

## “SOMETHING'S WRONG, LIKE MORE THAN YOU BEING JUST FEMALE” : CORPS FÉMININ ET PERSONNAGES-TYPE DU FILM D'HORREUR GORE DANS GINGER SNAPS

Pascale Fakhry

C.N.R.S. Editions | « Corps »

2011/1 N° 9 | pages 199 à 208

ISSN 1954-1228

ISBN 9782271071644

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-corps-2011-1-page-199.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour C.N.R.S. Editions.

© C.N.R.S. Editions. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

***“Something’s wrong, like more than you being just female”: corps féminin et personnages-type du film d’horreur gore dans Ginger Snaps***

*Pascale FAKHRY*

*Ginger Snaps* est un film d’horreur canado-américain, réalisé par John Fawcett et écrit par Karen Walton. À sa sortie au Canada en 2000, le film remporte un succès commercial important. Il suscite aux États-Unis aussi des réactions très positives auprès du public et de la

critique, particulièrement parce que, comme l’affirme Dave Kehr du *New York Times*, *Ginger Snaps* «est peut-être le premier film de loup-garou à en remanier l’imaginaire selon une perspective féminine» (Kehr, 2001)<sup>1</sup>.

Le film est situé dans une banlieue

canadienne, *Bailey Downs*, et se centre autour de deux sœurs, Ginger et Brigitte Fitzgerald (Katharine Isabelle et Emily Perkins) qui ont respectivement 16 et 15 ans. Les deux adolescentes sont mal intégrées dans le milieu dans lequel elles évoluent : elles sont très proches l'une de l'autre – elles se sont jurées à l'âge de huit ans de quitter *Bailey Downs* ou de mourir ensemble – et refusent de se comporter comme les adolescents, filles et garçons en plein éveil sexuel, qui les entourent et dont elles se moquent. Elles associent leur rejet du mode de vie « normal » des jeunes de leur âge et de la sexualité adolescente au fait que, malgré leur âge avancé, elles n'ont toutes les deux pas encore leurs règles. Cependant, la nature rattrape vite la plus âgée des deux et au moment où Ginger a ses premières règles, elle est mordue par un loup-garou qui sévit dans les entourages de *Bailey Downs* et commence elle-même à se métamorphoser en monstre.

L'intérêt que le film porte au corps féminin génère des réactions enthousiastes auprès de la critique féministe : Linda Ruth Williams, dans un article publié par la revue *Sight and Sound*, le décrit comme « un mélange grisant de puberté lycéenne et de folklore féministe »<sup>2</sup> et loue la capacité du film à rendre visible la complexité de la relation de l'adolescente à son corps (Williams, 2001). Pourtant, *Ginger Snaps* fonctionne aussi comme un film gore car « à intervalles plus ou moins réguliers, la ligne dramatique du film [...] est interrompue ou prolongée par des scènes où le sang et la tripe s'écoulent des corps meurtris

et mis en pièces » (Rouyer, 1997). Le traitement esthétique que ce type de films, souvent considérés comme faits par des hommes pour un public majoritairement masculin, réserve au corps humain et particulièrement au corps féminin, a souvent été attaqué, comme le rappelle Philippe Rouyer, par la critique et par les féministes à cause de « l'image de la femme (mutilée après avoir cédé aux plaisirs de la chair) » (Rouyer, 1997) qui y est véhiculée. Karen Walton, la scénariste de *Ginger Snaps* affirme du reste avoir hésité d'abord à se lancer dans l'écriture d'un film d'horreur justement à cause de la représentation de la femme dans le genre, mais déclare avoir finalement décidé de faire un film qu'elle aurait elle-même envie de voir. Pour ce faire, elle aurait dans un premier temps créé des protagonistes qui s'apparentent aux personnages-types du film d'horreur et aurait tenté de les modifier : elle affirme avoir trouvé « pour chacune de ces icônes quelque chose qui les ouvre, [...], les secoue et permet de voir ce qui allait en sortir »<sup>3</sup> (Walton, 2001).

Dans quelle mesure *Ginger Snaps* transforme-t-il, par le traitement qu'il réserve à ses personnages et au corps féminins, le film d'horreur gore ? Le film peut-il être lu comme un texte « féministe » ? Je me propose dans cet article, à travers l'analyse des personnages de Ginger, Brigitte et de leur camarade Trina Sinclair (Danielle Hampton), les trois adolescentes féminines autour desquelles le récit se construit, de montrer comment chacun de ces personnages réinvestit les personnages-types de monstre, de héros

et de victime du film d'horreur et tente de le remanier selon une perspective «féminine», sinon «féministe».

### Trina : corps « pénétrable » et passivité

Trina apparaît la première fois à l'écran alors qu'elle se trouve avec les sœurs Fitzgerald sur un terrain de hockey lors d'un cours d'éducation physique et sportive. Dans cette séquence, l'espace dans lequel évoluent les personnages est divisé par la mise en scène entre le stade de sport sur lequel les filles évoluent et les gradins où sont assis les garçons. Une série de champs/contre-champs montre tour à tour les garçons en train d'observer les filles qui sont en train de courir en tenue de sport. Par leur position élevée, les adolescents masculins contrôlent du regard l'espace sur lequel les filles se meuvent. Ils semblent en outre considérer le terrain de sport comme une scène sur laquelle le corps féminin se livre à un spectacle sciemment fait pour eux: Jason McCartney (Jesse Moss), le «chef» de la bande de garçons, demande aux filles de bien vouloir se mettre à courir pour lui. Du haut de leurs bancs, ils choisissent aussi leurs prochaines «proies», la fille qu'ils ont envie de «se faire» («to do»).

Le film semble au premier abord obéir à la structure traditionnelle du film d'horreur et particulièrement à celle du sous-genre du *splatter*, aussi nommé *slasher* ou *stalker*, qui se caractérise par une formule narrative dont les grandes lignes sont préalablement définies et une distribu-

tion rigide des rôles entre les sexes. Le récit générique se construit en effet, à l'image de celui de *The Texas Chainsaw Massacre* (Massacre à la tronçonneuse, Tobe Hooper, 1974) ou de *Halloween* (La Nuit des masques, John Carpenter, 1978) – les deux films fondateurs du sous-genre –, autour d'un tueur psychopathe masculin qui massacre à l'aide d'une arme tranchante (couteau, tronçonneuse, pic à glace, etc.) un groupe d'adolescents qui se droguent, boivent et surtout, qui font l'amour. La seule survivante du massacre est généralement une jeune fille vierge qui parvient seule à vaincre le monstre. Nous favoriserons dans cet article le terme *splatter*, «substantif du verbe anglais *to splatter* (gicler bruyamment ou sans interruption, asperger, éclabousser, mais aussi frapper, martyriser)», car, comme l'a montré Rouyer, cette dénomination «vient concurrencer le mot *gore*» dans les années 1980 (Rouyer, 1997). Ces films se caractérisent par un traitement esthétique qui favorise le spectacle du corps mutilé des victimes: comme l'a montré Carol Clover, celles-ci sont surtout des femmes souvent tuées juste avant, pendant ou après un rapport sexuel, la vision de leur nudité se superposant à celle de leurs corps sanguinolents (Clover, 1992). Est également emblématique du *splatter* l'emploi récurrent de la caméra subjective qui adopte le point de vue du tueur aux moments où il observe et traque ses victimes potentielles. Le sous-genre place ainsi face-à-face un personnage masculin qui se définit strictement par son regard – le corps du psycho se situe générale-

ment dans le hors-champ et quand il est montré, il porte un masque – et des personnages féminins qui se caractérisent surtout par leurs corps spectaculaires.

Trina Sinclair, jeune fille blonde et sexy, se distingue par les soins exagérés qu'elle porte à son apparence physique: Ginger et Brigitte se moquent d'elle et l'imaginent «morte cherchant des barrettes assorties et se nourrissant seulement de pilules diététiques et de laxatif»<sup>4</sup>, ce qui rappelle la victime au corps mutilé du *splatter*. Trina est également une jeune fille sexuellement active qui subit une mort violente après avoir été attaquée par Ginger, conformément à la formule du *splatter* où la victime est l'adolescente qui n'est plus vierge. Cependant, la victime au corps mutilé du *splatter* est généralement tuée *parce qu'elle* couche avec des garçons, *parce que* son corps est «pénétrable», et à ce titre sans défense face à l'arme phallique du psycho. Comme l'a montré Linda Williams, le meurtre de la victime dans le sous-genre peut être lu comme un double acte de pénétration: d'un côté l'arme du tueur s'enfonce à plusieurs reprises dans le corps secoué de spasmes d'un personnage généralement féminin qui émet des cris stridents; de l'autre, le regard du spectateur pénètre, «les secrets charnels de choses qui sont normalement cachées»<sup>5</sup>, c'est-à-dire les organes et l'intérieur du corps humain (Williams, 1989). Toutefois, bien que Trina soit un personnage au corps doublement «pénétrable» étant donné qu'elle n'est plus vierge et que son corps fonctionne comme un spectacle érotique, la cause de sa mort n'est pas sa sexualité

mais sa position de victime consentante d'une société qui insiste à attribuer aux femmes une fonction d'objet passif.

Trina est en effet amoureuse de Sam (Kris Lemche), le dealer, qui après lui avoir fait l'amour, s'est complètement désintéressé d'elle. Elle tente cependant désespérément et sans grand succès d'attirer son attention et de l'amener à lui téléphoner. Cependant, le jeune homme après avoir écrasé accidentellement de sa voiture le loup-garou qui s'était attaqué à Ginger, commence à se rapprocher de Brigitte: ils essayent ensemble de trouver une cure à la métamorphose monstrueuse de Ginger. Trina, jalouse de Brigitte et de l'intérêt que Sam semble lui porter se présente un soir en larmes à la porte des Fitzgerald pour tenter de dissuader sa rivale de poursuivre sa relation avec le dealer: le jeune homme serait selon elle seulement intéressé par des vierges qu'il abandonnerait directement après leur avoir fait l'amour. C'est à ce moment-là que Ginger s'attaque à elle et provoque ainsi sa mort accidentelle. Alors que le long du récit, Trina avait toujours fait figure de jeune femme sûre d'elle-même et se moquait constamment des sœurs Fitzgerald, c'est au moment où elle se présente comme la victime passive de Sam qu'elle est attaquée par Ginger, un personnage féminin transgressif qui se caractérise justement par son refus de se plier au rôle que la société attribue à son sexe.

Ginger et Brigitte sont en effet deux adolescentes révoltées: pour elles, «devenir normales» («go average») signifierait se comporter comme les autres

filles et accepter les avances des garçons. Dans la séquence de l'entraînement sur le terrain de hockey, leur différence est mise en valeur par leur position à la frontière entre l'espace masculin des gradins et celui où évoluent les filles, ainsi que par des vêtements qui rendent visible leur refus de soumettre le spectacle de leurs corps au regard des garçons – elles portent toutes les deux de gros pulls qui cachent leurs formes. Elles refusent donc la fonction passive d'objet du regard associée à leur sexe et s'approprient aussi bien le regard que le rôle de « prédateur » attribué, dans le film, aux garçons : elles s'amuse à observer les filles qui les entourent en jouant à « chercher et détruire » [« search and destroy »], c'est-à-dire à choisir une « proie » parmi les filles et à imaginer les circonstances de sa mort. Une fois qu'elle commence à se transformer en loup-garou, Ginger s'en prend d'abord aux chiens de ses voisins, c'est-à-dire à des animaux domestiques qui symbolisent la passivité et l'obéissance à l'homme. Trina est sa première victime humaine et, contrairement à la victime du *splatter* à laquelle elle s'apparente, elle n'est pas punie par l'arme phallique du psycho parce qu'elle n'est plus vierge, parce que son corps est « pénétrable » ; elle meurt parce qu'elle accepte sa position de victime, parce que, comme les chiens que Ginger décime, elle symbolise la soumission à un système qui réifie la femme et contre lequel les sœurs Fitzgerald se révoltent le long du film.

## Le corps monstrueux de Ginger : un corps ambivalent

Le refus de Ginger et Brigitte de tenir le rôle passif que la société dans laquelle elles vivent attribue à leur sexe se traduit par leur résistance à leur transformation biologique en femmes : toutes deux n'ont pas encore leurs règles et considèrent leur futur avènement comme un symbole de la « normalité » qu'elles rejettent. Cependant, les métamorphoses du corps féminin durant l'adolescence sont inévitables, « incontrôlables » et les menstrues de Ginger finissent par se manifester et à ce titre elle devient femme contre son gré. En outre, au moment même où elle a ses premières règles, elle est attaquée par le loup-garou qui rôde dans les parages de *Bailey Downs* dans une séquence que Karen Walton qualifie de « viol » (Walton, 2001). Dès qu'elle « devient femme », Ginger devient aussi une « proie », une victime passive au corps pénétré et mutilé. Toutefois, grâce à l'aide de Brigitte, elle parvient à échapper au loup-garou et commence dès lors à se métamorphoser elle-même en monstre. Cette transformation est intimement associée, dans le langage du film, aux altérations corporelles de l'adolescente au moment de la puberté : les symptômes de la « lycanthropie » de Ginger consistent en un flux sanguin vaginal violent et en l'apparition de poils indésirables sur son corps. « Devenir monstre » serait à ce titre l'équivalent de « devenir femme » ; mais parallèlement, la transformation de Ginger se caractérise aussi par une série de symptômes « masculins » : d'un côté,

une queue commence à lui pousser, de l'autre, elle acquiert une puissance physique hors du commun. Le corps monstrueux de Ginger serait donc un corps dont l'identité sexuée est ambiguë, qui est à la fois masculin et féminin.

Par ailleurs, la métamorphose de Ginger est aussi visible à travers le changement de comportement de la jeune femme qui se caractérise surtout par la transformation de son style vestimentaire : elle échange les vêtements amples qu'elle portait au début du film contre des décolletés révélateurs et des tenues moulantes. En devenant femme/monstre, Ginger semble au premier abord accepter de se comporter comme les autres filles qui l'entourent en offrant le spectacle érotique de son corps au regard des garçons. En effet, à partir du moment où elle a ses premières règles, elle commence à réagir positivement aux avances de Jason et aux sifflements admirateurs de ses camarades masculins séduits par sa nouvelle tenue. Toutefois, au moment où elle couche pour la première fois avec Jason, Ginger, loin de céder aux caresses du jeune homme, se place au-dessus de lui, le maintient de force couché sur la banquette arrière de la voiture dans laquelle ils font l'amour et le viole presque. Elle utilise par ailleurs plus tard sa tenue sexy afin de tenter de séduire Sam pour montrer à sa sœur qu'il n'est qu'un garçon comme les autres, indigne de l'intérêt qu'elle lui porte. Grâce au spectacle aguicheur de son corps, Ginger tient les garçons sous son contrôle. Toutefois, au fur et à mesure que le film avance, elle ne parvient plus

à maîtriser ses pulsions meurtrières. Sa soif de sang est présentée comme instinctive et due aux métamorphoses d'un corps qu'elle ne peut dompter. La monstruosité de Ginger est, encore une fois, le fruit de son identité sexuée ambiguë, de ses tentatives de s'approprier une position active, de maîtriser le monde et les personnages qui l'entourent, caractéristiques que le film et le genre associent à la masculinité, sans pour autant réussir à contrôler les transformations et les pulsions de son corps de femme.

Ginger rappelle en outre le personnage-type féminin de la victime/monstre qui fait son apparition dans le film d'horreur avec la sortie de *Carrie* de Brian de Palma (1976). En effet, les pouvoirs télékinétiques monstrueux de Carrie (Sissy Spacek) commencent à se manifester au moment où elle a ses premières règles, son « devenir femme » étant ainsi étroitement associé à son « devenir monstre ». De plus, la transformation de Carrie affecte aussi son comportement : jadis jeune fille timide et « laide », victime des moqueries de ses camarades de classe, Carrie commence alors à se soigner et se maquiller. La consécration de sa métamorphose en femme survient lors de la fête de promotion à laquelle elle se rend en compagnie de Tommy Ross (William Katt), un des garçons populaires de son lycée, et pour laquelle elle choisit de porter une robe de soirée rose qu'elle coud elle-même et qui lui vaut des compliments de la part des filles qui l'entourent. Carrie vit cette transformation comme un « rêve » : contrairement à Ginger qui dès le début du film se révolte

contre la passivité que la société associe à la féminité, Carrie aspire à être capable de se conformer à la fonction d'objet spectaculaire associée à son sexe. Pendant un court moment, le rêve de Carrie se réalise et elle est élue «Miss Prom», placée sur le podium, offerte aux regards admirateurs de ses camarades jusqu'au moment où un saut rempli de sang de cochon est renversé sur elle. Les regards admirateurs deviennent moqueurs et le rêve de féminité de Carrie est brisé. C'est à ce moment qu'elle décide alors de se venger de ses bourreaux, et grâce à son pouvoir télékinétique elle massacre tous ceux présents à la fête.

Ainsi, la monstruosité de Carrie, comme celle de Ginger, est due à sa transformation en femme mais aussi à sa capacité à s'approprier un pouvoir lié au regard, attribut que le film d'horreur associe à la masculinité. Cependant, Carrie devient monstre pour se venger de son statut de victime et de ses camarades qui refusent de lui permettre de se conformer à la fonction d'objet passif du regard associée à son sexe alors que Ginger se métamorphose en loup-garou parce qu'elle refuse de se plier à cette même fonction, sa monstruosité étant le fruit de sa révolte. Ginger transforme à ce titre le personnage de la victime/monstre, élimine la notion de «victime» associée au personnage pour en faire pleinement un «monstre» contestataire. Toutefois, Ginger n'en demeure pas moins un personnage négatif qui perturbe l'ordre de la société dans laquelle il vit et qui à ce titre doit être éliminé du récit. Pour survivre, pour ne pas devenir

un monstre ou une victime, une seule solution s'offre aux personnages féminins du genre et du film, nier leur corps et leur sexualité comme Brigitte.

### Brigitte : négation du corps et héroïsme

Dans la première partie de *Ginger Snaps*, l'accent est mis sur la relation fusionnelle des sœurs Fitzgerald : durant les vingt premières minutes du film, elles sont montrées ensemble dans la majorité des plans où elles apparaissent, mais, parallèlement, elles se distinguent l'une de l'autre par leur relation à leurs corps. Le récit s'ouvre sur les deux adolescentes qui préparent un projet scolaire intitulé «La vie à *Bailey Downs*». Elles décident d'exprimer la révolte et le dégoût que leur inspire leur quotidien par une série de photos qui donne à voir le spectacle de leurs corps mutilés suite à différents scénarios de mort violente. Alors que dans toutes les photos où il s'affiche, le corps de Ginger est soumis à des effets gore – il est transpercé par les poteaux d'une barrière de jardin, écrasé par les pneus d'une voiture ou éventré par la portière mécanique d'un garage, etc. –, celui de Brigitte demeure «propre», sans aucune blessure visible. Même quand une fourche est enfoncée dans sa gorge, aucune goutte de sang ne coule de ses plaies. Dans cette séquence Brigitte apparaît en outre munie d'une caméra en train de prendre sa sœur en photo.

Ainsi, dès la séquence d'ouverture, Ginger se présente comme un personnage qui exprime sa révolte à travers le

spectacle de son propre corps alors que Brigitte se définit par son refus de permettre au spectateur de voir, de « pénétrer » l'intérieur de son corps, mais aussi comme détentrice du regard. Par ailleurs, à partir du moment où Ginger est mordue par le loup-garou et commence à devenir femme/monstre, la relation des deux sœurs commence à se détériorer et elles apparaissent désormais dans des plans et des situations où elles sont isolées l'une de l'autre. Bien que Brigitte se sente d'abord délaissée par sa sœur qui vit une expérience qu'elle ne parvient manifestement pas à comprendre, elle n'exprime à aucun moment le désir d'avoir elle aussi ses règles. Au contraire, elle semble surtout craindre sa métamorphose potentielle en femme/monstre. C'est en outre elle qui comprend la première que la transformation de Ginger n'est pas seulement due à ses menstruations et s'applique, avec l'aide de Sam, à trouver une cure à la « lycanthropie » de sa sœur. Ainsi, alors que la monstruosité de l'aînée des sœurs Fitzgerald émane d'une ambiguïté sexuée qui s'inscrit physiologiquement sur son corps et tient à son désir de dominer les hommes qui l'entourent à travers le spectacle d'un corps qu'elle ne peut contrôler, la cadette fonctionne comme un personnage positif parce qu'elle rejette les marques sexuées qui caractérisent son corps de femme et se définit essentiellement par son regard et son intellect.

De plus, Brigitte repousse tout ce qui a trait à sa propre sexualité qu'elle soit hétéro- ou homosexuelle. En effet, malgré son intimité nouvelle avec Sam, sa rela-

tion avec le jeune homme demeure strictement intellectuelle. Elle rejette aussi la possibilité d'une liaison incestueuse homosexuelle avec sa sœur : après avoir couché avec Jason, Ginger, déçue des rapports hétérosexuels se tourne de nouveau vers Brigitte, manifeste de la jalousie vis-à-vis de Sam et presse sa sœur de réaliser le pacte qu'elles avaient conclu à l'âge de huit, c'est-à-dire de tout partager ou de mourir ensemble. Pour calmer Ginger et pour pouvoir lui administrer la cure que Sam a trouvée, Brigitte accepte finalement de se laisser contaminer : elle coupe sa propre main et celle de sa sœur et renouvelle ainsi le pacte de sang qui les unit. La plaie de Brigitte commence vite à s'infecter et prend la forme d'une fente vaginale : le pacte au cours duquel les deux personnages frottent leurs plaies respectives l'une contre l'autre prend dès lors l'allure d'un rapport sexuel entre deux femmes. Cependant, Brigitte refuse en fin de compte de tenir sa promesse : elle n'accepte ni de devenir comme Ginger, ni de mourir avec elle et se résout finalement à la tuer. La seule survivante dans *Ginger Snaps* est Brigitte, l'adolescente qui a peur de son corps de femme et de sa sexualité. Ce personnage rappelle à ce titre la victime/héroïne du *splatter* que Carol Clover désigne par le terme de la *final girl*.

La *final girl* du *splatter* est l'héroïne du sous-genre, celle qui parvient seule à défaire le tueur psycho. Il s'agit d'un personnage qui, pour survivre, doit demeurer vierge et neutraliser ainsi la nature pénétrable de son corps de femme et qui à ce titre parvient à s'im-

muniser contre l'arme phallique du monstre. Il s'agit en outre, comme l'a montré Clover, d'une fille «masculine», d'un garçon manqué, intelligente et habile. Sa masculinité se définit, par ailleurs, par sa capacité à s'appropriier à la fin du film le regard et le point de vue, attributs que le *splatter*, comme nous l'avons montré précédemment, associe à la masculinité (Clover, 1992). *Ginger Snaps*, à travers le personnage de Brigitte, ne semble donc pas s'écarter profondément du traitement que le film d'horreur réserve à l'héroïsme féminin. Cependant, *Ginger Snaps* va plus loin et pousse à bout la logique du genre. En effet, la fin du film est ambiguë, Ginger est certes tuée, mais Brigitte est infectée et rien ne dit si elle va parvenir à être sauvée ou si elle va devenir un loup-garou. Toutefois, la seule échappatoire pour Brigitte, le film semble nous dire, serait de retarder à jamais ses règles, de ne jamais devenir femme, solution qui la place dans une situation impossible : elle ne peut asseoir indéfiniment son contrôle sur un corps dont les transformations naturelles sont par définition «incontrôlables». Et en effet, dans *Ginger Snaps 2*, le récit se construira autour de la lutte désespérée de Brigitte contre sa métamorphose, une lutte vaine puisqu'à la fin du récit, elle ne parviendra plus à retarder la nature et finira par devenir femme/monstre.

Dans *Ginger Snaps*, les rôles féminins de victime, monstre et héros sont déterminés génériquement par le traitement que le récit horrifique gore réserve aux corps respectifs de chacun de ces per-

sonnages. Trina, est une victime au corps pénétrable; Ginger est un monstre à l'identité sexuée ambiguë qui tire son pouvoir sur les hommes d'un corps spectaculaire qu'elle ne peut dompter; et Brigitte est «un héros» parce qu'elle lutte contre la nature «pénétrable», «transformable» et «incontrôlable» que le genre associe à son corps féminin et s'approprie des attributs, tel que le regard, normalement réservés par le film d'horreur aux hommes. Les personnages féminins du film n'ont en fin de compte que deux alternatives possibles, se plier au rôle d'objet passif du regard que la société leur affecte et devenir victimes ou se métamorphoser en monstres en associant un rôle actif à un corps sur lequel elles ne peuvent asseoir leur contrôle. À ce titre, *Ginger Snaps* ne transforme pas véritablement le genre selon une perspective féministe qui valorise les spécificités du corps féminin; il rend cependant visible la situation impossible dans laquelle le film d'horreur place la femme et invite son spectateur à s'identifier à des personnages qui au final préfèrent tenir, plutôt que le rôle de la victime passive, celui du monstre contestataire.

## Notes

1. «... is perhaps the first werewolf movie to recast the imagery from a female perspective.» (Notre traduction, comme toutes les traductions présentées dans cet article).
2. «Heady cocktail of high-school pubescence and feminist folklore».
3. «[To find] something for everyone of those icons that open them up, [...] shake them and see what came out».

4. «Perished while seeking matching barrettes on nothing but diet pills and laxatives.»

5. «The fleshy secrets of normally hidden things.»

## Bibliographie

Clover C.J. 1992, *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Londres, BFI.

Kehr D. 2001, «Film in Review: *Ginger Snaps*», in *New York Times*, N° du 26 octobre: <http://movies.nytimes.com/>

movie/review?\_r = 1&res = 9D07E6D-91031F935A15753C1A9679C8B63.

Rouyer P. 1997, *Le Cinéma gore: une esthétique du sang*, Paris, Editions du Cerf.

Walton K. 2001, *Commentaires de Ginger Snaps*, Canada, DVD – édition spéciale.

Williams L. 1989, *Hard Core: Power, Pleasure and the «Frenzy of the Visible»*, Los Angeles, University of California Press.

Williams L.R. 2001, «Blood Sisters – Film of the Month: *Ginger Snaps*», in *Sight and Sound*, N° 6: 36 – 37.