l'expression d'un malaise fondamentalement américain. Il décrit une violence de moins en moins extraordinaire décimant les uns après les autres des petites communautés, laissant derrière elle un traumatisme qui n'attend qu'une énième suite pour être réactivé. C'est l'horreur qui fait partie du décor, qui s'installe et s'impose comme nouveau lien social. Le slasher crée de nouvelles communautés – ou, du moins, il reconfigure des communautés existantes jusqu'à ce qu'elles ne soient plus reconnaissables. Le slasher n'est pas un genre urbain. Lorsqu'il s'aventure en ville, comme à la fin de *Friday the 13th Part VIII: Jason Takes Manhattan* (1989) de Rob Hedden, c'est par dépit ou dans l'espoir d'injecter un peu de sang neuf à une franchise battant de l'aile. Les véritables slashers urbains sont excessivement rares et trouvent toujours le moyen de réduire la ville à une communauté fermée, comme l'école dans le *Splatter University* (1984) de Richard W. Haines.

Le véritable sujet du slasher est la banlieue, le petit village tranquille, la colonie de vacances, le chalet isolé où l'on espérait se reposer. Il s'en prend aux symboles d'un certain confort. *Black Christmas* (1974) de Bob Clark, pierre d'assise du genre, jettera les bases d'un cycle où ce sont toutes les grandes fêtes rassembleuses du calendrier qui seront perverties par l'horreur. Suivront *New Year's Evil* (1980) de Emmett Alston, *My Bloody Valentine* (1981) de George Mihalka, *Happy Birthday to Me* (1981) de J. Lee Thompson, *April Fool's Day* (1986) de Fred Walton et, bien entendu, *Halloween* de John Carpenter. Les rites de passage ne sont pas non plus à l'abri de son influence néfaste, comme en témoigne *Prom Night* (1980) de Paul Lynch. Même des activités aussi banales que la pêche peuvent servir de toile de fond à un massacre, comme c'est le cas dans l'improbable *Blood Hook* (1986) de Jim Mallon. Dans le slasher, la quiétude sert d'élément déclencheur, même s'il existe parfois un traumatisme initial, un sombre secret sur lequel repose l'ordre apparent. Fidèle à son habitude, Wes Craven fera de l'hypocrisie collective le sujet du brillant *A Nightmare on Elm Street* (1984). Ici, c'est le subconscient de la communauté qui revient la hanter dans ses rêves, sous la forme d'un tueur qui lui soutire son avenir en lui retirant ses enfants.

La victime de prédilection du slasher est l'adolescent, simultanément porteur de l'innocence de l'enfance et de la culpabilité de l'âge adulte. Il y a, bien entendu, une raison basement mercantile à cela : le public traditionnel du slasher, qui appartient lui-même à cette tranche d'âge, s'identifie plus facilement à des protagonistes qui lui

↑ **A Nightmare on Elm Street** de Wes Craven (1984) → **The Tripper** de David Arquette (2006) → **Scream 4** de Wes Craven (2011)



ressemblent. Mais cette fascination du slasher pour l'adolescence peut être expliquée par d'autres facteurs, par-delà l'efficacité commerciale d'une recette dont l'alliage cynique de violence et de sexe sera perfectionné par le formidablement rentable *Friday the 13th* (1980) de Sean S. Cunningham. L'adolescent du slasher est insouciant. Il incarne un espoir propre à celui qui a la vie devant soi. C'est cet espoir que le genre s'applique à éliminer, une victime à la fois. Traditionnellement, le cinéma d'horreur est à son plus fort durant les périodes de crise : la crise économique des années 1930 donnera naissance aux monstres de la Universal, tandis que la crise idéologique des années 1970 nous donnera Tobe Hooper et son *Texas Chainsaw Massacre* (1974). Le slasher, au contraire, s'accommode plutôt bien des périodes de calme apparent et de prospérité. Jusqu'à son premier épuisement, durant la seconde moitié des années 1980, le genre se présentera comme la face sombre de l'Amérique de Ronald Reagan.

Somme toute, il existe un nombre assez limité de slashers explicitement politiques. *The Tripper* (2006) de David Arquette fait partie du lot, aux côtés de *Maniac Cop* (1987) et de *Uncle Sam* (1996) de William Lustig et Larry Cohen. Bien qu'il ne soit pas particulièrement réussi, le film de Arquette repose sur une idée ingénieuse : le meurtrier, qui s'en prend à une poignée de hippies se dirigeant vers un festival de musique, y est affublé d'un masque à l'effigie de Reagan. La conclusion nous révèle que ce tueur est un pur produit des politiques d'austérité économique de l'Amérique républicaine des années 1980. Car celui-ci était autrefois patient dans une institution psychiatrique, avant sa fermeture suite au démantèlement du Mental Health Systems Act en 1981. En faisant ressurgir la figure anachronique de ce président au beau milieu des années 2000, *The Tripper* confirme l'existence d'un lien immuable entre Reagan et le slasher. Comme si le genre, malgré le passage du temps, était incapable d'échapper totalement à son influence.

SCREAM OU LA CULTURE DE L'HORREUR

Durant la seconde moitié des années 1990, le scénariste américain Kevin Williamson va remettre le slasher au goût du jour en lui conférant une dimension résolument autoréférentielle. Par-delà les innombrables clins d'œil métanarratifs, *Scream* brosse surtout le portrait d'une Amérique obsédée par la violence, où les horreurs se font désormais écho les unes aux autres. La petite ville de Woodsboro semble ainsi calquée sur le Haddonfield du premier *Halloween* et sur le Springwood de *A Nightmare on Elm Street*, à cette différence près que l'idée du tueur en série fait partie du paysage culturel. C'est la banalité même d'un tel évènement qui constitue une source d'angoisse dans le portrait que broseront successivement les quatre films de la série. Le discours de *Scream 4* (2011), ultime long métrage réalisé par Wes Craven avant sa mort en 2015, paraît à cet égard particulièrement désespéré : le cinéaste y fait état d'une société irrémédiablement enlisée dans le cynisme, où le rapport des individus à la violence a été totalement transformé par les médias sociaux.

Dans le premier *Scream*, une communauté se bâtit autour de référents culturels partagés. Cette notion voulant que le slasher constitue le cœur d'une certaine culture

populaire confirme l'idée que son horreur représente désormais la norme. Le cinéma peine d'ailleurs à la contenir, le film représentant ce moment où celle-ci transperce l'écran qui sépare les protagonistes de leur propre imaginaire. Dès lors que les crimes fictifs du slasher deviennent les crimes « réels » de *Scream*, il semble impossible de revenir en arrière. Le fait que *Scream 2* (1997) débute lors de la première d'un film relatant les événements du *Scream* précédent représente une vaine tentative de ramener l'horreur réelle vers le régime de la fiction. Mais *Scream 4* confirme qu'il est impossible de renverser la tendance. Le réel y possède la texture de la fiction, une nouvelle génération de tueurs s'inspirant des exploits de ses prédécesseurs pour créer son propre film à même la vie. L'image engendre l'image. La violence engendre la violence. Seule Sydney Prescott (Neve Campbell) semble vouloir échapper à ce cycle, témoignant de son expérience dans l'espoir d'y mettre un terme. Par-delà l'archétype de la *final girl*, elle devient le prototype de la survivante.

Sorti en salles en 1996, soit un an après le premier *Scream*, *I Know What You Did Last Summer* de Jim Gillespie déconstruit pour sa part cette notion d'innocence qui définit les protagonistes du genre, les quatre jeunes pourchassés par un mystérieux tueur ayant tenté, l'année précédente, de camoufler un accident mortel les impliquant. Mais plus encore que celle de nos quatre héros, c'est l'innocence de la parfaite petite ville américaine qui est ici mise en doute. Le film est habilement divisé en deux segments distincts, le premier tiers servant notamment à établir toutes ces ambitions qui se sont écroulées lorsque nous retournons à Southport un an plus tard. L'optimisme du prologue cède ainsi le pas au marasme et aux espoirs déçus : Helen (Sarah Michelle Gellar) travaille désormais dans la section des cosmétiques du magasin de son père, Ray (Freddie Prince Jr.) est devenu pêcheur et Barry (Ryan Phillippe) est un sale gosse de riche qui ne parle plus à personne. Même Julie (Jennifer Love Hewitt) a perdu de vue ses anciens amis, après avoir quitté son village natal afin de poursuivre ses études.

C'est comme si, du jour au lendemain, des divisions sociales qui n'avaient pas d'importance à l'adolescence reprenaient leur ascendant sur les liens humains précédemment tissés. L'Amérique « parfaite » de Southport n'échappe pas à cette logique de classe qui établit des rapports de force inaltérables, les soupçons quant à la nature de l'assassin se posant d'ailleurs systématiquement sur des personnages issus de milieux moins nantis. La prémisse même de *I Know What You Did Last Summer* repose sur cette idée d'un privilège qu'il s'agit de protéger à tout prix, le film évoquant ce droit acquis d'une certaine jeunesse à un avenir radieux pour justifier le fait que ses protagonistes choisissent d'effacer les traces du crime qu'ils ont commis. Mais, par-delà cette culpabilité partagée les unissant, la communauté qu'ils forment semble condamnée à se désagrèger et le fait que l'action soit campée durant les festivités du 4 juillet suggère pour sa part que ce constat s'applique à l'Amérique dans son ensemble. *I Know What You Did Last Summer* se présente en ce sens comme un essai fort bien articulé sur le sous-texte moral et social du slasher classique.



Halloween de David Gordon Green (2018)



Halloween 4: The Return of Michael Myers de Dwight H. Little (1988)

HALLOWEEN OU LE DÉPLACEMENT DE L'AMÉRIQUE

Dans *Halloween*, on assiste au fil des épisodes à un déplacement de l'horreur en Amérique. Chez John Carpenter, c'est l'ordre trop parfait de la banlieue qui représentait la norme. C'est le conformisme de cette Amérique aux pelouses toujours tondues qui semblait terrifier le cinéaste et de laquelle il s'imaginait qu'un monstre pourrait surgir à tout instant. À partir de *Halloween 4: The Return of Michael Myers* (1988) de Dwight H. Little, un glissement s'effectue au sein de la série vers une représentation rurale de Haddonfield. La communauté n'est plus la même : elle est désormais composée de rednecks armés jusqu'aux dents qui sont, en théorie, capables de faire face à la menace que représente Michael Myers. Dans le tout récent *Halloween* (2018) de David Gordon Green, tout le monde semble posséder un fusil y compris Laurie Strode (Jamie Lee Curtis), qui a consacré sa vie à préparer le terrain pour l'éventuel retour du croquemitaine, allant pour ce faire jusqu'à transformer sa maison en forteresse.

Le film de David Gordon Green s'intéresse d'abord aux séquelles psychologiques d'un tel traumatisme sur le plan individuel : Laurie y est le pur produit de son expérience en tant que survivante. Elle n'existe plus qu'en fonction de cette réalité vécue, transmettant ses craintes à sa fille Karen (Judy Greer) qui cherche pour sa part à se distancier de cet héritage. Le lien filial repose ici sur le partage de la peur, la famille étant la première communauté corrompue par cette violence qui forge des sociétés à son image. Pour Laurie, la maison n'est plus un endroit que l'on habite. C'est un espace où l'on se croit en sécurité. La notion de chez-soi a été altérée par l'appréhension d'une terreur à venir. De là, il n'y a qu'un pas à faire pour s'imaginer une nation entière régie par ce principe fondateur. L'Amérique de *Halloween* repose sur cette idée qu'il faut pouvoir faire face à l'éventualité d'une attaque. À la violence, elle répond par la violence – jusqu'à ce qu'il n'existe plus que celle-ci comme langage commun.

Chez David Gordon Green, l'Amérique contemporaine a de quoi faire peur aux tueurs du slasher. Michael Myers y relève de l'histoire ancienne et ses crimes sont devenus anecdotiques. Après tout, comment un seul homme pourrait-il faire compétition à l'horreur bien réelle des tueries de masse et des fusillades quotidiennes aux États-Unis ? Michael Myers n'inspire plus la terreur. C'est une figure patrimoniale, qui relève du folklore recensé par les podcasts traitant de *true crimes*. Mais son influence insidieuse sur la culture nationale demeure indéniable et, plus encore, son nom demeure synonyme de la petite ville de Haddonfield comme s'il l'avait fondée lui-même. La fascination qu'il exerce relève de l'obsession collective. Dans *Halloween*, le slasher n'est plus le reflet de l'Amérique. C'est l'Amérique qui est devenue le reflet du slasher. La boucle est bouclée. L'horreur est devenue la norme. *Home, sweet home*. Il ne reste plus qu'une seule certitude, celle qui hante le genre depuis toujours : l'horreur frappera de nouveau.