













un genre traditionnellement perçu comme misogyne pourrait-il se faire le véhicule d'un propos féministe, répondant au contexte socio-historique de la mobilisation féministe en Argentine contre les féminicides ? D'après certaines critiques féministes, le film d'horreur révèle « une normalisation particulièrement vicieuse de la misogynie » (Hayward, 2000 : 189, notre traduction) et traduit la peur des hommes de la sexualité féminine, comme l'a suggéré Linda Williams : « De plus en plus, les femmes sont punies à cause de la nature menaçante de leur sexualité » (1984 : 31). Barbara Creed propose par ailleurs d'utiliser l'expression « féminin monstrueux » (« monstrous feminine ») plutôt que « monstre de sexe féminin » (« female monster ») pour mettre en évidence la spécificité féminine de l'horreur engendrée par cette forme de monstruosité (1993 : 3). À l'inverse, le film d'horreur peut également servir un propos féministe. Dès 1979, Robin Wood remarquait la propension de celui-ci à critiquer le consumérisme étatsunien, le racisme, le sexisme, et les inégalités sociales (23), comme en témoignent certaines œuvres de John Carpenter (*Eyes of Laura Mars*, 1978), Brian De Palma (*Sister*, 1973), ou George Romero (*Day of the Dead*, 1985).

C'est en termes politiques que Fadel explique son choix : « L'horreur au cinéma m'a toujours intéressé... car depuis l'artifice, l'horreur pense le monde, reflète la politique de son époque » (Lépine, 14 mai 2019). Ce lien revendiqué entre esthétique et politique le situe dans une démarche intellectuelle. L'expression artistique est mise au service d'un propos éthique et de prises de position sur des problèmes de société. Dans *Muere Monstruo Muere*, ce sont des préoccupations féministes qui l'animent : « Pourquoi seules les femmes meurent dans le film ? Certainement parce que l'un des thèmes abordés dans le film est le regard de l'homme, les systèmes historiques de pouvoir construits à partir de la masculinité, de la virilité et de la soumission verticale. » (Lépine, 14 mai 2019).

Comme beaucoup de scénaristes et de metteurs en scène contemporains, Fadel est issu d'une école de cinéma. Il a fait ses études à la Fundacion Universidad del Cine de Buenos Aires où il a reçu une formation à la fois pratique et théorique qui transparaît dans plusieurs entretiens qu'il a donnés (Lépine, 5 avril 2013 et 14 mai 2019 ; Bardot, 14 mai 2019). Il cite les influences de cinéastes nord-américains, spécialistes de l'horreur, et montre

qu'il est tout à fait conscient d'utiliser les codes du genre à des fins politiques : « Bien sûr en tant que cinéaste face à une histoire d'horreur, j'ai essayé de trouver un moyen approprié de traiter mes problématiques... Je crois que le genre, dans ses meilleurs exemples, tend à être proche de la politique. Je pense à Carpenter ou à Cronenberg... » (Lépine, 14 mai 2019).

À cette utilisation politique des codes de genres s'ajoute une stratégie de détournement. Il explique à propos de *Los Salvajes* qu'il a commencé le film comme un western pour ensuite le « vider de ses codes »<sup>3</sup>. C'est exactement ce travail réflexif qui est à l'œuvre dans *Muere Monstruo Muere* dès les premières images. Le film s'ouvre sur une scène gore et fait immédiatement place à un plan remarquable de la montagne accompagné d'une musique harmonieuse qui souligne la pureté et la paix des lieux, faisant penser à un western. La transgression des codes génériques désoriente les spectateur·rices, ainsi d'emblée poussé·es à adhérer, puis à remettre en question l'appartenance générique du film. La reprise des codes du film d'horreur vise à les mettre aussitôt à distance pour, dans un retournement, devenir le mode d'expression de l'horreur des féminicides.

Fadel est non seulement influencé par les metteurs en scène politiques de l'horreur mais également par la recherche sur le sujet. Depuis le développement des études filmiques et la création de départements de cinéma dans les universités dans les années 1970, on assiste à une véritable circulation des idées entre cinéastes et chercheur·es<sup>4</sup>. Dans ce contexte, la critique féministe universitaire s'empare de la question de la misogynie dans le cinéma d'horreur, influençant sûrement en retour la représentation de l'horreur au cinéma, comme peut notamment le suggérer la récupération du terme « final girl » par l'industrie hollywoodienne. La théoricienne du *slasher*, Carol Clover, assure même que certains metteurs en scène dont elle a étudié la filmographie ont pris en compte ses idées dans les films suivants (1992 : 232). Nombre de metteurs en scène et de scénaristes ont connaissance de ces débats. À l'instar de *Jennifer's Body* dont la scénariste Diablo Cody a reconnu avoir eu à l'esprit l'ouvrage de Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine* pour écrire le scénario

---

<sup>3</sup> <https://www.semainedelacritique.com/fr/realisateurs/alejandro-fadel>.

<sup>4</sup> Pour un état des lieux de cette circulation des idées, voir David Roche sur les films d'horreur des années 1970 et leurs remakes (2014 : 82 ; 2017 : 12-13).



parodiant le cinéma d'horreur<sup>5</sup>, Fadel a une connaissance des théories féministes du cinéma qui transparaît dans *Muere Monstruo Muere*. Sa représentation du monstre est en effet informée au moins par trois ouvrages clés des études féministes du film d'horreur : *Men, Women, and Chainsaws : Gender in the Modern Horror Film* de Carol Clover (1992) sur l'identification spectatorielle, *The Monstrous Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis* de Barbara Creed (1993) sur le féminin monstrueux, et *Skin Shows/ Gothic Horror and the Technology of Monsters* de Judith/Jack Halberstam (1995) sur la reconfiguration queer des identités genrées.

Une scène est particulièrement riche à cet égard puisqu'elle cumule les références à ces recherches, celle dans laquelle Cruz se fait agresser et violer sauvagement par le monstre dans une grotte obscure (95 :10-98 : 38). Tout d'abord, en choisissant de revisiter le film d'horreur à partir d'un moment archétypal, la scène de viol, Fadel joue sur l'identification spectatorielle telle que Clover l'a analysée. Reprenant les propositions théoriques de Laura Mulvey (1975), celle-ci analyse comment l'identification des spectateur·rices pouvait s'inverser au profit d'un personnage du sexe opposé, mettant en relief la labilité de l'engagement spectatorial dans le film d'horreur. Ainsi, le personnage de Cruz, policier chargé de l'enquête, devient la dernière victime du monstre, mais survit, ce qui le met dans la position de la « final girl », seule survivante à l'issue d'une ultime confrontation. Le public est invité à s'identifier à Cruz en tant que victime par une accumulation de plans subjectifs et de procédés d'identification aurale suscitant l'effroi et la terreur que ressent le personnage. Plusieurs gros plans du monstre correspondent à son point de vue, la technique du champ-contrechamp et les effets de subjectivité des variations sonores permettent de saisir ses réactions horrifiées à la vue du monstre, tandis que les variations de l'intensité du son suggèrent que les bruits et les vagissements émis par le monstre sont perçus par Cruz. Le public, quel que soit son sexe et son genre est ainsi invité à s'identifier au personnage masculin, « féminisé » par sa position de victime et par le viol qu'il subit.

Concernant la représentation même du monstre, il s'agit très

---

<sup>5</sup> Voir Michelle Orange citée dans Roche (2017 : 13).

explicitement d'une figure du *Vagina Dentata* cité par Creed dans sa typologie des féminins monstrueux. Un très gros plan du monstre qui ouvre la gueule pour rugir, révèle une muqueuse humide et rougeâtre plantée de dents pointues, référence au mythe du vagin denté ainsi qu'à la peur masculine de la femme castratrice (Creed : 106). D'après Creed, le film d'horreur abonde en images jouant sur la peur de la castration et du démembrement, avec force de gros plans sur des mâchoires béantes, des dents acérées, et des bouches ensanglantées (Creed : 107). L'activité du monstre illustre précisément ces peurs, notamment lorsque celui-ci dévore le bras de Cruz, à grands renforts de bruitages (halètements de douleur de Cruz, mastication et respiration du monstre, bruit des os brisés) et qui s'achève par le démembrement du bras de Cruz avec un insert sur son bras posé sur un rocher.

Cette même scène contient également des allusions à la théorie de Judith/Jack Halberstam sur le potentiel queer du film d'horreur pour reconfigurer les identités genrées ; reconfiguration qui s'opère à travers la création de nouvelles catégories qu'on ne peut réduire à une simple inversion homme/femme. Le monstre dispose de deux organes génitaux mâle et femelle, rendus monstrueux non seulement par leur existence simultanée, mais aussi et surtout par leur taille et pouvoir démesurés. À la queue priapique, s'ajoute un vagin denté, caché derrière des bajoues, rappel des lèvres du sexe féminin et également d'« un gland orné d'une paire de testicules tombantes » selon Francis Barbier. Loin de suggérer l'ambiguïté et l'indécision de l'androgynie, le monstre est une expression grotesque de la différence des sexes, une incarnation des peurs masculines à la fois de castration et de sodomie. Cette scène de viol, au cours de laquelle le monstre agenouillé devant Cruz lui dévore le bras tout en le pénétrant avec sa queue, évoque à la fois une fellation et une pénétration. La mise en scène nous invite, grâce à un travail de distanciation de la caméra, à prendre du recul face au caractère pornographique de l'acte.

De tels moments participent de la stratégie, à l'œuvre dans l'ensemble du film visant à construire autant qu'à désamorcer la tension horrifique, de façon à établir fermement le sous-texte féministe. On retrouve ce mécanisme dans la scène finale qui enfreint une nouvelle fois les codes du film d'horreur et confirme que le film est à lire avec distance et humour. À l'aide d'un long

travelling avant, nous suivons le monstre qui déambule au grand jour dans la montagne andine. L'artifice assumé des fumées rouge-orangées et de l'éclairage en clair-obscur dans la scène de la grotte, a laissé la place à la lumière du jour démystifiant toute monstruosité menaçante. Il apparaît pataud, balançant sa queue, les plis de graisse de son dos, sa peau d'éléphant. Le fondu au noir, qui laisse place au générique avec une musique de variété composée par Alex Nante et Beatrix Ferreira, souligne l'incongruité de la transition et attire notre attention sur le fait que nous venons de regarder un film de fiction. Plus précisément : un film postmoderne qui nous plonge dans un univers fictif pour aussitôt mettre à jour les ressorts de la fiction et mettre à distance l'action horrifique, dans une logique métafictionnelle.

Cette surexploitation des codes du film d'horreur qui vise à dénoncer les représentations menaçantes des femmes s'inscrit dans un contexte historique fort : celui des violences de genre en Argentine.

### *Méduser : mythologies spéculaires*

La mobilisation contre les violences de genre des actrices et professionnelles du cinéma en Argentine s'est considérablement intensifiée en 2018, dans le contexte national du mouvement féministe massif *Ni Una Menos*, ainsi que dans le contexte international de l'affaire Harvey Weinstein. On mentionnera les cas très médiatique des accusations des actrices Valeria Bertucelli et Erica Rivas à l'encontre du célèbre acteur argentin Ricardo Darín, et la plainte pour viol de la jeune actrice Thelma Fardín contre l'acteur Juan Darthés<sup>6</sup>. Dans la vidéo de Fardín la solidarité contre les violences faites aux femmes dans le milieu cinématographique s'affiche. Elle est en particulièrement importante dans le cinéma indépendant que représentent, entre autres, les petits groupes

---

<sup>6</sup> Fardín raconte, dans une vidéo devenue virale (<https://www.youtube.com/watch?v=zstw3PdVcoI> [30.09.2019]), le viol qu'elle a subi lors d'un tournage, alors qu'elle était mineure. Son témoignage se termine par l'intervention d'un grand nombre d'actrices et d'acteurs solidaires. À cette occasion se forme l'association des actrices argentines et un hashtag : « *mira como nos ponemos* ». Il s'agit d'un retournement de l'expression qui a accompagné le viol subi par Fardín : « *mira como me pones* » (regarde dans quel état tu me mets) destiné à accuser la victime de provoquer l'agression qu'elle subit. Le soutien public de ce groupe de 400 actrices argentines solidaires a bouleversé l'Argentine en décembre 2018. On consultera également l'interview de Valeria Bertucelli par Luis Novaresio sur la chaîne A24 le 12 juin 2018, la veille du vote sur la légalisation de l'avortement au Congrès argentin (<https://www.youtube.com/watch?v=DLwWiUNfrCQ> [30.09.2019]) dans laquelle elle s'exprime sur la question de l'avortement et témoigne contre Ricardo Darín.

de production tels que la *Unión de los ríos* formé par Santiago Mitre, Alejandro Fadel, Fernando Brom, Martín Mauregui et Agustina Llambi Campbell. Ce sont des membres de ce groupe qui ont produit *Muere Monstruo Muere*, et en particulier Agustina Llambi Campbell qui dans la même période a participé à la production du film pornographique féministe lesbien d'Albertina Carri : *Las hijas del fuego* (2018). Ce type de projet implique des budgets extrêmement réduits et avant tout un engagement solidaire des cinéastes, actrices et techniciens. Cette démarche, revendiquée comme un mode d'intervention politique<sup>7</sup>, pose un regard extrêmement critique sur les violences structurelles – économique, sociale et de genre – qui caractérisent la société argentine. Elle est par ailleurs issue d'une génération qui cultive la perspective méta-cinématographique – dont la figure emblématique serait le réalisateur Mariano Llinás – observable dans le film de Fadel. Elle devient explicite lorsque l'un des personnages principaux, David (Esteban Bigliardi), l'assassin fou, dans son entretien avec la psychiatre (Romina Iniesta) qui le soigne, déclare : « Il existe aussi l'horreur des images », et lorsqu'elle l'interroge : « Parle-moi de ces images », il lui répond : « C'est ce que la médecine appelle le *cinéma* » (ma traduction).

C'est dans le cadre de ce cinéma solidaire et minoritaire que doit être considérée l'ouverture très gore du film sur le personnage féminin égorgé, dont la tête se renverse en arrière, offrant ainsi un gros plan sur la bouche béante et silencieuse de la gorge tranchée d'où jaillit le sang. L'insoutenable de la scène est néanmoins immédiatement désamorcé par le geste de la femme qui, à l'aide de sa main, soutient sa tête qui bascule vers l'arrière, la relève et fait face au monstre qui demeure hors champ, « le » regarde. Or le monstre est placé légèrement au-dessus du point d'origine du regard, de l'objectif, et matérialisé par des grognements de cochon puis des rugissements de fauve. À ce dispositif de déconstruction du voyeurisme et à ce geste, déjà très significatifs, s'ajoute le fait que l'actrice est la productrice du film de Fadel :

---

<sup>7</sup> On lira la déclaration de Santiago Mitre dans l'article de Lingenti du 23.07.2012 de *La Nación* : « Sí, el nuestro no es un sistema, sino una manera desesperada de hacer películas. Y creo que filmar así es un modo de intervención política. » disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/la-union-de-los-rios-un-nuevo-cine-viene-marchando-nid1492567> [30.09.2019].

Agustina Llambi-Campbel. Son caméo en ouverture, apparition unique mais extrêmement pesante, marque et programme en quelque sorte la lecture, par la signature qu'il implique et par l'in vraisemblance du geste, qui met en suspens avec humour les codes de l'horreur. Sous le gore, le genre, autrement dit au-delà du sang qui jaillit et de l'éloquence du silence, le film expose la distance par rapport aux normes et/par des femmes anonymes qui relèvent la tête.

Dans la deuxième partie du film, c'est en effet un groupe de jeunes femmes anonymes qui parvient à arrêter l'assassin présumé, fuyant en pleine campagne, avant de le remettre entre les mains de la police. Sara (Sofia Palomino), la jeune policière, lui passera ensuite les menottes. Ces femmes anonymes apparaissent à l'écran dans le style des guerrilleras, le bas du visage couvert, puis elles se découvrent dans des plans rapprochés en légère contre-plongée, qui accentuent leur fierté, la détermination de leur regard et la conscience tranquille de leur force. Si leur apparition est fugace, il n'en reste pas moins que le récit, prisonnier d'une série de boucles fantasmatiques, leur confère l'unique action efficace de l'intrigue policière, l'exclusivité de l'application de la justice.

La tête de Llambi-Campbell – un artéfact très réaliste, comme d'autres qui vont ensuite parsemer l'écran – est retrouvée dans une bauge. Elle semble citer la *Medusa* peinte par Le Caravage et toute la mythologie qui lui est associée, ainsi que les développements féministes de cette figure, du *Rire de la Méduse* de Cixous (2010 [1975]) à la Chthulucène de Haraway (2016). L'écart entre la culture classique – iconographique et mythologique – et la soue perdue dans l'immensité aride de la région andine est un exemple des écarts pratiqués par la stratégie réflexive et critique qu'adopte le film. Il s'exhibe également dans le glamour sirupeux du thème musical de 1972 « Te irás, me iré », interprété par Sergio Denis, chanteur de ballades romantiques très populaire en Argentine, qui accompagne régulièrement le personnage du policier amoureux, Cruz, et revient dans la scène finale, pour démystifier le monstre.

L'action a lieu dans la localité andine de Tunuyan, province de Mendoza dont est originaire le réalisateur Alejandro Fadel. C'est également la province de Leonardo Favio, cinéaste argentin des années 60-70 qui a

réalisé lui aussi un film fantastique mêlant légendes rurales, culture pop et film d'horreur mettant en scène un loup-garou. Situé dans cette même province, *Nazareno Cruz y el lobo* (1975) fut un succès et garda le record des entrées en Argentine jusque très récemment. Or dans le film de Favio, Nazareno Cruz, le loup-garou, ainsi que le diable avec lequel il dialogue dans une grotte, sont issus de légendes *criollas* andines telles que « la Salamanca » et le « Mandinga ». La « Salamanca » de Favio est un espace initiatique, le lieu d'un savoir populaire occulte, réprimé, qui remet en question la loi divine, la loi du père, la culture patriarcale, les préjugés sur le bien et le mal et la façon dont les croyances et les traditions prédéterminent le sort d'un être humain, engendrant des victimes sacrificielles. Dans le contexte des luttes révolutionnaires des années 1960-1970 la portée politique du film est claire. Or dans *Muere Monstruo Muere*, la grotte est précisément le lieu où Cruz, l'enquêteur, rencontre le monstre, lors d'un assaut assez étrange, à la fois gore et queer, tout à fait digne du *Manifiesto contra-sexuel* de Preciado (2002).

À partir de ces possibles rapports avec le film de Favio et du titre du film, qui reprend celui d'une chanson d'un groupe de heavy métal argentin : « Muere monstruo muere », on peut se demander si le film de Fadel ne se propose pas d'interroger l'impact encore très prégnant de la culture rurale *gauchesca*, devenue l'emblème du nationalisme masculiniste, et de dénoncer le rôle de cette culture dans la permanence de la violence féminicide. Le chanteur Iorio, interprète de la chanson « Muere monstruo muere », qui a opéré un retour vers les valeurs rurales, a énoncé publiquement des positions extrêmement hostiles aux revendications féministes<sup>8</sup>. Le nom du personnage, Cruz, est en outre en Argentine le symbole de la rupture par rapport aux normes hégémoniques, depuis le sergent Cruz du *Martin Fierro* (José Hernandez 1872 et 1879), œuvre classique de la *gauchesca*.

Héros du film, Cruz est systématiquement montré prisonnier d'un rapport spéculaire à son double, l'assassin, qui est aussi son rival, l'époux de sa maîtresse, jusque dans sa dernière apparition, où il se contemple dans un

---

<sup>8</sup> On lira les commentaires de Tomás Mascolo dans *La Izquierda Diario* ou ceux publiés dans le journal *Clarín* au sujet d'une interview télévisée dans laquelle le musicien a tenu des propos violents et choquants contre « ces gauchistes » qui « sont le mal » et qu'il faudrait enfermer... ([https://www.clarin.com/espectaculos/fama/ricardo-iorio-exploto-mujeres-defienden-ley-aborto-mandarlas-isla\\_0\\_rJKM\\_L3dQ.html](https://www.clarin.com/espectaculos/fama/ricardo-iorio-exploto-mujeres-defienden-ley-aborto-mandarlas-isla_0_rJKM_L3dQ.html) [30.09.2019]).

miroir tandis que la voix off de David déclame son amour. L'enquête qu'il mène est construite sur la structure d'une célèbre nouvelle de J. L. Borges, « La muerte y la brújula » (*Ficciones*, 2001 [1944]) dans laquelle l'enquêteur qui déchiffre les signes ésotériques laissés par le meurtrier tombe en réalité dans le piège que lui tend ce dernier. Le schéma qu'il obtient est celui d'un labyrinthe spéculaire où il se perd. Le détective de Borges, comme Cruz, anticipe à partir d'une carte, de dessins, de trajets, des dates et des lieux où ont été commis les premiers meurtres, le lieu du dernier crime où il rencontrera l'assassin. Ce rapport entre le détective et l'assassin se révèle omniprésent : le relai est figuré par l'alliance de Francisca, prélevée sur son cadavre, que Cruz remet à David qui l'avale, puis que Cruz recrache – tout à fait (sur)naturellement – mais aussi par le discours amoureux qui les unit, ou encore par la formule rituelle, titre du film, que chacun répète à profusion. Ce rapport spéculaire semble insister de façon hyperbolique sur la clôture d'un univers narratif masculin. Un univers mythologique, iconographique, littéraire, psychanalytique, où les femmes sont des fantasmes, des corps sexués génériques, interchangeables, privés de visage, d'identité, de raison, de maîtrise, et littéralement décapités. Elles deviennent des têtes de Méduse, stupéfiantes. Toutefois, la rencontre dans la grotte de Cruz avec le monstre grotesque, climax du film car elle met en scène la première apparition de la créature fantastique, désarticule la boucle spéculaire. En effet, le monstre est à la fois pénétrant et pénétré, il associe, d'une part, la *vagina dentada*, qui procède à une sorte de fellation détournée, comparable aux pratiques contra-sexuelles promues par Paul B. Preciado (2002) – c'est le bras de Cruz qui est dévoré par le monstre agenouillé à ses pieds – et d'autre part le phallus tentaculaire démesuré, renvoyant aux pénétrations du célèbre « Rêve de la femme du pêcheur » d'Hokusai Katsushika. Cette mise en scène étrange déconstruit le fantasme de castration, suggérant que d'autres masculinités sont possibles.

Lors d'une interview, Fadel déclare :

Différents discours traversent le film et tentent d'attraper le monstre : la violence policière, les laboratoires médicaux et la psychiatrie moderne, la psychanalyse, la religion, le cinéma. Devant la puissance de la fiction, mes questions en tant que réalisateur deviennent claires : Est-il possible de raconter un monstre avec la même distance que face à un paysage ou à un



visage ? Le vider de son poids symbolique et du lieu de sa représentation ? Est-il possible de créer un monstre vide, un simple jeu de formes ? Est-il possible d'avoir une approche matérialiste du mal<sup>9</sup> ?

On peut supposer qu'il s'agit pour lui de désamorcer l'efficacité des constructions du féminin et/ou du mal produites par la tradition qu'il évoque. Le paysage ou le visage deviennent paradoxalement dans son film des motifs qui exhibent notre capacité de projection, alors que le monstre, quand il apparaît à la fin du film, déjoue ces mécanismes car il est beaucoup trop explicite. L'horreur grotesque du monstre, hymne indifférencié à la différenciation sexuelle, nous impose définitivement la distance réflexive et critique que s'emploie à construire le film par rapport aux discours que Fadel énumère, et qui sont autant de technologies du genre (Lauretis, 2007). Néanmoins, dans l'ambivalence de la figuration, à la fois sinistre et grotesque, de ces corps sans tête, et dans celle, trop réaliste, de ces têtes tranchées qui reproduisent les traits des actrices, nous pouvons observer une tentative de re-matérialisation de la violence, autrement dit une tentative d'échapper aux fictions hégémoniques relayées par le système explicatif de la psychanalyse, ou enracinées dans les récits héroïques de la mythologie, qu'elle soit classique ou nationale (la *gauchesca*, Ioro, Borges). Le détour par la banalité du mal (Arendt, 2002 [1963]), collant et trivial – autant que les bonbons M&M évoqués par le capitaine (Jorge Prado) qui glose avec sérieux le délire herméneutique de Cruz – semble échapper au glamour du sanglant, excepté la scène ambivalente d'ouverture. Ce détour aurait-il pour fonction d'opérer un retour vers la réalité et la matérialité des féminicides ? L'horreur ne serait plus celle de la castration que construit l'imaginaire masculiniste, parodié, raillé, disqualifié, mais celle que constitue le meurtre de nombreuses femmes par des hommes, celle de la violence masculine. Dans cette re-matérialisation de la violence nous pouvons déceler l'impact que les luttes féministes menées depuis le mouvement *Ni Una Menos* ont eu sur la production cinématographique.

---

<sup>9</sup> A. Fadel dans Mariana Guzzante, « Alejandro Fadel: Esta película estaba condenada a filmarse en Mendoza », *Los Andes*, Espectáculos, 29.04.2018, disponible sur : <https://losandes.com.ar/article/view?slug=alejandro-fadel-esta-pelicula-estaba-condenada-a-filmarse-en-mendoza> [30.09.2019].



## **REPOLITISER LA SPÉCULARITÉ : LA CAPTATION MASCULINISTE**

Dans ce contexte précédemment évoqué de pression sociale forte pour la prise en charge politique et juridique des féminicides<sup>10</sup> contre la « psychologisation » qui fonctionne encore comme l'une des grilles de lecture dominantes de la violence de genre, le film porte en effet les traces de ce conflit. En atteste le traitement réservé par Fadel à l'imaginaire « psy » qui – dans ses formes vulgarisées ou cliniques mais surtout dans ses usages médiatiques (Jáuregui Lobera, 2007) – constitue une puissante technologie du genre (Lauretis, 2007) ; laquelle conforte une lecture de la violence en termes de dysfonctionnement des rapports interindividuels, invisibilise la dimension systémique et sociale des rapports de genre et alimente une double dynamique de déresponsabilisation des agresseurs et de culpabilisation des victimes (Romito, 2006 : 122).

Le plan emblématique des montagnes enneigées qui suit la séquence d'ouverture<sup>11</sup> constitue une première citation du dispositif psychiatrique. Le cadrage, qui découpe dans le paysage une image parfaitement symétrique de montagnes en forme de « M », nous invite en effet à lire une référence assez explicite à la célèbre première planche du test de Rorschach<sup>12</sup>, connue comme la planche de « la femme sans tête » ; nous engageant, à rebours des processus de naturalisation, à mesurer l'épaisseur des strates culturelles qui façonnent la « nature » comme trope (Haraway, 2012 : 162-163). Cette référence – récurrente et centrale dans l'intrigue puisque le panorama montagneux constitue également une clé de résolution de la parodie d'enquête : « Regardez le dessin mon capitaine. Trois montagnes, trois M. [...] La prochaine femme devrait apparaître ici, de l'autre côté du

---

<sup>10</sup> Les principales revendications du mouvement *Ni Una Menos* portent en effet sur l'application des dispositions prévues par la loi n°26 485 dite « Loi de protection intégrale en vue de prévenir, sanctionner et éradiquer les violences contre les femmes » (2009), notamment la question des moyens mis en place pour développer des offices judiciaires aptes à traiter les cas de violence de genre dans toutes les provinces et garantir la protection des victimes.

<sup>11</sup> On remarquera que l'on retrouve ce plan en ouverture de la bande annonce et comme visuel de l'affiche dans les différentes versions en espagnol, anglais et français.

<sup>12</sup> Le test de Rorschach est un test projectif encore utilisé, bien que décrié, pour effectuer des bilans psychiatriques à partir des projections spontanées des patient·es sur les formes, ambiguës mais chargées de contenus latents, qui leur sont présentées.

fleuve<sup>13</sup> » – inaugure ainsi le jeu critique avec les topiques de la psychologisation. Moyennant une mise à distance critique de l’hermétisme, elle fonctionne comme une anti-clé de lecture du film : l’origine du mal n’est pas à chercher du côté des troubles psychiatriques, dans les modalités d’entrée en relation à l’autre qu’est censée tester la planche inaugurale de la « femme sans tête », mais bien dans la matérialité des rapports de pouvoir.

Le décrochage par rapport à l’approche « psy » s’opère radicalement à partir du parallèle que le film construit entre le plan des montagnes enneigées qui cite la planche de la « femme sans tête » et un autre motif récurrent : les scènes *gore* de monstration de têtes de femme qui scandent le film, les « têtes sans femmes » pourrait-on dire<sup>14</sup>. Dans *Muere Monstruo Muere*, les plans sur les têtes tranchées servent par ailleurs systématiquement de contrepoint critique au discours « psy », grâce au montage alterné, privilégié par Fadel, entre les scènes centrées sur la fuite du meurtrier/monstre et l’enquête policière/psychiatrique. Deux dialogues en voix off entre David et la psychiatre (Romina Iniesta), qui accompagnent des plans où l’on voit David déterrer la tête de Francisca dans la forêt, sont emblématiques de ce dispositif. Le premier contraste un fragment du discours de la psychiatre lors d’une séance qui renvoie à la rhétorique de l’« amour passionnel » – « C’est elle l’amour pur même si cet amour avait un corps » – et la violence à son degré le plus absolu à laquelle nous ramène un gros plan sur la tête de Francisca, emballée dans un sac. Ce décalage sidéral, qui met radicalement en suspens la croyance en la violence comme « excès » d’amour, est repris par l’ironie noire du capitaine dans une autre scène de « tête tranchée », lorsqu’il montre la tête de Francisca à David en soulignant : « C’est étrange l’amour pas vrai ? ». Par ces désynchronisations sémantiques, le film désamorçait la lecture de la violence depuis le discours amoureux qu’alimente la psychologisation, la rhétorique toxique qui pose le crime comme issue tragique du drame passionnel, très largement relayée dans les médias argentins. Le dialogue en voix off, dans la deuxième scène de « tête tranchée », exhibe l’inadéquation de l’approche analytique face à la matérialité de la violence par une nouvelle

---

<sup>13</sup> Nous traduisons les dialogues.

<sup>14</sup> Pour l’affiche française du film, le choix a été fait de mettre en regard, selon un axe vertical, un dessin de montagnes et de tête tranchée.

dissonance entre la violence graphique à l'image – un deuxième gros plan sur la tête sortie du sac – et la parole consacrée par l'analyse : « Psychiatre : c'est la mort de ta femme qui t'a conduit ici / David : ce n'est pas un fait, c'est une interprétation ».

Ce que Fadel interroge sur le mode critique c'est ainsi le continuum de discours qui font du « trouble psy » – de l'angoisse d'abandon à la psychose – le substrat explicatif des féminicides ayant pour effet une certaine *décriminalisation* de la violence. Le déplacement de l'intrigue policière (l'enquête sur les assassinats en série) vers le focus sur le drame de la triangulation œdipienne est, en cela, exemplaire. Les relations qu'entretiennent les personnages masculins – à l'image de Cruz et David, mais aussi de Cruz et du capitaine – sont caractérisées par des liens (con)fusionnels, renvoyant parodiquement à l'échec du stade du miroir qui maintient le sujet dans la relation fusionnelle originelle avec la mère et qui, dans la vulgate psychanalytique, conditionne à l'âge adulte le rapport à l'autre, notamment amoureux. N'accédant pas à l'ordre symbolique, les sujets restent piégés dans une relation duelle aliénante d'identification à l'image de l'autre. Cette hypothèse psychanalytique de l'enfermement dans la captation imaginaire – réfléchi par la spécularité du titre du film lui-même, *Muere Monstruo Muere*, et par les choix de cadrage « en miroir » de nombre de plans, jusqu'à la saturation – s'impose comme la problématique centrale que discute le film.

Le glissement critique de la recherche de l'identification de l'assassin vers l'analyse des structurations psychiques qui sous-tendent la violence s'opère par exemple dans les questions saugrenues que la psychiatre adresse à David dans les séances qui se substituent aux interrogatoires : « Le monstre, c'est une phrase ou une image ? ». Incarnant grossièrement l'impossible accès à l'ordre symbolique, David dit être « dans un trou entre les mots », un trou dans la chaîne signifiante induit par la forclusion du « Nom-du-père ». Dans le dialogue à l'hôpital entre David et Cruz, son double alors hanté par une même voix qui leur répète obsessionnellement « meurs, monstre, meurs », la question du défaut d'intégration de la structuration du langage et du rapport signifiant/signifié fait retour : « David : C'est une phrase et une image. MMM. Moi j'ai seulement la phrase, si tu avais l'image ce serait plus simple ».

Cette mise en scène parodique de la coupure entre signifiant et signifié renvoie une nouvelle fois à la coupure entre la tête et le corps des femmes mutilées, nous enjoignant à mesurer l'écart produit par ce déplacement qui, pour reprendre la terminologie lacanienne, fait passer la matérialité du mal sous la barre de la signification, l'expulse.

Le détournement du script de la révélation finale de l'identité de l'assassin ou du monstre, propre au récit policier, propose une repolitisation de cette problématique de la captation spéculaire. Alors que David a été arrêté pour le meurtre de sa femme, le capitaine s'exclame « le monstre c'est moi ! » avant de reconnaître en Cruz la véritable incarnation du monstre : « c'est toi fils de pute ! Comment je ne m'en suis pas rendu compte avant ? ». Cette parodie sert un déplacement de la problématique « psy » de la « fusion » qui s'inscrit dans une dynamique de « resocialisation » des féminicides. Le tueur en série possède en définitive le visage du masculinisme : c'est David, c'est Cruz, c'est le capitaine, tous liés par la place qu'ils occupent dans le système patriarcal.

L'apparition finale d'un monstre à l'allure empâtée, lourd de l'incarnation qu'il assume des clichés de l'imaginaire masculiniste – la bisexualité psychique, la peur du vagin denté, l'angoisse de castration ou d'engloutissement, etc. – vient incarner, de manière grotesque, cette masculinité en crise. Même si la dimension collective de la mobilisation que le mouvement des femmes oppose à la violence de genre reste partiellement hors-champ dans le film de Fadel, la voix qui hante David et Cruz dans leur délire, leur répétant inlassablement « meurs, monstre, meurs », condense en retour les revendications du mouvement féministe qui lutte pour la « mort » du patriarcat et des imaginaires fantasmagoriques moribonds qui l'alimentent. La mise en images réflexive de cette boucle fantasmagorique contribue à « rompre le silence sur le pacte entre mâles », une nécessaire stratégie de lutte contre les féminicides selon l'écrivaine et journaliste féministe argentine Marta Dillon (Maira López 2019). Cette voix trouve en outre une incarnation dans la scène clé, déjà évoquée, de l'arrestation de David, et la réplique en voix off de Sara, la policière : « Ça suffit. Animal. Ça suffit », un gros plan montrant le visage de David qu'elle maintient à terre. Un autre réinvestissement repolitisant de la specularité qui fait écho au titre

du film lui-même.

Notre réflexion s'est efforcée d'articuler l'étude du cadre générique inspiré par la critique féministe des films d'horreur, l'analyse des divers intertextes mobilisés par la pratique citationnelle et réflexive de la culture argentine contemporaine, ainsi que l'examen des jeux spéculaires que désamorce le film. Par cette démarche, nous espérons avoir mis en valeur les profonds retentissements du mouvement féministe, particulièrement puissant ces dernières années en Argentine, dont l'analyse des violences de genre en tant que phénomène structurel et systémique exige que l'ensemble de l'imaginaire culturel soit remis en cause.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARENDRT Hannah (2002 [1963]), *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard.
- BARBIER Francis (2018), « *Muere Monstruo Muere* », DevilDead.com, 23.05.2018, [En ligne], repéré à : <http://www.devildead.com/indexfilm.php3?FilmID=2898> [30.09.2019].
- BARDOT Nicolas (2019), « Entretien avec Alejandro Fadel », 14.05.2019, [En ligne], repéré à : <http://www.lepolyester.com/entretien-avec-alejandro-fadel/> [30.09.2019].
- BORGES Jorge Luis (2001 [1944]), « La muerte y la brújula », *Ficciones*, Madrid, Alianza.
- CAUHAPÉ Véronique (2018), « Cannes 2018 : Alejandro Fadel dévoile ce monstre que nous sommes », *Le Monde*, 14.05.2018, [En ligne], repéré à : [https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2018/05/14/cannes-2018-alejandro-fadel-devoile-ce-monstre-que-nous-sommes\\_5298550\\_766360.html](https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2018/05/14/cannes-2018-alejandro-fadel-devoile-ce-monstre-que-nous-sommes_5298550_766360.html) [30.09.2019].
- CIXOUS Hélène (2010 [1975]), *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée.
- CLARÍN -*Espectáculo*, « Ricardo Iorio explotó en contra de las mujeres que defienden la ley del aborto: "Hay que mandarlas a una isla" », *Clarín.com*, 16.09.2018, [En ligne], repéré à : [https://www.clarin.com/espectaculos/fama/ricardo-iorio-explota-mujeres-defienden-ley-aborto-mandarlas-isla\\_0\\_rJKM\\_L3dQ.html](https://www.clarin.com/espectaculos/fama/ricardo-iorio-explota-mujeres-defienden-ley-aborto-mandarlas-isla_0_rJKM_L3dQ.html) [30.09.2019].

- CLOVER Carol (1992), *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, London, British Film Institute.
- COOK Pam (ed.) (1985), *The Cinema Book*, London, British Film Institute Publishing.
- CREED Barbara (1993), *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London and New York, Routledge.
- DALTON Stephen (2018), « 'Murder Me, Monster' ('Muere Monstruo Muere'): Film Review Cannes 2018 », *Hollywood Reporter*, 13.05.2018, [En ligne], repéré à : <https://www.hollywoodreporter.com/review/murder-me-monster-muere-monstro-muere-film-review-cannes-2018-1111490> [28.09.2019].
- GUZZANTE Mariana (2018), « Alejandro Fadel: Esta película estaba condenada a filmarse en Mendoza », *Los Andes*, Espectáculos, 29.04.2018, [En ligne], repéré à : <https://losandes.com.ar/article/view?slug=alejandro-fadel-esta-pelicula-estaba-condenada-a-filmarse-en-mendoza> [30.09.2019].
- HALBERSTAM Judith (1995), « Bodies That Splatter: Queers and Chain Saws », dans *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of the Monster*, Durham, NC, Duke University Press, p. 138–60.
- HARAWAY Donna (2012), « Les promesses des monstres : politiques régénératives pour d'autres impropres/inappropriés », dans Elsa Dorlin et Eva Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, trad. Sara Angeli Aguiton, Paris, PUF, p. 159-229.
- HARAWAY Donna (2016), *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press.
- HAYWARD Susan (2000), *Cinema Studies: The Key Concepts*, London and New York, Routledge.
- JÁUREGUI LOBERA Ignacio (2007), « Psiquiatrización de la violencia de género: el papel de los medios de comunicación », *Especulo. Revista de estudios literarios*, n° 37, s. p., [En ligne], repéré à : <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/psqgener.html> [26.09.2019].
- KRISTEVA Julia (1969), *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- LAURETIS Teresa de (2007), *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute.
- LÉPINE Cédric (2013), « Entretien avec Alejandro Fadel », 05.04.2013, [En ligne], repéré à : <https://www.fichesducinema.com/2013/04/entretien-avec->

[alejandro-fadel/](#) [24.09.2019]

LÉPINE Cédric (2019) « Entretien avec Alejandro Fadel pour son film *Meurs, monstre, meurs* », *Mediapart*, 14.05.2019, disponible sur <https://blogs.mediapart.fr/edition/cinemas-damerique-latine-et-plus-encore/article/140519/entretien-avec-alejandro-fadel-pour-son-film-meurs-monstre-m>. [27.09.2019]

LIGENTI Alejandro (2012), « La unión de los ríos: un nuevo cine viene marchando », *La Nación*, 23.07.2012, [En ligne], repéré à : <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/la-union-de-los-rios-un-nuevo-cine-viene-marchando-nid1492567> [30.09.2019].

LÓPEZ Maira (2019), « Marta Dillon: ‘El silencio que se tiene que romper es el pacto entre varones’ », *Página 12*, 03.10.2019, [En ligne], repéré à : <https://www.pagina12.com.ar/223217-marta-dillon-el-silencio-que-se-tiene-que-romper-es-el-pacto> [30.09.2019].

MASCOLO Tomás (2018), « Ioro sobre el aborto : ‘Esas zurdas nunca encontraron un macho proveedor’ », *La izquierda Diario*, 17.09.2018, [En ligne], repéré à : <http://www.laizquierdadiario.com/Iorio-sobre-el-aborto-Esas-zurdas-nunca-encontraron-un-macho-proveedor> [30.09.2019].

MULVEY Laura (Autumn 1975), « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16 (3), p. 6-18.

ORANGE Michelle (3 septembre 2009), « Taking Back the Knife: Girls Gone Gory », *New York Times*.

PRECIADO Paul (2002), *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Ópera Prima.

ROCHE David (2017), « Remaking Horror According to the Feminists Or How to Have your Cake and Eat It, Too », *Représentations: la revue électronique du CEMRA, Centre d'Etudes sur les Modes de la Représentation Anglophone* 2017, p. 10-26.

ROCHE David (2014), *Making and Remaking Horror in the 1970s and 2000s: Why Don't They Do It Like They Used To*, University Press of Mississippi.

RODRÍGUEZ Carina (2014), *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado 2000-2010*, Bernal, Universidad Nacional de Quilme.

ROMITO Patrizia (2006), *Un silence de mortes. La violence masculine occultée*, Paris, Syllepses.

WILLIAMS Linda (1996 [1984]), « When the Woman Looks », dans Barry Keith Grant (ed.) *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin, TX, University of Texas Press, p. 15-34.

WOOD Robin (1979), « Introduction », dans Andrew Britton et al. (dir.) *American Nightmare: Essays on the Horror Film*, Toronto, Festival of Festivals,

p. 7-28.