

Ceci est un document de travail, susceptible d'évoluer, et d'être complété. Nous en connaissons les imperfections, les approximations parfois, et les manques (notamment dans l'historique, pour la période 1980-2000, mais manque aussi une dimension mondiale, notamment avec le cinéma asiatique.

L'épiphanie des viscères¹

Le cinéma gore

On a beaucoup écrit sur le cinéma gore². Notamment que le cinéma gore est dans tout, et, du coup, n'est plus rien me semble-t-il. C'est un des développements de l'ouvrage de Philippe Rouyer, qui voit depuis les années soixante une contamination du gore aux autres genres, au cinéma en général, propos repris très largement ; du gore chez Spielberg, du gore chez Coppola... Effectivement, le gore n'a cessé, sous l'influence de plusieurs cinéastes qui ont marqué (Sam Peckinpah, Brian de Palma, notamment) d'entacher les réalisations les plus diverses. Mais peut-on pour autant voir du gore partout ? Ce qui cache assurément que des réalisateurs estampillés 'gore' peuvent avoir eu aussi une influence grandissante.

Du coup, le gore est-il un genre à part entière ou au contraire une posture, un passage obligé, telle la scène d'amour entre les deux protagonistes ?

1. Essai de définition...

Nous prenons le parti de définir le gore comme un genre à part entière, dont les meilleures œuvres participent certes d'autres genres (principalement le fantastique). Le gore est évidemment un sous-genre (ne pas y voir un jugement de valeur) du cinéma d'horreur, ce qui permet à mon sens de différencier effets gores et film gore à part entière.

Le film gore est un film d'horreur ; c'est dans ses buts qu'il se raccroche à, mais aussi se démarque de ce genre. Il s'agit dans le cinéma gore de dégoûter, de révolter le regard du spectateur, de transformer son regard en une réaction physique et non plus intellectuelle, loin de toute réflexion. On le voit ici, avec cet essai de définition, on n'est pas loin, semble-t-il du cinéma pornographique, et certains peuvent voir dans ces genres un appauvrissement de l'image cinématographique³.

Cette révolte du regard pourrait être comprise comme une dimension absolue du cinéma d'horreur, dont le but n'est pas cette révolte, mais qui tend à effrayer le spectateur. Le cinéma gore est donc, pour certains une extension, une excroissance du cinéma d'horreur⁴, mais surtout, le cinéma gore creuse un code du cinéma d'horreur, une piste ouverte par ce cinéma. Pour effrayer, on peut, d'après Stephen King, viser trois niveaux :

*« la terreur, au sommet, l'horreur, en dessous, et la révolte, tout à fait en bas (...). Je reconnais que la terreur est la plus raffinée de ces trois émotions et je m'efforce donc de terrifier le lecteur. Mais si je me rends compte que je n'arrive pas à le terrifier, j'essaie alors de l'horrifier ; et si ça ne marche pas, je suis bien décidé à le faire vomir. »*⁵

¹ Titre emprunté à Jean-Louis Leutrat (5)

² voir la bibliographie en fin de document

³ Serge Tisseron, dans *Comment Hitchcock m'a guéri* (Hachette littératures, 2003) développe les neuf fonctions de nos mères-images, en comparant notre relation aux écrans et la relation qui lie un nouveau-né à sa mère. Il conclut son exposé en avertissant : « toutes les fois où une image prétend ne répondre qu'à un seul objectif, elle risque d'appauvrir le fonctionnement psychique. C'est notamment le cas des images pornographiques... »

⁴ une boursoufflure, pour Philippe Ross (3)

Trois 'niveaux' donc, sans donner comme le fait Stephen King une dimension qualitative à ce terme, qu'il faut distinguer dans le cinéma d'horreur. Le niveau *terreur*, qui fonctionne principalement dans le hors-champ, et dans la dimension fantastique, qui travaille le basculement, la fameuse limite posée par Todorov : « *nous ne voyons rien de déplaisant (...)* »⁶. L'horreur dévoile le monstre.

La révolusion fonctionne à un niveau différent, et procure un effet différent et c'est ici que le gore se loge.

Il est un des outils à faire peur du cinéma d'horreur, et en effet, on ne peut que souscrire au fait qu'il est un cinéma plus (dé)monstratif que narratif.

Crever l'œil / crever la toile

Il s'agit donc de révolser le regard, de l'anéantir, puisque le propre du cinéma, c'est bien de tisser un lien privilégié entre l'œil du spectateur, et l'œil de la caméra (lien privilégié que la théorie du cinéma a nommé identification primaire⁷, ou plutôt selon Metz identification cinématographique primaire, pour ne pas la confondre avec la théorie psychanalytique.

« *l'identification primaire, au cinéma, c'est celle par laquelle le spectateur s'identifie à son propre regard et s'éprouve comme foyer de la représentation* »⁸.

Le gore s'évertue, dans son souci de révolusion, à remettre en cause cette identification.

N'est-ce pas ce que met en image l'un des premiers plans gore du cinéma, en tout cas l'un des plus connus, à savoir l'œil tranché d'UN CHIEN ANDALOU de Luis Buñuel (1929) ?

Ce que Buñuel met en scène, c'est bien l'excision du rapport entre le spectateur et la toile, entre l'œil et l'objet regardé. De la même manière, Dario Argento, dans TENEBRES (1982), déchirera un écran symbolique, qui s'interpose entre la lame et le corps, avant de maculer la toile trouée du sang de celle dont elle est sensée renvoyer l'image.

Le cinéma gore, en se donnant cet objectif de destruction, joue avec la limite, avec la tension extrême de l'identification primaire, remettant en cause continuellement ce lien, le provoquant, et questionnant dans un même temps notre place de spectateur.

On le voit ici, le fond du gore est bien une question éminemment cinématographique, liée au regard, et au rapport entre regard et corps. Il pose la question de la limite du regard, de ce que chacun de nous peut accepter : jusqu'où notre regard est-il prêt à aller dans l'exposition de la chair, de l'intérieur-même de l'être vivant ?

⁵ Stephen King (6), p. 54

⁶ id. p. 49

⁷ à la suite de la théorie psychanalytique : « identification directe et immédiate qui se situe antérieurement à tout investissement de l'objet », d'après Freud, in *Esthétique du film*, Jacques Aumont & alii, Nathan, 1983

⁸ d'après Jean-Louis Baudry in *l'effet cinéma*, Albatros, 1978, repris dans *Esthétique du film*, Jacques Aumont & alii, Nathan, 1983



TENEbres, Dario Argento, 1982



UN CHIEN ANDALOU, Luis Buñuel, 1929

2. pour une stylistique du gore

Le gore est certes un sous-genre mais qui développe des codes qui lui sont propres, qui privilégie dans le genre horrifique des thématiques, une stylistique particulière.

le gore utilise des codes qui lui sont propres :

le gore est bien définissable par le rapport qu'il instaure entre le film et son spectateur : il s'agit bien de montrer. En cela, le cinéma gore s'oppose à une frange, majoritaire, du cinéma fantastique qui s'évertue à cacher, à placer l'horreur hors-champ (Tourneur en est l'exemple canonique), et qui a eu pendant des années la faveur des critiques et des spectateurs bon ton qui pouvaient ainsi toucher à l'horreur sans en avoir l'air, établissant une frontière bien pensante entre cinéma fantastique honorable et cinéma de seconde zone qui tâche.

2.1 Au plus près... ?

L'« alternance du gros plan (l'horreur au détail) et du plan moyen ou plan d'ensemble (recul nécessaire pour apprécier l'action) demeure la première règle syntaxique du gore »⁹. Disons pour compléter ce propos de Philippe Rouyer que c'est surtout une des règles de l'horreur en général, qui use du gros plan afin de morceler l'espace, afin que le spectateur perde pied et n'ait plus les repères spatiaux nécessaires pour situer le monstre. C'est aussi, dans le montage, et l'on retombe sur l'un des buts du gore, un moyen de choquer l'œil, en alternant des plans de taille très variée de manière violente.

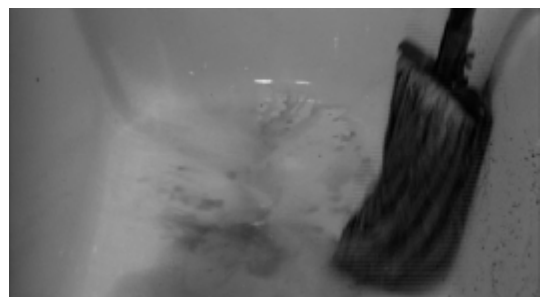
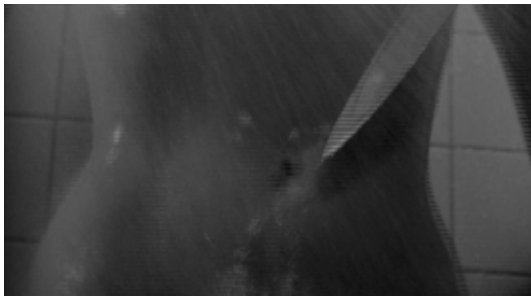
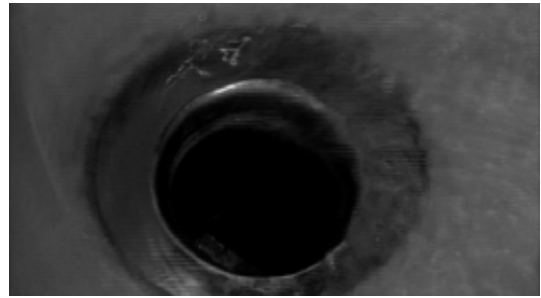
L'une des scènes les plus terrifiantes du cinéma généralement citée est bien la scène de la douche de *PSYCHOSE*, d'Hitchcock (1960). Même si le réalisateur s'évertue à dire qu'on n'y voit rien¹⁰, il y a néanmoins une violence dans le montage, dans les choix de cadrage, dans la place du regard, et il y a du sang, et un corps nu dans la baignoire.

Hitchcock amplifie l'utilisation du très gros plan. Certes, on ne voit pas de blessure, mais la peau, le ventre, la main, offerte au couteau. La séquence fonctionne par morcellement métonymique, une découpe du corps par le cadre. Dans cette scène, c'est le montage qui par son rythme, coupe littéralement le corps de Marion Crane.

Ce qui est le plus choquant, le plus 'gore', ce sont cependant les conséquences (voir la citation de Stephen King supra). Après le meurtre, Norman Bates entre dans la salle d'eau, et la scène nous est épargnée, mais pas sa réaction : Hitchcock nous refuse la scène gore attendue, et nous en comprenons l'aspect atroce. Cependant, et c'est une des caractéristiques du gore aussi, nous assisterons au nettoyage de la baignoire. La serpillière efface les traces de sang, l'objet quotidien le mêle au sang, ce qui accentue encore davantage le dégoût.

⁹ Philippe Rouyer (2)

¹⁰ « Pour cette scène, on m'avait fabriqué un merveilleux torse factice avec le sang qui devait jaillir sous le couteau, mais je ne m'en suis pas servi. J'ai préféré utiliser une fille, un modèle nu, qui doublait Janet Leigh. (...) Naturellement, le couteau ne touche jamais le corps, tout est fait au montage ». Hitchcock/Truffaut, Gallimard, 1993, p. 235



PSYCHOSE, Alfred Hitchcock, 1960

Le gore fonctionne très classiquement sur la relation de causalité : il s'agit bien de voir alternativement la cause (le coup, la blessure) et l'effet (la souffrance). C'est ainsi que le spectateur a l'impression d'assister à un bain de sang, dans *PSYCHOSE*, alors qu'Hitchcock ne montre qu'un corps et un couteau, puis du sang qui s'écoule au fond de la baignoire.

Un montage chaotique donc, coupe franche de rigueur, et gros, très gros plans.

2.2 couleur sang

Même si cette séquence fonctionne admirablement bien, comme nous l'avons dit, elle ne doit à peu près rien au gore. D'autant que le gore peine à exister en noir et blanc.

Une des données essentielles du gore est son souci de réalisme : plus les effets spéciaux sont réussis, plus, croit-on, le spectateur accorderait du crédit à la scène.

De fait, le gore commence à exister en couleur. Le noir et blanc, dans les quelques films relevant du genre, instaure un recul, une distance avec la scène.

Néanmoins, *NIGHT OF THE LIVING DEAD* (George Romero, 1968) par exemple, réussit dans certaines séquences à révolter profondément le spectateur : la séquence dans laquelle la petite fille devenue zombie se nourrit du bras de son père, par exemple. C'est ici la situation qui révolte, plus que le réalisme ; de plus, la dimension quasi 'documentaire' du film participe de cette révolte. Deodato saura s'en souvenir quand il tournera *CANNIBAL HOLOCAUST* (Ruggero Deodato, 1980).

Si dans *NIGHT OF THE LIVING DEAD* George Romero n'avait pas la couleur, il se rattrape ensuite dans les autres volets de sa série sur les morts vivants, notamment dans *ZOMBIE* (1983 - qui est la version européenne de *DAWN OF THE DEAD* - 1978 - , produite, et remontée par Dario Argento). Dans ce film, le rouge est plus vif que jamais, les viscères plus plastiques, les zombies plus mauves... Ici, si la couleur choque, c'est aussi par son manque de réalisme, par son 'sur-réalisme'. Le film s'enfonce dans une surenchère gore, mais il s'agit bien de mettre en image le rejet total et nihiliste d'un monde consumériste, dépassé par les événements.

« Le propos de Romero ne peut s'affranchir d'une représentation morbide des enjeux réels et triviaux de ce monde en faillite¹¹ ».

¹¹ Stéphane Lapeyre, sur <http://www.cinetudes.com>



ZOMBIE, George Romero, 1983 (1978 pour le montage américain)



FRAYEURS, Lucio Fulci, 1980

La problématique de la couleur est abordée dans le deuxième film de la série 'Zé Do Caixao' du brésilien José Mojica Marins, *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADAVER* (*cette nuit je m'incarnerai dans ton corps* - 1966). Ce film n'est pas à proprement parlé gore, mais contient des éléments intéressants : le film est en noir et blanc, mais José Mojica Marins choisit, pour mettre en images un cauchemar du personnage principal, de passer en couleurs. Le cauchemar est un passage en Enfer : quand Zé y est plongé, l'image gagne la couleur, et les supplices infligés outre-tombe sont particulièrement sanglants, même si les effets spéciaux ne sont pas trop travaillés. Coups de tridents dans les corps attachés, têtes et membres arrachés, murs sanglants, ... le passage de Zé en Enfer est une expérience traumatique, plus pour le personnage que pour le spectateur, il faut bien l'avouer : il découvre qu'il est l'incarnation du démon, lui qui ne croit en rien. Néanmoins, il est manifeste que José Mojica Marins a eu besoin, pour exploiter les outrances de la séquence, de faire appel à la couleur. Elle en renforce l'onirisme, mais aussi bien évidemment l'aspect dégoûtant et sanglant.

2.3 Le son

Dans *MASSACRE A LA TRONÇONNEUSE* (Tobe Hooper, 1974), « *l'unique homicide à la tronçonneuse est photographié sous de nombreux angles (...) et c'est sur la table de montage puis au mixage (la bande sonore consiste en un concert de hurlements couvert par l'insoutenable vrombissement de l'engin destructeur) que Hooper lui a conféré une incroyable violence* »¹².

De la même manière, si dans la scène déjà citée de *PSYCHOSE*, le meurtre est si crédible, c'est aussi grâce à l'utilisation de sons très réalistes, indiquant que le couteau déchire la chair.

Le son gore est composé d'un mixage de d'éclaboussure de liquide et de grouillement. C'est un son profond, venu de l'intérieur, de l'au-delà (rappelant parfois la cuvette des toilettes (*NIGHTMARE ON ELM STREET*- Wes Craven, 1984 - , la scène du flot de sang) ; il est aussi parfois symbolisé par le bruit du vent, mais un bruit sourd, assez grave (cf. *FRAYEURS*).

Il est souvent soutenu par des voix lancinantes, murmurant parfois une mélodie indéfinissables. Ce sont l'expression des profondeurs, la voix des morts, l'appel des âmes du dessous.

Il est étonnant de voir qu'une scène gore, avec ce que nous avons dit de sa dimension visuelle, se reconnaît évidemment à sa bande-son.

C'est même parfois le son qui donne à un extrait sa dimension gore : exemple avec *NIGHT OF THE GHOUL*, Freddie Francis (1975). Lorsque la cuisinière indienne prépare le corps pour le monstre, tout est relégué hors-champ mais le son fait exister le hors-champ : les glissements du couteau sur la chair, contre les os, les crissements des organes qu'on extrait du corps, aucun son n'est épargné au spectateur. Néanmoins, il ne s'agit pas de dire que nous sommes en présence du gore ; nous voyons ici seulement comment le son amplifie l'effet.

¹² id

La musique, depuis PSYCHOSE, est souvent faite de sons stridents, criards (au violon, ou synthétiseurs, comme dans NIGHTMARE ON ELM STREET), et soutenue par les hurlements des victimes. La musique a aussi, dans sa composition, un caractère inéluctable. Soit elle mène à un climax par son rythme, mais qui semble toujours repoussé, les 'crissements des violons' pouvant toujours être plus rapides, soit elle est conçue comme une boucle (voir les compositions de Fabio Frizzi pour FRAYEURS, ou l'AU-DELA – Lucio Fulci, 1981 – , ou bien la musique de PHANTASM – Don Coscarelli, 1979) et donc susceptible de recommencer indéfiniment.

Les sons humains sont extrêmement présents dans un film gore : c'est l'expression de l'intérieur, aussi dégoûtante soit-elle : dans FRAYEURS et sa fameuse scène où le personnage féminin vomit ses tripes, c'est le son qui dégoûte, l'imagerie même, on le verra plus loin relevant davantage d'une dimension poétique. Autre son fréquent dans le film gore, c'est le souffle des personnages : plus on est près, plus on entend respirer le personnage (soit le tueur quand nous adoptons sa vision – dans nombre de gialli –, soit la victime, ou le témoin, qui halète d'horreur). La proximité avec le souffle induit une proximité de l'intérieur du corps, nous percevons ainsi ce qui émane du corps. Le cinéma gore est un cinéma de la proximité, visuelle ou sonore.

2.4 Le contrepoint de la terreur : partager la terreur

Il est un code qui retrouve dans le cinéma gore tout son sens : c'est le contrepoint du regard d'un personnage, ou l'attribution d'une vision à un personnage. Dans le cinéma classique, un personnage regarde, nous voyons ce qu'il regarde, et nous revenons à ses yeux, exprimant ainsi son sentiment concernant ce qu'il a vu. C'est sur ce code que se fonde l'effet dit 'Koulechov'.

Dans le cinéma fantastique, parfois pour cause de censure, parfois parce qu'il est plus sage de cacher, ou plus profitable de faire travailler le hors-champ, le contrepoint n'était pas dévoilé au spectateur, laissant le personnage seul en possession de la vision qui le terrifie.

Ainsi dans la première séquence de THE HOUND OF THE BASKERVILLES, de Terence Fisher (1959), nous assistons au massacre de Lord Baskerville par le 'chien de l'Enfer'. Le personnage s'étouffe de terreur, les yeux lui sortent de la tête, mais le contrepoint tant attendu n'arrive pas, nous laissant imaginer le pire. Bien évidemment l'effet marche à plein, et le spectateur imagine le pire (tant et si bien que lors de l'apparition de chien à la fin du film, les spectateurs sont souvent déçus !).

Le gore fonctionne à l'inverse : il s'agit bien de donner le contrepoint, et plusieurs fois, et d'en faire le centre de l'horreur. Le spectateur, dans le cinéma gore, partage la terreur du personnage.



SHINING, Stanley Kubrick, 1980

On trouve dans cette utilisation récurrente du contrepoint un des motifs du cinéma gore les plus importants : effectivement, on montre l'innommable, mais cette horreur est prise en charge par le regard d'un personnage. Oui on partage la terreur, mais cette terreur appartient néanmoins au personnage, à la possibilité de sa subjectivité.

2.5 le trou, essence du gore

« De même que le burlesque est lié à l'excrémentiel, le fantastique est fasciné par l'orifice, le trou. Les univers souterrains et labyrinthiques, les cryptes, l'archaïque, constituent un univers que les romans noirs, dits gothiques, ont mis en place et qu'ils ont rendu familier. (...) De là aussi l'obsession de ce qui vient d'en dessous, de ce qui remonte à la surface. (...) Engloutissement ou éjection, tels sont les deux pôles de cette thématique. (...) Une bouche-anus vue comme dans LE FESTIN NU (1992) de David Cronenberg, toutes les créatures abjectes, immondes, gluantes, rampantes et aptes à l'écoulement ou au recouvrement, bricolées à coups d'effets spéciaux sont la revanche de l'informe, le triomphe du cloaque, l'épiphanie des viscères qui consacrent la perte du fantastique « fait de manière subtile », quand l'indécision des frontières disparaît, ou plutôt quand la relation de l'intérieur et de l'extérieur s'inverse, quand le monde s'invagine. »¹³

Indécision des frontières disparue selon Jean-Louis Leutrat, certes. La frontière du fantastique, le bord du précipice, est un des lieux privilégiés du gore. C'est là qu'on risque d'en voir le plus, d'être au premier rang du jaillissement, qui selon Leutrat, et nous verrons dans un 4^e temps, que nous ne souscrivons pas à son point de vue, met un terme au fantastique 'subtil'.

De fait, le gore nous place au plus près du trou. Prenons pour exemple cette séquence de NIGHTMARE ON ELM STREET (Wes Craven, 1984). Freddy est un personnage très inquiétant pour les adolescents habitant Elm Street : ils les attaquent dans leurs rêves, et ne peut les tuer qu'à ce moment-là. Cependant, leur mort rêvée est bien réelle. Le personnage interprété par Johnny Depp (Glen) est séparé de sa petite amie Nancy, l'héroïne. Cette dernière veut tenter de ramener Freddy du monde du rêve afin de l'affronter dans la réalité. Les deux adolescents communiquent par téléphone, mais tandis que Nancy essaie de joindre Glen, ce dernier s'endort, et est attaqué par Freddy. Le spectateur n'assiste pas au cauchemar de Glen, mais assiste à ce qui se passe en 'réalité' : ce

¹³ Jean-Louis Leutrat (5)



NIGHTMARE ON ELM STREET, Wes Craven, 1984



SHINING, Stanley Kubrick, 1980

dernier se trouve aspiré dans un trou, qui s'est créé au centre de son lit, et du trou, jaillit un flot de sang qui macule le blanc du plafond. La mère de Glen entre, et assiste au drame.

Dans cet extrait, se crée une communication entre le monde du rêve et la réalité, une interférence entre l'intime et l'extérieur. Ce passage est matérialisé par le trou, blessure infligée à l'univers fictionnel représentant le réel des personnages, mais il doit être immédiatement comblé par le sang, qui quitte l'intime au profit du public.

C'est le même effet que procure le flot de sang dans l'hôtel Overlook de *SHINING* (Stanley Kubrick, 1980). L'intimité du lieu est violée par Wendy et Danny : ce sont eux qui voient le flot de sang. Le père, Jack, a lui tenté de pénétrer les secrets de l'hôtel en douceur, en se faisant accepter : il n'est pas confronté à cet écoulement sanglant. Les secrets de l'hôtel sont découverts, rendus au public, et l'image gore du flot de sang témoigne de cette ouverture, de cette brèche dans le corps de l'hôtel.

On le voit dans les deux derniers exemples cités, le gore est lié expressément au rêve, ou à l'imagination. On reviendra sur ce lien dans la dernière partie de cet exposé.

3. Histoire du gore

Il ne s'agit pas ici de répéter ce qui a déjà été écrit dans les ouvrages déjà cités abondamment dans cet article, mais bien plutôt de continuer à réfléchir aux caractéristiques propres à ce cinéma. En effet, en plus des critères évoqués ci-dessus, le cinéma gore se caractérise aussi par une répétition des codes hérités des pères fondateurs, et notamment d'une dimension comique.

Un aspect grand-guignol

Historiquement, et selon un consensus général, le cinéma gore naît avec Hershell Gordon Lewis. Il s'agissait alors de choquer (ce qui avait – on s'entend bien – une visée commerciale évidente, voire prépondérante) ; Hershell Gordon Lewis se permettait donc une certaine outrance qui peut sembler maintenant bon enfant, qui rattache pour longtemps le gore à une esthétique grand-guignol.

Avant BLOOD FEAST, le gore a existé, même sans être nommé, on l'a vu chez de grands ancêtres (Buñuel, Franju...) mais aussi dans le cinéma de genre, et notamment dans les films de la hammer, réalisés entre autres par Terence Fisher.

On a du mal cependant à « *comprendre (...) comment certains critiques ont pu qualifier d'affreux et de répugnant LE CAUCHEMAR DE DRACULA de Terence Fisher en 1958* »¹⁴. Il faut bien sûr garder à l'esprit que plus on montre, plus il faudra en montrer pour choquer. Il est évident que le gore des années 50 n'est pas le gore des années 90.

Dans les années soixante, le cinéma de genre connaît en effet une explosion des deux côtés de l'Atlantique (en Amérique et en Italie principalement, mais aussi en Espagne, Mexique dans une moindre mesure).

Aux côtés de Lewis, on peut donc citer aussi José Mojica Marins (Brésil), qui réalise en 1966 la deuxième aventure de Zé Do Caixao (Zé du cercueil). Le premier film de la série (A MEIA NOITE, LEVAREI SUA ALMA – *à minuit je posséderai ton âme*) se terminait dans un cimetière, exactement où commence le deuxième (et dernier) épisode¹⁵, dont nous avons parlé précédemment.

Mais il ne me semble pas qu'il faille isoler Lewis, et en faire un visionnaire, même s'il est incontestablement un des pères fondateurs.

Les outrances de la série Zé do Caixao peuvent rappeler les délires visuels plus tardifs d'un Alejandro Jodorowsky (LA MONTAGNE SACREE –1973, SANTA SANGRE – 1989), et renvoient donc vers la dimension proprement surréaliste de l'effet gore.

¹⁴ Philippe Rouyer (1)

¹⁵ au départ, ces deux films étaient les deux premiers volets d'une trilogie : à ce jour, le dernier épisode n'est pas encore sorti, mais serait en préparation.

Dans un deuxième temps, et ça commence à devenir plus enthousiasmant, le gore se répand. En Italie, le réalisateur Mario Bava est à l'initiative du genre 'giallo'¹⁶, qui se teinte de plus en plus de séquences gores. Dans son premier film, en noir et blanc, LA MASCHERA DEL DEMONIO (1961), Mario Bava avait signé une ouverture gore marquante : une sorcière était punie par le supplice du 'masque du démon', casque de fer pourvu de pieux sur sa face interne, qu'on plantait violemment sur le visage des hérétiques.

Mario Bava évoluera ensuite, dans les années soixante-dix, vers un cinéma encore plus violent, laissant de côté les douceurs des supplices baroques : LA BAIE SANGLANTE (1971), SHOCK (1977).

C'est dans le même temps, un succès outre-atlantique pour NIGHT OF THE LIVING DEAD de George Romero.

Autour de ces deux pôles, le gore se détache de son aspect grand-guignol. Il se pare d'un aspect plus sérieux, social (chez George Romero, ou Tobe Hooper aux Etats-Unis), ou poétique (dans les gialli transalpins).

Mais les outrances de plus en plus crues du cinéma bis mènent aussi à une autre branche du gore, à savoir les films de cannibales. On retrouve en revanche dans ces films la filiation du grand-guignol, puisqu'il s'agit de choquer davantage et encore davantage de film en film, de s'assurer par une publicité (confinant de temps en temps au malsain), un public avide de curiosités (tortures animales entre autres). Ce courant trouve une source dans la série des MONDO... (MONDO CANE, Paolo Cavara et Gualtiero Jacopetti, 1962) que nous n'avions pas évoqués auparavant.

Dans les années 80, le gore explose, notamment à la suite de succès de George Romero (ZOMBI) Dario Argento ou Lucio Fulci dont nous reparlerons un peu plus loin, mais plus généralement du genre slasher (films avec un meurtrier quasi-invincible, qui tue principalement de jeunes filles égarées à l'aide d'une arme blanche), dont HALLOWEEN (1978) de John Carpenter représente le sommet.

On peut citer notamment la série des VENDREDI 13 (Sean Cunningham, 1980), des Freddy (NIGHTMARE ON ELM STREET), ou les films de Clive Barker (HELLRAISER -1987, CABAL - 1990).

Dans le temps où les effets gore se répandent à la majorité des productions notamment hollywoodiennes, le genre gore évolue (à suivre...)

Le gore fidélise un public, qui trouve dans d'une presse spécialisée (Mad Movies en tête) et par l'intermédiaire de festivals (Avoriaz, devenu depuis le festival de Gerardmer) un écho à sa passion.

Il est intéressant, pour finir ce très bref historique, et quelque peu frustrant, de noter que les plus grands succès en salle des dernières années (la trilogie LE SEIGNEUR DES ANNEAUX et la trilogie SPIDER-MAN) émanent de deux réalisateurs estampillés 'gore' à la fin des années 80 (BAD TASTE de Peter Jackson - 1987, et THE EVIL DEAD de Sam Raimi - 1981).

¹⁶ 'jaune' : le terme renvoie aux romans policiers italiens à couverture jaune.



BLOOD FEAST, Hershell Gordon Lewis, ...



ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADAVER, José Mojica Marins, 1966

4. gore / horreur / fantastique

Le gore est, me semble-t-il, par essence fantastique ; il en constitue une limite, ou plutôt il franchit cette limite d'après Jean-Louis Leutrat (cf. citation supra).

Le choix de montrer au lieu de cacher et de laisser place à l'imaginaire du spectateur est une caractéristique du gore : il s'agit bien de montrer du sang, des viscères, et de la viande humaine.

On oppose ainsi la finesse du fantastique onirique, tourneurien, à la violence démonstrative des zombies et autres cannibales. Qui prendrait du plaisir à ces contrepoints saignants manquerait donc d'imagination, adolescent attardé ou déficient cérébral.

Néanmoins, chez Tourneur, les images qui restent ne sont-elles pas justement les images d'horreur (que ce soit le plan tant commenté de LA NUIT DU DEMON (1957) – non voulu par Tourneur, ou le prêtre noir au regard vide de I WALKED WITH A ZOMBIE – 1943...). On peut encore, pour rester propres sur nous, citer Franju, dont l'horreur ne doit rien à la monstration, mais qui ne se gêne pas pour exposer enfin les yeux sans visage, voire s'attarde avec plaisir (on connaît son goût pour le film médical) sur l'opération ratée. Franju est d'ailleurs un des autres fondateurs du genre, avec LE SANG DES BÊTES (1949) ! Franju, cinéaste poétique, fantastique, réaliste et gore.



voir derrière la peau : LES YEUX SANS VISAGE (1960) de Georges Franju

Voilà sans doute une des clefs du cinéma gore. On l'a vu, le réalisme est une des données nécessaires du gore. Mais sans poésie, sans distance onirique, le gore se perd peut-être dans la dimension, historique certes, mais réductrice, du grand-guignol.

Dès le moment où je vois un plan gore (on parle d'ailleurs bien plus volontiers et efficacement de plan gore que de scène gore), il y a une pose dans la narration ; nous l'avons vu précédemment, le gore n'est pas narratif, il est démonstratif. C'est à ce moment-là que l'identification primaire est remise en cause, à ce moment-là que le spectateur dans sa fonction même de spectateur est remis en question : que me donne-t-on à voir, et pourquoi ?

Ces images marquent l'imaginaire, le questionnent, à tel point qu'elles gagnent une existence propre, extraite de la narration qui les contient.

Le gore ne soustrait donc rien à l'imaginaire, ne peut exister qu'en provoquant le rêve, l'incroyable, mais vrai et donc il est par essence fantastique.

Loin de remettre en cause la capacité d'imagination, le gore s'appuie sur elle.

Il y a du sang, on me le montre, ce qui renvoie de ce pas l'image vue dans un monde imaginaire, ce qui conteste aussitôt son existence même (aucun spectateur ne conteste le fait que le plan gore est truqué : en le percevant comme image de fiction on subit néanmoins la révolusion qu'il inspire).

Ainsi, on ne différencie plus le bon cinéma fantastique, onirique, qui rejette hors-champ le gore, et le gore même, mais plutôt, on établit les codes d'un genre, ses aspirations, et on peut de fait comprendre qu'il existe dans ce genre des films réussis et d'autres qui ne le sont pas.

5. l'horreur absolue

Le gore, nous n'en avons pas parlé, a une caractéristique essentielle, qui apparaît en filigrane dans nos précédentes remarques.

C'est un genre graphique, plus que narratif, ce qui renforce à mon sens encore davantage son appartenance à un certain type de fantastique.

Si l'on peut, dans le genre de la nouvelle, isoler ce qu'on appelle les nouvelles à chute, on peut aussi, dans le genre fantastique, séparer le fantastique narratif, avec un solide scénario, et le fantastique graphique, qui s'appuie davantage sur ses effets que sur ses histoires.

Il est bien évident que la plupart des meilleurs films fantastiques participent des deux types.

Mais les meilleurs films gore participent à mon sens forcément du deuxième type (ce qui ne les exclue pas non plus de la première catégorie).

Autrement dit, le cinéma gore se fonde plus sur ses effets que sur l'histoire qu'il raconte : ça paraît tout bête, mais ceci posé nous permettra d'avancer plus loin.

On ne peut pas cantonner le cinéma de Dario Argento ou de Lucio Fulci à l'un des deux type de gore, d'autant qu'il paraîtra contestable aux puristes de les classer dans ce genre, et encore plus d'en parler en même temps (mais je ne cherche pas ici ni à les comparer, ni à rentrer dans le débat stérile qui consiste à choisir l'un plutôt que l'autre).

Lucio Fulci. Tous les films de Lucio Fulci ne sont pas gores, mais il fonde cependant son esthétique sur une violence graphique appuyée, et sur la présence de scènes sanglantes. On prendra donc comme exemples sa trilogie (étendue) du début des années 80.

ZOMBI (1979), FRAYEURS (1980), L'AU-DELA (1981) sont les films les plus connus de Lucio Fulci, ceux qui ont connu le plus grand succès, à la fois critique et populaire.

Si ZOMBI nous paraît un cran en deçà des deux sommets de l'œuvre de Fulci que sont FRAYEURS et L'AU-DELA, il n'en reste pas moins une matrice du gore poétique tel que Fulci le définit dans tous ses films des années 80.

Je ne cherche pas à nier la dimension scénaristique de ces films, mais ce n'est certes pas celle qui prime dans FRAYEURS ou L'AU-DELA. Les séquences s'enchaînent sans véritable lien entre elles, comme des vignettes qui se succèdent ; la seule progression vraiment sensible est celle du gore, l'impression que le spectateur a de s'enfoncer davantage à chaque fois dans un rêve, un cauchemar plus dense encore à chaque fois.

Beaucoup de metteurs en scène renommés tels que Dario Argento, Lucio Fulci, Mario et Lamberto Bava (!) et d'autres savent transcender l'acte de la mise à mort pour lui conférer le statut d'œuvre d'art, imprimant ainsi à leurs réalisations une sorte de marque de fabrique. C'est pour cette raison que des films comme INFERNO ou L'AU-DELA déniaient toute logique scénaristique (voire tout simplement toute logique, selon une certaine critique) doivent être perçus comme des œuvres de Goya ou de Bosch, autrement dit, être vus et appréciés comme une succession de scènes et de situations extrêmes...¹⁷

Malgré quelques légèretés d'appréciation, l'article récent cité ici pose le problème avec un terme parfait, me semble-t-il : le cinéma de Lucio Fulci principalement (et surtout, bien évidemment L'AU-DELA et FRAYEURS) est un cinéma de situations.

Dans L'AU-DELA (on trouve des traces de ce film chez Pupi Avati, LA MAISON AUX FENETRES QUI RIENT – 1976), le cauchemar se transforme petit à petit en distance onirique, et le spectateur se laisse porter avec délectation dans une sorte d'absolu du gore ; c'est d'ailleurs ce qui arrive aux protagonistes, qui sont projetés dans une dimension hors temps, hors lieu, une cathédrale du gore.

Le but du film est d'accéder à ce lieu, fantastique, innommable (cf. Lovecraft), l'au-delà, au-delà du regard puisqu'il annihile les pupilles de ses visiteurs.

Il est l'horreur pure, tableau (c'est ainsi qu'on découvre le lieu, peint par l'artiste maudit du début du film), dont on ne peut pas sortir. En effet, en pénétrant dans l'au-delà, les deux personnages découvrent la vision, puis se retournent et la même vision leur fait face, morne plaine infinie, peuplée de cadavres en putréfaction, de plaintes lancinantes (cf. 2.3) ; le brouillard, le son, l'ambiance, renvoient d'ailleurs à l'ouverture de FRAYEURS, qui bien qu'antérieur, pourrait être perçu comme une suite, ou au tableau du peintre dans la séquence inaugurale de L'AU-DELA, permettant ainsi de boucler le film, comme éternel recommencement. En comprenant qu'il n'y a plus que cette vision d'horreur à voir, ils en perdent le regard.

C'est un lieu dans lequel le contrechamp est impossible (cf. 1. et 2.4 du même exposé), où le regard devient impossible. C'est ce que symbolisent les yeux blancs des personnages, marque de fabrique de Lucio Fulci, qui en

¹⁷ Gian Marco Stacciari, *l'esthétisme de la mort*, in L'écran Fantastique n°281, novembre 2007



L'AU DELA, Lucio Fulci, 1981

fait un motif personnel, un symbole du gore. Ce motif débordera dans les autres films de Fulci (MANHATTAN BABY, 1982), mais aussi dans –au moins- un autre film qui s'inspire de son univers, SAINT ANGE (Pascal Laugier, 2004).

Chez Fulci, les yeux saignent de ne rien voir, les yeux sont niés, comme dans LE CHIEN ANDALOU.

Dario Argento, bien qu'assez loin de Fulci, s'en est rapproché dans les années 80, ce qui permet a posteriori de trouver dans sa filmographie une forte présence du gore poétique (SUSPIRIA –1978 et INFERNO – 1981 évidemment, mais je trouve que c'est encore plus franc avec PHENOMENA – 1984, et la scène de l'enfant-monstre, vers laquelle tout le film tend).

Dans ce cinéma, le scénario est un fil au service du gore. Je le définirai donc comme un cinéma de situation : il s'agit en effet de poser comme primordiales les situations gores, et de tendre entre elles le fil du scénario, qui n'est à mon avis que secondaire.

On passe donc d'un cinéma qui use du gore à des fins commerciales ou politiques, à un gore absolu, maître du film, qui devient le cœur même des désirs du rapport film/spectateur.

BIBLIOGRAPHIE :

1. Rouyer, Philippe : *Le Cinéma gore, une esthétique du sang*, cerf, 1997
2. Rouyer, Philippe : *L'Art de la coupe et de la découpe dans les films d'horreur*, in *Théories du Montage*, cinémaction n°72, corlet 1994
3. Ross, Philippe : *le Gore, boursoufflure sanglante du cinéma bis*, in *La Revue du cinéma* n°373, juin 1982
4. Lenne, Gérard : *Le Cinéma « fantastique » et ses mythologies*, henri veyrier, 1985
5. Leutrat, Jean-Louis : *Vie des Fantômes, le fantastique au cinéma*, éd. Cahiers du Cinéma, 1995
6. King, Stephen : *Anatomie de l'horreur 2 vol.*, J'ai lu, 1997
7. Toullec, Marc : *Sang pour sang gore ou l'horreur à l'écran*, mad movies n°37, septembre 1985
8. Godin, Marc : *Gore, autopsie d'un cinéma*, éditions du collectionneur, 1994
9. Leiva, Antonio Dominguez : *Décapitations : du culte des crânes au cinéma gore*, puf, 2005