

Université de Montréal

La légende urbaine des *snuff movies*
Histoire, théorie, esthétiques, technologies

par
Simon Laperrière

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en études cinématographiques

Avril, 2013

© Simon Laperrière, 2013

Résumé

La présente étude propose une analyse historique de la légende urbaine des *snuff movies*. En premier lieu, elle se penche sur l'émergence de cette rumeur dans le paysage médiatique américain des années 70 tout en focalisant sur certains objets filmiques l'ayant crédibilisée, principalement les *stag* et les *mondo movies*. Ce mémoire analyse par la suite l'influence majeure de deux événements sur l'implantation de la légende urbaine dans l'imaginaire collectif, soit l'assassinat de Sharon Tate et la circulation du film de Zapruder. Après avoir étudié la persistance de la rumeur, cet essai focalise sur la promotion et l'exploitation de *Snuff* (1976) en plus de proposer une analyse de ce long métrage. Ensuite, il se penche sur deux types de représentations du *snuff* dans le cinéma de fiction ainsi que leurs impacts sur l'authentification de la légende urbaine. Il est d'abord question des mises en scène du *snuff* dans le cinéma populaire qui s'inspirent de la rumeur pour ensuite l'actualiser. Sont ensuite étudiées les représentations du *snuff* à titre de faux documents, soit ces œuvres qui tentent par divers procédés de se faire passer pour de véritables films clandestins et, de ce fait, authentifient l'objet auquel ils se réfèrent. Puisque cette étude analyse l'évolution médiatique de la légende urbaine, elle se conclut sur son déplacement du cinéma vers Internet et de sa nouvelle crédibilisation grâce aux vidéos macabres, à la pornographie juvénile et au récent cas Magnotta.

Mots-clés : *snuff movies*, esthétique, mort au cinéma, faux document, cinéphilie, médiations cinématographiques, cinéma d'exploitation, imaginaire

Abstract

The following study proposes a historical analysis of the urban legend of *snuff movies*. First, it examines the emergence of this rumor in the American media landscape of the 1970s, while focusing on the cinematic objects having reinforced its credibility, mainly *stag* and *mondo movies*. This memoir subsequently analyzes the major influence two events had towards implementing this urban legend into the collective imaginary, namely the assassination of Sharon Tate and the circulation of the Zapruder film. After studying the persistence of the rumor, this essay focuses on the promotion and exploitation of *Snuff* (1976), offering, in addition, an analysis of this feature film. Following this, this essay addresses two types of *snuff* representation in fiction film, as well as their impact on the authentication of the urban legend. First, there is the issue of the staging of *snuff* in popular cinema, taking inspiration from the rumor in order to update it in return. Secondly, is studied the representations of *snuff* as fake documents, namely the works attempting, through various processes, to pass for genuinely illegal films, thus authenticating the objects they are a reference to. Because this study analyzes the evolution of the media surrounding the urban legend, it concludes on its displacement from the cinema to the Internet, and the new credibility allowed by macabre videos, child pornography and the recent Magnotta case.

Keywords : *snuff movies*, aesthetics, death on film, fake documents, cinephilia, film mediations, exploitation cinema, the imaginary

Table des matières

Liste des figures.....	v
Remerciements	vii
INTRODUCTION	1
0.1. Qu'est-ce que serait un <i>snuff movie</i> ?	1
0.2. Hypothèse	6
0.3. Pourquoi croyons-nous au <i>snuff</i> ?.....	7
0.4. Vers une histoire de la légende urbaine.....	9
PREMIER CHAPITRE: HISTORICISER LE <i>SNUFF</i>	12
1.1. Prélude.....	12
1.2. Contexte.....	18
1.3. Point de départ	20
1.4. La mort d'un président.....	27
1.5. Puissance et résistance de la rumeur	30
CHAPITRE 2: DE LA RUMEUR À LA REPRÉSENTATION FILMIQUE DU <i>SNUFF</i> <i>MOVIE</i>	38
2.1. <i>Snuff</i> , ce film que l'on croyait immontrable.....	39
2.2. <i>Snuff</i> . Histoire d'un tournage, théorie d'un complot.....	45
2.3. « Did you get it ? Did you get it all ? »	49
CHAPITRE 3: LES REPRÉSENTATIONS DU <i>SNUFF FILM</i> DANS LE CINÉMA POPULAIRE	62
3.1. Décadences dans l'Ouest - <i>Emanuelle en Amérique</i> de Joe d'Amato	62
3.2. De l'autre côté du miroir - <i>Hardcore</i> de Paul Schrader.....	66
3.3. La quête du transgressif - <i>Videodrome</i> de David Cronenberg.....	69
3.4. Un certain épuisement (de 1983 à aujourd'hui).....	76

3.5. Vers le faux document.....	79
CHAPITRE 4: PÉNÉTRER LE CADRE - <i>SNUFF MOVIE</i> ET FAUX DOCUMENT.....	81
4.1. Une source d'inspiration - <i>Last House on Dead End Street</i>	83
4.2. Montrer pour évoquer - <i>Guinea Pig 2: Flower of Flesh and Blood</i> d'Hideshi Hano	88
4.3. <i>August Underground</i> et le « devenir- <i>snuff</i> ».....	91
CHAPITRE 5 : <i>SNUFF</i> ET INTERNET - LA DERNIÈRE MUTATION	99
5.1. Retour en force de la peur.....	99
5.2. Apparitions et mises en ligne des vidéos macabres	100
5.3. La pointe de l'iceberg - <i>snuff film</i> et pornographie juvénile	103
5.4. « Y'ont mis ça sur Internet. » - <i>19-2</i> de Podz	106
5.5. Qui est-ce que le <i>snuff film</i> regarde ?	110
CONCLUSION.....	119
BIBLIOGRAPHIE.....	125
FILMOGRAPHIE.....	

Liste des figures

Fig. 1. Affiche promotionnelle du film <i>Snuff</i> (1976).....	40
---	----

À mon grand-père,

Pour m'avoir confirmé que *Snuff* ne montrait pas un vrai meurtre parce qu'un bras, « ça saigne pas de même ! »

Remerciements

Je souhaite d'abord et avant tout à remercier chaleureusement mon directeur André Habib pour son érudition, ses pertinents conseils, sa patience et, surtout, son amitié. Véritable Virgile universitaire, il m'a guidé avec sagesse et rigueur à travers les sept cercles de la rédaction.

Ma famille m'a toujours motivé à poursuivre mes projets jusqu'au bout, même les plus étranges. Sans leur soutien constant, je n'aurais probablement jamais entamé les études supérieures.

Je salue toute l'équipe du festival Fantasia, tout particulièrement Nicolas Archambault, Ariel Esteban Cayer, Mitch Davis, Julie Poitras, Marie-Laure Tittley et Pierre Corbeil. Merci d'avoir compris dès le départ toute l'importance et les efforts que j'accordais à ce projet et de fermer les yeux sur les trop nombreuses fois où j'ai failli à respecter certaines dates de tombée...

Je tire ma révérence à tous ceux qui ont contribué de près et de loin à la finalisation de ce mémoire : Jean-Michel Berthiaume et Gabriel Gaudette du OFF-CIEL, Antonio Dominguez Leiva, Samuel Archibald, Fred Vogel ainsi que mes amis Ben, Eric, Frederick, JFR, Joëlle, Hélène, Martin, Maurice et Phil. Merci également à Douglas Buck pour m'avoir, à la dernière heure, refilé quelques DVD.

Finalement, je tiens à souligner l'apport à ce travail de ma précieuse amie Sabine. Il y a, par la force des choses, autant d'elle dans ce texte que de Morpheus en Wesley Dodds.

« *la grande film* s'est subitement interrompue, la caméra aveuglée de sang... "COUPEZ, COUPEZ, COUPEZ !" hurle le sujet, fondu dans sa fatalité, brandi de véhémences, les flips du *speed* neutroneurologique... *snuff movies*... tuinal pirates... & la NUIT, splitée d'alertes. »

- F.J. Ossang, *Hiver sur les continents cernés*

« Some things are too terrible to be true »

- Bob Dylan, *Honest With Me*

Introduction

Je ne me souviens plus la première fois où j'en ai entendu parler... Était-ce en regardant la bande-annonce de *8mm* de Joel Schumacher qui jouait en boucle sur la chaîne de vidéo sur demande Indigo en 1999 ? N'était-ce pas plutôt tard dans la nuit, alors qu'en traînant sur un forum dédié au cinéma *gore*, j'ai lu un billet où l'auteur y prétendait connaître quelqu'un qui possédait dans sa collection privée un film particulier ? J'aime parfois m'imaginer avoir pris connaissance de la légende urbaine lors d'un séjour en colonie de vacances. Alors que nous étions tous assis autour d'un feu de camp, l'un de nos moniteurs avait pris la parole pour nous raconter une histoire de peur. Il n'allait pas y être question de fantômes, mais plutôt de quelque chose de bien réel : « Il existe, nous dit-il, des films où l'on peut y voir de vrais meurtres. Des filles sont enlevées et tuées devant la caméra. Ce ne sont que des esprits malades qui regardent ça. Je connais un type qui en a déjà vu un lors d'une fête. » Troublé par ces paroles, j'ai alors levé la tête vers les étoiles, l'esprit envahi par une terreur indescriptible. Le lendemain, au déjeuner, un ami me demanda mon opinion sur le récit du moniteur : « Et toi, y crois-tu ? » Un contexte idéal et idéalisé pour découvrir l'hypothèse des *snuff films*.

0.1. Qu'est-ce que serait un *snuff movie* ?

Demander à un individu s'il croit au *snuff* implique que ce dernier sait précisément ce à quoi ce terme énigmatique renvoie. Or, l'une des définitions actuellement en vogue s'avère erronée. Elle regroupe certains objets audiovisuels qui, bien qu'ils partageraient certaines similitudes avec le *snuff*, n'en sont pourtant pas. Dans les dernières années, nous avons remarqué que toute une littérature se réfère au *snuff* pour décrire des productions cinématographiques au contenu particulièrement violent. Après avoir vu en 2007 le film d'exploitation *The Girl Next Door* de Gregory Wilson, le critique du *Village Voice* Nick Pinkerton affirme que « [...] the burgeoning torture-*snuff* genre receives another tediously grim entry [...] »¹. » Neuf ans

¹ PINKERTON, Nick, « Gregory Wilson's *The Girl Next Door* » In *The Village Voice*, New York, 2 octobre 2007 [En ligne : <http://www.villagevoice.com/2007-10-02/film/gregory-wilson-s-the-girl-next-door/>, Consulté le 22 mars 2013].

auparavant, Elie Castiel de la revue *Séquences* écrit dans un article portant sur les *mondo movies* que :

Des club vidéos (et pas nécessairement spécialisés) offrent des collections de vidéo montrant les plus graves accidents de la circulation, les exécutions capitales les plus horribles, et il existerait même des *snuff movies* (ceux qui montrent des personnes subissant des sévices avant d'être tués) : *Traces of Death* (1994), *Death Scenes* (1992), *The Shocks* (1987) et *Executions* (1995) en sont des exemples parmi tant d'autres².

Les deux exemples cités témoignent de la confusion qui entoure la définition même de *snuff film*. Celle-ci s'explique néanmoins par cet emploi récurrent du terme pour décrire un sommet obscène de la représentation cinématographique. Comme l'écrivent David Slater et David Kerekes dans l'incontournable *Killing for Culture : An Illustrated History of Death Films From Mondo to Snuff* : « *Snuff* is the ultimate debase. It is the ultimate step up from watching "video nasties"³. » Il n'est donc pas rare aujourd'hui de tomber sur un article dans lequel un auteur qualifie de *snuff* un film qui, selon lui, dépasse les bornes. Dans le cas de Pinkerton, il associe le terme à *The Girl Next Door* parce qu'il montre des scènes de violence et de tortures explicites impliquant des mineurs. Aussi dure soit-elle, il n'en demeure pas moins que la première œuvre de Wilson est une fiction, ce qui la discrédite d'emblée du titre, reconnaissons-le, peu enviable de *snuff*⁴. Castiel, quant à lui, se rapproche sensiblement de notre propre définition de notre objet d'étude puisqu'il recense des films dans lesquels certaines séquences donnent à voir des morts réelles⁵. Mais comme nous nous apprêtons à le démontrer, cette particularité n'est pas suffisante pour que ces *video nasties* soient considérés comme des *snuff movies*.

² CASTIEL, Elie, « Le *Mondo*. Rites insolites et nuits chaudes du monde » In *Séquences*, no 197 (juillet-août), 1998, p. 28.

³ KEREKES, David et David SLATER, *Killing for Culture : An Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff*, Londres, Creation Books (coll. « Annihilation »), 1993, p. 312.

⁴ Le sous-genre auquel Pinkerton se réfère serait plutôt celui du « *torture-porn* » qui regroupe des films d'horreur contemporains comme les séries *Hostel* et *Saw* qui focalisent sur une monstration extrême de la violence et de la sexualité.

⁵ Nous analyserons en détail le cas particulier des *mondos* dans le second chapitre de ce mémoire.

Cette entrée en matière permet de cerner l'un des problèmes rencontrés lors de la rédaction du présent mémoire de maîtrise. Dès le début de nos recherches, nous avons fait face à la nécessité d'étudier le *snuff* à partir d'une définition précise et restreinte. Ce choix méthodologique nous aura évité les nombreux égarements qu'aurait forcément apportés l'analyse d'un corpus trop large et trop hétéroclite pour être appréhendé dans son ensemble. Selon nous, tout film montrant un décès authentique n'est pas nécessairement un *snuff*. Il en va de même pour les productions clandestines. Si les contre-exemples de notre définition s'avèrent nombreux, les objets qui y répondraient avec exactitude s'avèrent pour l'instant introuvables. Peut-être même qu'ils n'existeraient pas. Ce qui nous mène à un second problème.

Qu'est-ce que serait un *snuff film* ? Nous nous permettons de revenir sur le sous-titre de cette section dans lequel l'emploi du conditionnel présent ne découle pas d'un choix stylistique. Dans *La mort en direct*, un livre publié en 2001, la journaliste Sarah Finger décrit le *snuff* comme : « [...] le seul genre cinématographique à tradition orale... Autrement dit, qu'aucun exemple ne peut venir illustrer cette définition⁶. » Douze ans plus tard, cette affirmation s'avère toujours vraie. Bien qu'il existe de nombreux objets filmiques qui, par divers moyens, crédibilisent la légende urbaine, aucun d'entre eux ne la confirme. Il n'y a toujours pas en 2013 de preuves tangibles des *snuff movies*. Pourtant, nous possédons une connaissance qui nous permettrait de le reconnaître ou, du moins, de craindre un instant d'en avoir fait la découverte lorsqu'un film éveille en nous le soupçon⁷. Ce savoir, qui permet encore aujourd'hui au *snuff* d'exister dans l'imaginaire contemporain, s'est construit autour de spéculations et de craintes collectives qui elles-mêmes s'articulent autour de documents qui évoquent la possibilité de ces films clandestins. Face à l'impasse d'avoir un authentique *snuff* devant soi, il faut, pour tenter de cerner ce à quoi il ressemblerait, faire la synthèse des rumeurs à son sujet. S'il est tout à fait envisageable que le sujet de ce mémoire ne soit que fantasme, sa définition, paradoxalement, s'avère concrète et partagée. Pour cette raison, on ne

⁶ FINGER, Sarah, *La mort en direct. Les snuff movies*, Paris, Le cherche midi éditeur (coll. « Documents »), 2001, p. 24.

⁷ Voir à ce sujet notre analyse de *Guinea Pig 2 : Flower of Flesh and Blood* dans le quatrième chapitre de ce mémoire.

saurait entamer une description du *snuff movie* autrement que par : « La légende raconte que... »

Hybride ultime de la pornographie et du cinéma *gore*, le *snuff movie* donnerait à voir un interdit, soit l'enregistrement filmique d'un meurtre réel⁸. La mort montrée serait préalablement anticipée par l'équipe de production, autrement dit, provoquée spécifiquement pour le besoin de la caméra. Sont donc exclus ces films dans lesquels l'enregistrement d'un décès est dû à une coïncidence. Toujours selon Sarah Finger,

Ces quelques exemples de documents audiovisuels sur lesquels apparaissent des événements tragiques ne peuvent pourtant pas être considérés comme des *snuff movies*. Certes, tous contiennent des images de morts réelles, qu'il s'agisse de meurtres, de décès accidentels ou de suicides. Mais la composante criminelle, c'est-à-dire la volonté de provoquer la mort afin de la montrer est absente⁹.

Cependant, comme nous le verrons plus loin avec le cas du film de Zapruder montrant l'assassinat de Kennedy, plusieurs de ces documents ont eu un impact majeur sur la réception de la légende urbaine au cours des années. Le *snuff* serait également dénué de tout sous-texte intentionnel. Cette mort qu'il donnerait à voir ne serait pas porteuse d'un quelconque message. Le meurtre ne constituerait pas un geste politique ou un acte de provocation¹⁰. Au contraire, le *snuff* ne se limiterait qu'à l'exploitation d'un corps humain dont la destruction provoquerait la jouissance. Ce qui lui accorderait une dimension profondément érotique que recherchaient certains individus pervers blasés par la pornographie. Sa raison d'être le doterait également d'une esthétique « primitive » misant sur la monstration de l'essentiel qui, comme nous le démontrerons plus loin, se rapprocherait de celle des *stag movies*, soit la première vague de films pornographiques de l'histoire du cinéma. À cause de leur contenu, les *snuff* seraient

⁸ Ce qui exclurait, pour des raisons symboliques et morales, tout film montrant une mort animale ou, pour des raisons similaires, une mort humaine provoquée par la maladie, un accident ou un suicide.

⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰ Ce qui le distingue des vidéos d'exécution produites par les mouvements islamistes qui font de temps à autre apparition sur Internet. Nous analysons les liens entre la légende urbaine et ces enregistrements dans l'avant-dernier chapitre de ce mémoire.

disponibles uniquement sur le marché clandestin à des prix exorbitants. Cet aspect commercial serait d'ailleurs primordial puisqu'il justifierait la production des *snuff*. Ils montreraient donc une mort qui s'achète, une mort qui aurait comme unique valeur d'échange une somme monétaire¹¹. Les *snuff* seraient vendus dans un réseau parallèle que les membres, fournisseurs et consommateurs, garderaient secret afin d'éviter d'avoir à répondre à la justice. L'accès difficile, autant par sa dimension économique que sectaire, à ce cercle d'initiés en viendrait d'ailleurs à expliquer pourquoi les autorités n'auraient jamais réussi à mettre la main sur l'un de ces films.

D'autres éléments de la légende urbaine, qui seront évoqués plus loin dans ce mémoire, pourraient également être mentionnés. Le *snuff* est habituellement associé au milieu du cinéma X dont la mauvaise réputation présage la possibilité que certains producteurs y tournent des films dans lesquels leurs actrices seraient abattues. À ce sujet, ajoutons que le décès montré dans ces productions clandestines serait généralement précédé d'une séance lors de laquelle la victime serait torturée et violée, son meurtre devenant ainsi le paroxysme de l'enregistrement, une sorte de « *money shot*¹² » mortel. Cependant, cette « structure narrative » hypothétique ne serait pas essentielle puisque certains *snuff*, selon la rumeur, ne pourraient se limiter qu'à montrer un meurtre prémédité.

Finalement, il serait important de souligner que le *snuff* est un concept intimement lié aux possibilités technologiques propres au cinéma et à ses dérivés médiatiques. Seul le cinéma, rappelle André Bazin dans son article « Mort tous les après-midi », est capable d'enregistrer le temps s'écoulant entre la vie et la mort, ce moment sur lequel le *snuff* capitaliserait : « La photographie sur ce point n'a pas le pouvoir du film, elle ne peut représenter qu'un agonisant ou un cadavre, non point le passage insaisissable de l'un à l'autre¹³. » La légende urbaine du

¹¹ Pareille logique en viendrait à débarrasser la mort montrée d'une dimension humaine et rendrait difficile une identification à la victime.

¹² Terme associé en pornographie au moment de l'éjaculation masculine qui confirmerait l'authenticité de l'acte sexuel montré lors de la séquence. Voir à ce sujet FALARDEAU, Éric, *Vers une exposition de la haine : Gore, pornographie et fluides corporels*, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes, 2010.

¹³ BAZIN, André, « Mort tous les après-midi » in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du cinéma (coll. « Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma ») 1998, p. 372.

snuff nous apparaît donc crédible en partie parce qu'elle représenterait une réalité cinématographique. Depuis l'ère des Lumières, une majorité d'individus est familière avec le plein potentiel de ce pouvoir du film, une connaissance qui nous permettrait d'anticiper des œuvres qui emploieraient la caméra pour nous montrer des images tirées de nos pires cauchemars. Notre fascination pour le cinéma nourrirait donc celle que le *snuff* exerce sur nous.

0.2. Hypothèse

Cette fascination sera au cœur de ce mémoire. À partir d'une perspective historique, nous suivrons l'évolution de la légende urbaine des *snuff movies* dès son apparition vers la fin des années 60 et analyserons les nombreuses manifestations qui lui auront permis de demeurer vivante dans l'imaginaire collectif. « Le mythe, dit Barthes, ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère [...] »¹⁴, ce qui, dans le cas présent, inclut des œuvres cinématographiques qui ont repris certains éléments de la rumeur, mais également des événements historiques marquants, certains développements technologiques du cinéma, la prolifération d'images érotiques ou violentes sur nos écrans et, surtout, l'évolution de notre positionnement envers ce paysage médiatique qui est en constants changements.

Nous ne tenterons pas de démentir ou de donner raison à la rumeur ainsi qu'à tous ceux qui ont pu y adhérer au fil des décennies. La présente étude ne prendra donc pas la forme d'une enquête policière qui suivrait le pas de *Gods of Death* de Yaron Svoray¹⁵, ce témoignage romancé d'un journaliste israélien qui prétend avoir, suite à de longues recherches, trouvé des *snuff movies*. Notre objectif consistera plutôt à saisir ce que la psychanalyste Isabelle Kamienak considère comme un paradoxe :

Le *snuff movie*, écrit-elle, se présente à notre réflexion comme un *paradoxe* : sa particularité, eu égard aux productions pornographiques extrêmes existantes et aux films de violence

¹⁴ BARTHES, Roland, « Le mythe aujourd'hui » In *Mythologies*, Paris, Seuil (coll. « Essais »), 1957, p. 181.

¹⁵ SVORAY, Yaron avec Thomas HUGHES, *Gods of Death*, New York, Simon & Schuster, 1997.

pure dont on sait qu'ils ne sont que fiction, est bien de se présenter comme vrai, comme réalité. Ce paradoxe se redouble de ce que la réalité de l'existence des *snuff movies* n'est pas assurée quoique la rumeur continue de s'en propager¹⁶.

Notre hypothèse est que la légende urbaine a continué d'apparaître possible à l'esprit parce que notre société lui a permis de s'adapter aux mouvements du monde contemporain. Le *snuff* n'est donc jamais devenu obsolète. Chaque fois qu'une technologie ou un phénomène culturel a fait son apparition, nous nous sommes empressés de le modeler à ces nouvelles conditions afin qu'il ne perde rien de son actualité, que ce soit grâce à ces représentations au cinéma ou tout simplement par la promotion de la rumeur. Il a ainsi connu maintes mutations, mais n'a rien perdu de sa puissance d'évocation. Toujours il est demeuré crédible parce que nous l'avons inconsciemment maintenu crédible. Notre analyse tentera donc de démontrer comment s'est produite cette évolution en se penchant sur les étapes marquantes de l'histoire de la légende urbaine des *snuff movies*.

Notre axe de recherche nous a poussé à aborder au fil de ces pages la rumeur comme une sorte de personnage conceptuel doté d'une volonté qui lui serait propre. Pareille approche, qui a grandement contribué au développement de notre réflexion, pourrait laisser croire au lecteur que nous accordons à une légende urbaine rien de moins qu'une autonomie. Ce serait une erreur. Comme tous discours, une rumeur est d'abord et avant tout une construction humaine. Le spectre d'action que lui est accordé ici dépend toujours de l'appréhension et de l'interprétation qu'une collectivité se fait d'elle. Il ne faut donc pas perdre en tête que la légende urbaine des *snuff movies* n'a pas évolué *par elle-même*. Elle est plutôt demeurée actuelle et active dans l'imaginaire contemporain à cause de ces individus qui l'ont transmise d'une personne à une autre au cours des décennies.

0.3. Pourquoi croyons-nous au *snuff* ?

¹⁶ KAMENIAK, Isabelle, « Le *snuff movie* : Rumeur, illusion et paradoxe » In Murielle Gagnebin et Julien Milly (dirs), *Les images honteuses*, Seyssel, Champ Vallon (coll. « Or d'Atalante »), 2006, p. 409. En italique dans le texte original.

Avant d'entamer une présentation des chapitres à venir, peut-être serait-il bon de se confronter nous-mêmes à une interrogation qui ne sera évoquée qu'en filigrane dans ce mémoire. S'il nous apparaît évident que le cinéma aura permis de conserver la légende urbaine crédible au cours des dernières décennies, ne serait-ce pas lui accorder trop de crédit que d'avancer qu'il est à lui seul responsable de notre adhérence aveugle au *snuff film* ? Il nous semble peu probable que les possibilités ontologiques du cinéma s'avèrent suffisantes pour nous convaincre de l'existence de ces films clandestins, en témoigne notre scepticisme envers ces enregistrements qui donneraient supposément à voir des créatures paranormales comme des extraterrestres ou des monstres marins.

Le *snuff film*, croyons-nous, soulève bien d'autres enjeux que l'idée du pouvoir du cinéma poussé jusqu'à sa limite meurtrière. Au contraire, il possède également une dimension profondément humaine en nous rappelant des éléments de notre nature que nous préférierions parfois ignorer. La légende urbaine des *snuff movies* évoque notre cruauté envers l'autre ainsi que notre désir de violence. Si le *snuff* continue à semer la terreur en nous, ce n'est pas uniquement à cause de son évolution médiatique, mais bien parce que nous, humains, demeurons les mêmes. La rumeur ne demeure pas crédible uniquement parce que nous continuons de l'adapter aux nouvelles technologies, mais également parce que nous savons de quoi nous sommes profondément capables. Jamais nous ne remettons en question la possibilité que certains d'entre nous pourraient tuer des individus et mettre les enregistrements de ces meurtres en ligne pour une poignée de dollars. La croyance au *snuff film* découle de la perception que l'homme est toujours potentiellement attiré vers le pire de lui-même.

Au-delà de la réticence qu'un tel phénomène peut provoquer chez chacun d'entre nous, le *snuff movie*, écrit Finger, nous place ainsi face à nous-mêmes, face à nos pulsions, face à notre subversion, mais aussi, et surtout, face à notre propre mort¹⁷.

Raconter l'histoire de la légende urbaine des *snuff movies* implique donc raconter parallèlement celle de notre société et de sa violence que nous n'osons admettre mais qui

¹⁷ FINGER, *op. cit.*, p. 10.

pourtant se produit, dans le noir, alors que sur l'écran sont projetés nos fantasmes et nos peurs.

0.4. Vers une histoire de la légende urbaine

Mis à part le premier, chacun des chapitres de ce mémoire alternera entre une mise en situation du contexte médiatique dans lequel évolue la rumeur ainsi que des analyses d'oeuvres qui, à nos yeux, se seront inspirés de la légende urbaine et, dans certains cas, l'auront actualisée grâce à ce processus d'adaptation que nous avons évoqué plus haut.

Le premier chapitre portera essentiellement sur l'émergence de la légende urbaine au tournant des années 70. Après s'être penché sur quelques objets imaginaires que nous pourrions qualifier de prédécesseurs du *snuff*, nous plongerons dans le vif du sujet en démontrant comment la rumeur a été rapidement associée au meurtre de la comédienne Sharon Tate. Nous tenterons par la suite de démontrer les liens unissant le *snuff movie* et le film de Zapruder qui a donné à voir au monde entier la mort du président Kennedy. Ensuite, nous nous pencherons sur les divers discours qui, au cours de cette période, auront alimenté et crédibilisé la légende urbaine.

Le second chapitre nous transportera ensuite à New York en 1976 alors que nous analyserons en premier lieu la promotion du long métrage *Snuff* de Michael et Roberta Findlay. Il sera ici question de montrer comment l'arrivée de ce film est une étape déterminante pour la rumeur puisqu'elle a permis au public de « voir » pour la première fois un *snuff film*. Nous décrirons donc les divers moyens employés par son distributeur Allan Shackleton pour donner l'impression qu'un véritable meurtre enregistré était présenté au cinéma et, par ce fait même, semer le doute sur la possibilité de la légende urbaine. Par la suite, nous survolerons brièvement la production tumultueuse de *Snuff* ainsi que les changements qu'il a connus en cours de route afin de capitaliser sur une rumeur en pleine effervescence. Ce chapitre se terminera sur une analyse du long métrage, tout particulièrement sa séquence finale. Nous y exposerons les divers mécanismes utilisés par le film pour convaincre le spectateur que ce qu'il voit est authentique, dont l'emploi du *gore* réaliste tel que défini par Jean-Baptiste Thoret, et les mettrons ensuite à l'épreuve d'une lecture bazinienne.

En troisième temps, nous nous focaliserons sur les représentations du *snuff* dans le cinéma populaire, soit ces œuvres qui, suite à *Snuff*, ont à leur tour repris des éléments de la légende urbaine et lui auront permis de demeurer active dans l’imaginaire contemporain. Notre attention portera principalement sur trois œuvres emblématiques, soit *Emanuelle en Amérique* de Joe d’Amato, *Hardcore* de Paul Schrader et surtout *Videodrome* de David Cronenberg, premier film à véritablement adapté le *snuff* au paysage médiatique de son spectateur.

Le quatrième chapitre portera sur le sous-genre du faux document, soit ces films qui, par un pacte ludique avec le destinataire, opèrent un brouillage avec la réalité dans le but de créer l’illusion qu’un véritable *snuff film* est présenté à l’écran. *Last House on Dead End Street* de Roger Watkins sera le premier film abordé. Ce long métrage constitue un précurseur du *snuff* à titre de faux document, en partie à cause de la réception sur vidéocassette qu’il a connu auprès de certains cinéphiles au tournant des années 90. Nous analyserons ensuite le cas particulier de *Guinea Pig 2 : Flower of Flesh and Blood* de Hideshi Hino, film qui, pour reprendre notre formulation, montrerait un faux *snuff* pour en évoquer un réel. En dernier lieu, nous analyserons la trilogie *August Underground* de Fred Vogel, un véritable sommet du sous-genre qui constitue, à nos yeux, un « devenir-*snuff*. »

Notre dernier chapitre se focalisera sur les rapports unissant aujourd’hui la légende urbaine des *snuff movies* avec l’Internet. En premier lieu, nous tenterons de démontrer comment l’arrivée du Web dans notre quotidien aura permis un véritable retour en force de la peur des *snuff* grâce à un accès nouveau à d’autres documents clandestins. Ensuite, nous démontrerons comment l’apparition de ce que Michela Marzano qualifie de vidéos macabres constitue, sans appartenir au sous-genre fantasmé, l’objet audiovisuel se rapprochant le plus près du *snuff film*. Nous proposerons par la suite une analyse comparative entre notre sujet d’étude et la pornographie juvénile disponible en ligne qui, à son tour, participe à renforcer la rumeur. Une analyse d’un épisode de la série télévisuelle *19-2* de Podz nous permettra de montrer ce nouvel état du *snuff* sur le Web. Finalement, nous avancerons que l’arrivée d’Internet à titre de plateforme où il est possible de discuter anonymement aura permis de crédibiliser une bonne fois pour toute l’hypothèse des *snuff* en démontrant que ceux-ci possèdent véritablement un public.

Notre réflexion dialoguera avec les rares études publiées sur le *snuff movie*, tout particulièrement l'ouvrage de référence *Killing for Culture* de David Kerekes et David Slater ainsi que *La mort en direct* de Sarah Finger. Bien que ces textes, tout particulièrement le dernier, manquent bien souvent de rigueur et se laissent emporter par la séduisante dimension spectaculaire de leur sujet, ils demeurent riches en informations historiques et proposent de pertinentes vues d'ensemble de la légende urbaine. Nous croyons que ce présent mémoire apportera de nouvelles perspectives à celles suggérées par ces auteurs et ouvrira la porte, souhaitons-le, à de nouvelles approches scientifiques de cette légende urbaine et des liens historiques, sociologiques et cinématographiques qui continuent de nous unir à elle.

Premier chapitre : Historiquer le *snuff*

L'apparition d'une légende urbaine dans l'imaginaire dépend de plusieurs facteurs qui renforcent et corroborent sa crédibilité. Ceux-ci peuvent être d'ordre culturel, politique, religieux, sociologique, voire même économique. Dans le cas précis des *snuff movies*, ils sont également médiatiques. Dès sa naissance au tournant des années 70, la rumeur suit de près l'évolution technique du cinéma afin de conserver son actualité. L'une des spécificités de la légende urbaine étudiée consiste à maintenir son aura de terreur en s'adaptant à l'arrivée de nouvelles technologies. Elle réussit également à se greffer à divers événements qui, par divers procédés, l'authentifient. Le doute entourant l'existence des *snuff* découle donc d'une contamination de la réalité collective où faits et spéculations se confondent et où le visible devient une preuve de l'invisible.

La première partie du présent survol historique focalise sur les éléments ayant nourri la légende urbaine de sa naissance à sa première représentation cinématographique. En premier lieu, elle s'attarde à certaines rumeurs qui, dès l'arrivée du cinématographe, s'apparentent à celle des *snuff movies*. Ensuite, elle s'attarde au meurtre médiatisé de Sharon Tate par les disciples de Charles Manson, un événement fondateur dans l'implantation de la légende urbaine dans l'imaginaire contemporain. La section suivante portera sur l'influence médiatique qu'a eue le célèbre film de Zapruder sur la crédibilisation du *snuff*. En dernier lieu, nous analyserons le pouvoir de persuasion de la rumeur qui, en étant évoquée par diverses figures d'autorité, a permis au *snuff* de s'imposer discursivement comme un objet réel, et ce, sans avoir à fournir de preuves de son existence.

1.1. Prélude

Des spéculations sur l'existence d'objets filmiques s'apparentant à ce que seraient les *snuff movies* font surface dès les débuts du cinéma. L'arrivée de l'invention des frères Lumière à la fin du 19e siècle correspond à une période où l'Europe appréhende la mort sous diverses

formes médiatiques. Dans un article judicieusement intitulé « Le macabre en spectacle¹ », David Le Breton y décrit une France où se trouvent des musées exposant des reconstitutions de cadavres en cire et où une visite à la morgue est une activité populaire. Le cinéma va rapidement capitaliser sur cette fascination par l'entremise, entre autres, d'actualités montrant des exécutions de criminels. D'après Mary Ann Doane,

The subgenre manifests an intense fascination with the representation of death, or the conjunction of life and death. [...] Death would seem to mark the insistence and intractability of the real representation².

Les caméras étant interdites par la loi sur les lieux d'une exécution, ces films, comme la production des studios Edison *The Execution of Czolgosz, with a Panorama of Auburn Prison* (1901), sont en fait des reconstitutions avec comédiens. Elles permettent donc, par la voie d'une mise en scène, de donner à voir un événement aux « [...] spectators not actually present at the scene³. » Ces « *realistic imitations* » donnent cependant naissance à une rumeur avançant que certains films montreraient de véritables mises à mort. Patrick Désile rapporte qu'en 1908 en France, on prétend que des employés des studios Pathé filmaient d'authentiques décapitations. Alarmé, le gouvernement s'empresse de condamner ces productions, et ce, même s'il ne possède pas de preuve de leur circulation. Il affirme donc par l'entremise d'une circulaire télégraphique rédigée par le ministre de l'Intérieur que :

... des clichés de cette scène auraient pu être pris par subterfuge ou surprise en vue de leur utilisation pour des spectacles cinématographiques. Il se pourrait également que dans [le] même but des industriels établissent des clichés purement imaginaires. J'estime qu'il est indispensable d'interdire tous spectacles cinématographiques publics de ce genre susceptibles de provoquer des manifestations troublant l'ordre et la

¹ Voir LE BRETON, David, « Le macabre en spectacle. Leçons d'anatomie » In Jean-Philippe de Tonnac et Frédéric Lenoir (sous la dir. de) *La mort et l'immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances*, Paris, Bayard, 2004 pp. 1010-1027.

² DOANE, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2002, p. 145.

³ *Ibid.*, p. 146.

tranquillité publics⁴.

Sur des « *realistic imitations* » comme *The Execution of Czolgosz* ou *Exécution capitale à Berlin* (studios Pathé, 1897) plane l'ombre d'un autre film, l'un qui montrerait une mort véritable plutôt que sa reconstitution. Puisque ces exécutions ont véritablement eu lieu, il n'est pas impensable d'envisager qu'elle n'ait pu, en détournant la loi, devenir sujet d'une œuvre cinématographique. La réaction de l'État français souligne la crédibilité de cette hypothèse. La simple rumeur suffit pour interdire ces films qui, à en juger par la popularité des « *realistic imitations* », attireraient un large public qu'ils pourraient corrompre par une monstration d'images obscènes. Plus d'un demi-siècle avant l'émergence de la légende urbaine des *snuff movies*, l'idée que le cinéma pourrait potentiellement spectaculariser une mort véritable et que des individus seraient au rendez-vous plane déjà dans l'imaginaire collectif. Que ces œuvres existent ou non n'a aucune importance, leur simple possibilité suffit pour éveiller l'inquiétude.

D'autres hypothèses sur des films qui montreraient la mort en direct feront leur apparition au cours de l'histoire. Un exemple notable consiste en ces images qu'auraient filmées les nazis en plaçant des caméras dans les chambres à gaz. Jusqu'à ce jour, personne n'a mis la main sur ses bobines, mais plusieurs, dont le cinéaste Jean-Luc Godard, explique que :

Les nazis avaient la manie de tout enregistrer [...] Je n'ai aucune preuve de ce que j'avance, mais je pense que si je m'y mettais avec un bon journaliste d'investigation je trouverais les images des chambres à gaz au bout de vingt ans⁵.

Comme ce sera le cas avec les *snuff movies*, l'absence matérielle des enregistrements n'entame nullement la certitude du réalisateur des *Histoire(s) du cinéma*. Au contraire, leur invisibilité confirmerait leur existence : « Des gens doivent savoir où c'est, prétend Godard, mais on ne veut pas le montrer⁶. » Ce type d'argument constitue l'une des essences du pouvoir

⁴ Désile rapporte d'ailleurs que « Cette circulaire rédigée dans l'urgence est l'acte de naissance de la censure cinématographique en France. » Voir DÉSILE, Patrick, « Spectacles douloureux, exhibitions malsaines. Présentations et représentations de la mort à Paris au XIXe siècle » In Bégin, Richard et Laurent Guido (dirs.), *CiNéMAS*, « L'horreur au cinéma », vol. 20, n° 2-3, printemps 2010, p. 55.

⁵ GODARD, Jean-Luc, cité par Antoine DE BAECQUE In *Godard*, Paris, Grasset, 2010, p. 763.

⁶ *Ibid.*

de persuasion de la légende urbaine des *snuff* films. Difficile à contredire, sa force consiste à détourner l'impasse que représente un manque de preuves en faisant de celui-ci une preuve à part entière. Selon ce raisonnement, Jean-Luc Godard ne peut voir les films des chambre à gaz parce qu'ils lui sont inaccessibles, et non parce qu'ils seraient en réalité le fruit d'un imaginaire collectif. Il en irait de même pour les *snuff*.

Le cinéma de fiction a également mis en scène des films partageant certaines similitudes avec les *snuff*. Dernier long métrage réalisé par Michael Powell, *Peeping Tom* figure généralement dans les études portant sur les représentations des meurtres enregistrés au grand écran. Il mérite que l'on s'y attarde brièvement à notre tour, ne serait-ce que pour remettre en question son statut d'œuvre incontournable dans une étude ou un survol historique du *snuff* au cinéma.

Si l'inclusion de *Peeping Tom* aux corpus proposés par, entre autres, Finger, Kerekes et Slater semble justifiable, sa présence découle d'une pensée rétroactive. Bien qu'il mette en scène un homme tuant littéralement de jeunes femmes avec sa caméra pour ensuite visionner ses meurtres dans l'intimité de son chez-soi, il serait historiquement erroné de considérer ce film comme lié, d'une manière ou d'une autre, à la légende urbaine. Lors de sa sortie en 1960, le terme « *snuff* » ne renvoie nullement à une rumeur, celle-ci n'étant pas encore active dans l'imaginaire contemporain. Contrairement à ce que prétend Finger, Michael Powell ne décrit pas avec ce film « [...] le principe des *snuff movies*⁷. », mais pointe plutôt l'une des « spécificités ontologiques » du cinéma.

Avec ce récit de tueur en série, le réalisateur donne raison à André Bazin en démontrant que le cinéma est le seul médium capable de montrer le passage entre la vie et la mort. Animé par une « [...] morbidité latente du voyeurisme filmique [...] »⁸, Mark Lewis, le personnage principal du long métrage, tente de capturer sur pellicule cet instant bref qui le fascine, de saisir le visage de la mort à travers celui terrorisé de ses victimes agonisantes. Il ne s'agit cependant pas d'une notion nouvelle pour le spectateur de l'époque. Celui-ci a déjà vu de

⁷ FINGER, *op.cit.*, p. 58.

⁸ MARIE, Michel, *Les grands pervers au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 18.

véritables décès au grand écran avec, par exemple, ce film d'actualité de 1949 évoqué par Bazin dans lequel des communistes sont fusillés sur la place publique de Shanghai. Cette spécificité technologique, que les *snuff movies* exploiteraient à son paroxysme obscène⁹, Powell en fait le leitmotiv de son récit et de la pathologie de Lewis.

C'est à travers ce protagoniste que l'on pourrait en arriver à considérer *Peeping Tom* comme un précurseur de la légende urbaine puisqu'il semble dresser un portrait clinique virtuel du spectateur du *snuff* à venir. Tout comme le serait le consommateur typique de meurtres enregistrés, Lewis se tourne vers le cinéma afin de nourrir ses perversions sexuelles. Comme le font remarquer Kerekés et Slater, visionner ses assassinats, tout comme utiliser le dispositif du projecteur pour répéter ce moment à l'infini, lui procure une jouissance :

[...] replaying the murder allows Mark a kind of masturbatory rapture (by the time his home *movies* have reached their murderous climax, Mark has quite literally thrust himself from his seat and stands shuddering)¹⁰.

L'érotisation fétichiste du meurtre et la stimulation sexuelle provoquée par la violence sont deux activités psychiques bien réelles qui ont facilité la croyance à un public pour les *snuff movies*. En effet, la société était consciente de leur existence bien avant les premiers balbutiements de la légende urbaine, voire même du cinéma. *Peeping Tom* met donc en scène un cas pathologique que le spectateur a déjà croisé auparavant dans la littérature (pensons à Dolmancé dans *La philosophie dans le boudoir* de Sade), mais l'adapte aux réalités technologiques de son époque, comme le fait par la suite la légende urbaine des *snuff movies* afin d'apparaître actuelle et crédible. Ayant en 1960 à son domicile, comme la plupart des foyers de la classe moyenne à l'époque, une caméra et un projecteur, Lewis, scopophile moderne, se rapproche de la mort qui le fascine grâce au dispositif du médium

⁹ Comme l'écrit André Bazin : « Comme la mort, l'amour se vit et ne se représente pas – ce n'est pas sans raison qu'on l'appelle la petite mort -, du moins ne se représente pas sans violation de sa nature. Cette violation se nomme obscénité. La représentation de la mort est aussi une obscénité, non plus morale comme dans l'amour, mais métaphysique. On ne meurt pas deux fois. » Voir BAZIN, *op.cit.*, p. 372.

¹⁰ KEREKES et SLATER, *op. cit.*, p. 37.

cinématographique¹¹.

Mark Lewis se distingue cependant du spectateur du *snuff* en jouant également le rôle du bourreau. Selon la rumeur, le destinateur du meurtre enregistré n'est aucunement impliqué dans l'assassinat filmé, du moins au premier degré. Il ne connaît rien de cette personne torturée et tuée, pouvant ainsi apprécier sa mort à un degré zéro, puisqu'il ne possède aucun référent pour lui apporter un sens additionnel. Ce n'est pas le cas avec Lewis qui, en regardant ses propres meurtres sur grand écran, est envahi par des souvenirs liés à l'événement enregistré. Souvenirs qui deviennent par la suite une part intégrante de sa fétichisation envers ses films puisque ceux-ci ressurgissent à chaque visionnement répété. Notons également l'usage privé et non mercantile que fait Lewis de ses enregistrements. Il ne les montre à personne, sauf à Helen, une femme pour qui il semble développer de l'affection, et ce, même s'il travaille dans une boutique vendant sous le manteau de matériel pornographique que pourraient fréquenter des clients avides de meurtres enregistrés. En suivant la définition que nous proposons dans ce mémoire, les films de Lewis ne sont pas des *snuff movies*.

Il pourrait apparaître logique de considérer *Peeping Tom* comme l'une des sources d'inspiration de la légende urbaine, de concevoir le spectateur imaginaire du *snuff* comme étant façonné autour des traits du pervers que représente Mark Lewis. Bien que cette théorie s'avère envisageable, elle accorderait néanmoins trop d'importance à un seul film, aussi notoire soit-il lors de sa première sortie en salles¹². De plus, dans la vague d'articles anti-pornographiques dénonçant les *snuff movies*, nous n'en avons trouvé aucun se référant à *Peeping Tom* comme exemple d'un spectateur-type, même de façon évasive. Si la filiation entre la rumeur et le film de Michael Powell saute aujourd'hui aux yeux, ce n'est pas parce que l'un renvoie à l'autre, mais plutôt parce l'œuvre et la légende urbaine s'inspirent des mêmes craintes envers la monstruosité de la nature humaine et de la possibilité d'une utilisation meurtrière du cinéma.

¹¹ Un rapprochement qui se fait autant au niveau de la temporalité, que Lewis défie en répétant à l'infini un événement éphémère lors d'une projection, qu'esthétiquement, le caméraman filmant le visage des femmes tuées en gros plan.

¹² « Critics blasted *Peeping Tom* with a vengeance; the public avoided the movie like the plague. Powell's career was all but over. » Voir KEREKES et SLATER, *op. cit.*, p. 32.

1.2. Contexte

« Outside is America »
- U2, *Bullet the Blue Sky*

La légende urbaine des *snuff movies* fait son apparition aux États-Unis vers la fin des années soixante, alors que le pays connaît une importante révolution médiatique. Avec la guerre du Vietnam, la population est quotidiennement confrontée à la violence par le biais d'images télévisuelles. La pornographie fait également son entrée légitime dans la salle de cinéma puisque la révolution sexuelle permet un assagissement des règles de la censure (le Code Hays est aboli en 1963). Il est désormais possible pour les exploitants de programmer des œuvres au contenu explicite comme le diptyque *Je suis curieuse (Jaune)* (1967) et *(Bleu)* (1968) de Vilgot Sjöman ou encore *Deep Throat* (1972) de Gerard Damiano sans connaître de démêlés avec la justice. Le succès de ces films au box-office entraîne cependant le déclin des *stag movies*, ces films pornographiques produits et diffusés clandestinement dès le début du siècle dernier.

L'influence qu'auront les *stag movies* sur la légende urbaine des *snuff movies* ainsi que les représentations s'en inspirant a rarement été relevée par les chercheurs. Pourtant, en y regardant de plus près, on remarque que le *snuff* constitue un héritier imaginaire du *stag* puisqu'il récupère plusieurs de ces aspects que nous évoquerons au fil de ce mémoire. D'un point de vue historique, il remplit le vide laissé par les films pornographiques clandestins une fois que le contenu que ces derniers donnaient à voir devint légalement permisible. Auparavant, le *stag movie* sert d'alternative officieuse au cinéma autorisé. Comme l'explique le journaliste et historien Dave Thompson :

Stag movies. Blue movies. Smokers. Beavers. Coochie reels. Dirty pictures. Between about 1900 and the late 1960s, if you wanted to see a film of other people having wild and uninhibited sex, those were the phrases you kept your ears

open for [...]»¹³.

Une fois la pornographie légalisée, le *stag* perd sa raison d'être et en vient à disparaître graduellement¹⁴. L'arrivée d'un genre autrefois interdit sur grand écran laisse cependant présager, pour reprendre le titre d'une production des frères Mitchell, qu'il se cache encore pire derrière la porte verte. Si *Deep Throat* peut désormais être visionné sans problème par un public adulte, les films étant toujours condamnés à être distribués sous le manteau doivent être d'une obscénité sans nom. L'existence sur le marché noir de la déjà mentionnée pornographie homosexuelle ainsi que les sado-masochistes « *roughies* » confirment déjà cette présomption. Il suffit néanmoins d'un pas pour imaginer que dans les bas-fonds du cinéma clandestin se trouve une pornographie sous sa forme la plus perverse. C'est sur ce point que le *snuff* va devenir le successeur du *stag* puisqu'il serait pour plusieurs son paroxysme logique. La pornographie socialement acceptée ne suffirait plus pour un certain public qui désirerait en voir plus. Il se tournerait alors vers ces films interdits qui iraient trop loin, bien au-delà des limites morales de la monstration. « L'hypothèse catastrophique » des *snuff movies*, un terme ici emprunté à Stéphane Bou¹⁵, est en pleine ébullition.

Également présents dans le paysage cinématographique de l'époque et connaissant un succès important au box-office international, les *mondo movies* précèdent et chevauchent la naissance de la légende urbaine et vont, par leur contenu, le rendre plausible. Tout comme le ferait supposément les *snuff movies*, ces documentaires produits dès le début des années 60 exploitent à des fins spectaculaires et mercantiles des images de morts humaines proclamées comme authentiques¹⁶. Pour cette raison, une analogie s'établit rapidement entre ce sous-genre bien réel et l'objet imaginaire. Selon Gayraud et Lachaud, « *Mondo movies* [...] ont depuis

¹³ THOMPSON, Dave, *Black and White and Blue : Adult Cinema from the Victorian Age to the VCR*, Toronto, ECW Press, 2007, p.1.

¹⁴ Du moins, en ce qui a trait à la pornographie hétérosexuelle. Toujours dans l'optique d'offrir une alternative à ce qui est considéré comme moralement représentable par la société, le *stag* continuera d'exister par l'entremise de films clandestins s'adressant désormais à un public homosexuel, zoophile, etc.

¹⁵ Voir BOU, Stéphane, « *Snuff* » in Philippe Di Folco (dir.), *Le dictionnaire de la pornographie*, Paris, PUF, 2005, p. 453.

¹⁶ Alors qu'en fait, elles sont majoritairement des simulations. Voir à ce sujet KEREKES et SLATER, *op. cit.*, pp 101-214.

toujours été accusés de s'affilier au *Snuff Movie*, en d'autres termes de provoquer et d'exploiter la mort d'autrui à des fins commerciales¹⁷. » La véracité des morts montrées par les *mondos* laisse donc planer le doute qu'elles auraient pu être orchestrées par les réalisateurs pour le besoin de leur film respectif. Des spéculations qui mèneront un cinéaste comme Paolo Cavara à répondre à de pareilles accusations devant un tribunal en 1967. « Le fantasme du *Snuff Movie* déjà à l'œuvre¹⁸. » Un fantasme que le *mondo* confirme de façon détournée. D'abord, en confirmant une fois de plus que le cinéma demeure le seul médium capable de capturer le passage de la vie au trépas. Ces images cherchent cependant à divertir plutôt qu'à informer ou à proposer une réflexion sur la fatalité de l'existence. Les représentations de la mort dans les *mondos* s'avèrent délibérément surprenantes, violentes et hors du commun. La célèbre immolation du moine dans *Mondo Cane 2*, par exemple, est une scène de grand déploiement cherchant à provoquer l'étonnement. Un spectacle macabre qui serait similaire à ce que les *snuff movies* donneraient à voir. Les importantes entrées en salle pour ces documentaires démontrent que cette réception est possible et qu'elle ne se limite pas qu'à un petit cercle d'individus. La fascination pour la mort dans toute son horreur s'avère généralisée. Elles confirment également la rentabilité d'un projet comme le *snuff movie*. Là où il y a public, il y a forcément profit. Au final, que les morts montrées par les *mondos* soient réelles ou non importent peu, elles laissent planer le doute, sous-entendent qu'un cinéaste aurait pu commettre le crime pour lequel Paolo Cavara a été faussement accusé. Car ils doivent bien exister quelque part des films permettant d'être véritablement face à la mort. En sortant de l'insoutenable *Africa Addio* (1966), j'ai entendu parler d'un film encore plus vrai. Tout comme c'est le cas avec le *stag*, le *snuff* serait pour le *mondo* son extrême fantasmé, l'ultime étape dans la représentation de la mort à l'écran.

1.3. Point de départ

Bien qu'il soit impossible de cerner avec précision le lieu et le moment de la naissance de la légende urbaine des *snuff movies*, nous pouvons repérer la première fois où elle a été

¹⁷ GAYRAUD, Sébastien et Maxime LACHAUD, *Reflets dans un œil mort. Mondo movies et films de cannibales*, Paris, Bazaar&Co (coll. « Cinexploitation »), 2010, p. 339.

¹⁸ *Ibid*, p. 199.

documentée. Au début des années 70, Ed Sanders, un musicien enquêtant sur Charles Manson et ses disciples, prend connaissance d'une rumeur voulant que la secte aurait filmé des sacrifices humains. Bien qu'il n'en ait pas visionné un seul, il nomme ces enregistrements « *snuff movies* » dans son livre *The Family*, la première publication à rapporter la légende urbaine : « Ed Sanders introduced the term to the masses when he claimed that such films lay buried someplace in the desert. Or had been stolen. Or maybe sold¹⁹. » L'auteur confirme lui-même avoir baptisé les *snuff films* dans la troisième édition de son ouvrage, situant même l'année où la rumeur a attiré son attention :

When I was researching this book back in 1970 and 1971, I coined the term, "*snuff film*." I had heard that such films existed, and from a guy I had met at the Spahn Movie Ranch in 1970 I heard a tale of violent films²⁰.

Selon Sarah Finger, Sanders aurait utilisé l'onomatopée « *snuff* » parce que cette simulation phonétique d'un souffle éteignant une chandelle renverrait à l'acte de mourir ainsi qu'à celui d'assassiner²¹. Une autre source derrière la réappropriation de ce terme s'avère également envisageable. Il pourrait s'inspirer de « *stag* », un terme désignant déjà des films clandestins toujours en circulation à l'époque. La sonorité entre « *stag* » et celle de « *snuff* » s'avère similaire, avec ce « s » prenant le dessus sur les quatre lettres qui le suivent, permettant à ces mots d'être soufflés en une seule syllabe. Des mots brefs que l'on chuchote discrètement à l'oreille d'un projectionniste ambulancier ou d'un barman sans avoir à apporter de précision supplémentaire puisqu'ils ne peuvent renvoyer qu'à un seul objet.

Que les *snuff* aient été signalés en premier lieu dans le cadre d'une enquête sur Charles Manson aura doté la légende urbaine d'une certaine légitimité grâce à une affiliation avec un événement tragique ayant marqué l'histoire du vingtième siècle américain. Lors de sa

¹⁹ KEREKES et SLATER, *op. cit.*, p. 4.

²⁰ SANDERS, Ed, *The Family*, Cambridge, Da Capo Press, 2002, p. 163.

²¹ « Littéralement, *to snuff* signifie éteindre, moucher une chandelle, étouffer la flamme d'une bougie, et *to snuff out* équivaut à éteindre avec les doigts. De ce point de vue, argotiquement mais aussi symboliquement, *to snuff* signifie "clamer", mourir. D'ailleurs, dans le *Oxford English Dictionary*, *to snuff* devient un synonyme de tuer, commettre un meurtre. » Voir FINGER, *op. cit.*, p. 11

publication en 1971, *The Family* de Sanders rapporte un brûlant sujet d'actualité. Charles Manson et ses disciples sont derrière les barreaux depuis deux ans pour plusieurs meurtres, dont celui hautement médiatisé de la comédienne Sharon Tate, épouse du cinéaste Roman Polanski. Les acteurs impliqués dans cette affaire ont une résonance importante aux yeux du public. Tate et Polanski sont, au sens où l'entend Edgar Morin, des mythes vivants. Manson, quant à lui, interprète le rôle de l'Ogre dans cette histoire d'assassinat puisqu'il symbolise la crainte du satanisme en vogue à l'époque ainsi que celle de la liberté promue par le mouvement hippie lorsqu'elle est poussée à son extrême. La légende urbaine du *snuff* va s'associer à ce récit afin d'obtenir le bassin spectaculaire nécessaire à sa montée fulgurante dans l'imaginaire collectif. En effet, l'implication de personnalités publiques dans sa genèse lui accorde une notoriété. Leur présence vient renforcer la rumeur en lui ajoutant une trace de réel et en se référant à des individus connus de tous ainsi qu'à des événements réels et vérifiables. La légende urbaine en vient tranquillement à ne plus apparaître comme pure fiction puisqu'elle opère une intégration dans la réalité.

Le jumelage avec le meurtre de Tate ne s'est cependant pas fait dès les premiers balbutiements de la rumeur. Lors de son enquête, Ed Sanders rapporte un échange verbal avec un individu affirmant avoir visionné des films montrant des cérémonies occultes ayant eu lieu en Californie. Ce dernier en recense trois catégories différentes : « (1) Family dancing and loving; [2] animal sacrifices; (3) human sacrifices²². » Il affirme, en se trompant, avoir vu dans le lot un véritable *snuff*, soit un court d'une durée de cinq minutes montrant le corps décapité d'une jeune femme laissée sur une plage, sa tête à ses côtés. Autour du cadavre danse un groupe vêtu de cagoules et de robes noires²³. Outre la fiabilité fragile de ce témoignage, ces propos sont l'unique preuve de ce qu'ils avancent. Sanders ne nomme pas son interlocuteur, tout comme il ne tente pas d'identifier la victime décapitée ainsi que ses bourreaux²⁴. Bien que les propos

²² SANDERS, *op. cit.*, p. 165.

²³ Selon notre définition, ce film ne serait pas un *snuff* puisqu'il ne montrerait pas la décapitation elle-même. Cependant, l'individu prétend que cet extrait « [...] was part of a larger movie. » [*Ibid*, p. 167] On remarque donc à partir de ce témoignage à quel point le *snuff* est un objet fuyant puisque même ceux qui rapportent en avoir vus n'ont en fait visionné qu'un fragment, le moment décisif manquant à l'appel et devenant forcément sujet de doute et de spéculation.

²⁴ Il se limite à demander une description de leurs vêtements.

rapportés par Sanders confirment la cruauté et le sadisme de la « Family », l'inconnu qui y règne leur accorde une impression de cas isolé. Sous cette perspective, le *snuff* apparaît alors comme anecdotique, ce qui aurait pu nuire grandement à la viabilité de la légende urbaine. La suite des événements en voudra autrement. La rumeur des « *violent films* » recensés par Sanders va bientôt évoluer au point où naît l'hypothèse que l'un d'entre eux pourrait montrer le meurtre de Sharon Tate. Comme le résume bien Finger,

Lors de l'instruction de cette affaire commencent à circuler des rumeurs concernant des films tournés par Charles Manson et ses complices. Ceux-ci auraient volé une camionnette contenant des caméras ainsi que des bobines. Le matériel aurait été retrouvé lors de l'arrestation de Charles Manson, mais une bobine contiendrait les images d'assassinats perpétrés par The Family entre 1968 et 1969. Ce film pourrait être enterré dans le désert Mojave, au sud-est de la Californie...²⁵

L'hypothèse de la pièce manquante, d'un film disparu montrant l'assassinat de Sharon Tate, découle du désir de tout connaître et de tout voir de la vie privée d'une star. Comme l'atteste Edgar Morin,

Qu'est-ce qu'un film, sinon un « roman », c'est-à-dire une histoire privée destinée au public ? La vie privée d'une star se doit d'être publique. Les magazines, les interviews, les fêtes, les confessions (Film de ma vie) contraignent la star à afficher sa personne, ses gestes, ses goûts. Les vedettes n'ont plus de secret [...]²⁶.

Cette proposition rejoint le cas de Tate, mais également celui de son époux. En 1969, le public sait tout d'eux, de leur enfant à venir, mais également de leurs nombreuses fêtes mondaines où des invités de prestige consomment maintes drogues hallucinogènes. Cette mauvaise réputation génère d'ailleurs des rumeurs sur des activités illicites commises par le couple qui se grefferont plus tard à celles entourant Charles Manson et, par extension, à la légende urbaine des *snuff* :

²⁵ SANDERS, *op. cit.*, p. 36

²⁶ MORIN, Edgar, *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Points »), 1972, pp. 55-56.

Les meurtres, raconte Polanski, n'avaient pas sitôt été découverts que les médias se branchèrent sur les pires ragots de Hollywood et commencèrent à produire toutes sortes d'allusions à des orgies, des drogues-parties, et des pratiques de magie noire²⁷.

Soirées de débauche, consommation de narcotiques et satanisme, des pratiques auxquelles s'adonnait également Manson. À cause de cet attrait commun pour le vice et la luxure, Polanski et Tate apparaissent, suite au crime, comme ayant toujours été prédestinés à être les victimes des sbires du dirigeant de la « Family²⁸. » Rappelons que Charles Manson, contrairement aux tueurs en série Ed Gein et Ted Bundy, était connu du public avant d'avoir été accusé au criminel. Comme le rapporte Sanders, il participe à plusieurs festivals musicaux avant de s'établir en Californie où il fréquente plusieurs vedettes. Le producteur des Beach Boys Terry Melcher songe signer un contrat de disque avec lui ainsi que de réaliser un documentaire sur sa petite communauté, deux projets qui tombent à l'eau à cause du comportement intenable et violent de Manson. L'opinion générale est qu'il se trame quelque chose au Spahn Movie Ranch, son refuge, et personne n'est réellement surpris une fois que les meurtres font la une. Une star a été tuée par une autre.

Les meurtres du 9 août 1969 auront une ampleur telle qu'ils viendront effacer dans la mémoire collective ceux commis précédemment par le clan de Charles Manson. La presse va littéralement se jeter sur l'événement afin de nourrir la curiosité d'un public désireux d'admirer la vedette abattue. Les photos de la scène du crime sont publiées dans les journaux à travers le monde, le cliché d'un mur sur lequel est écrit avec le sang de Tate « Death to the pigs » devenant l'image emblématique du crime. Il prend peu de temps avant que les spéculations autour de ces assassinats ne germent. Outre celles déjà citées plus haut, mentionnons celle confirmée plus tard par Polanski d'une cassette trouvée à sa résidence où l'on verrait le couple en train de faire l'amour. Ce film générera maintes rumeurs²⁹ et se

²⁷ POLANSKI, Roman, *Roman par Polanski*, Paris, Robert Laffont (coll. « Vécu »), 1984, p. 34.

²⁸ Les sujets et thèmes des films de Roman Polanski ont également contribué à salir sa réputation. Sanders rapporte qu'à la sortie de *Rosemary's Baby*, le long métrage avait été qualifié de « [...] the greatest advertisement for satanism ever concocted. » Voir SANDERS, *op.cit.*, p. 54.

²⁹ « Enfin, raconte Polanski, il y avait cette fameuse cassette vidéo de Sharon et moi en train de faire l'amour, découverte par un inspecteur, dans la petite mezzanine qui surplombait le salon. Un plumitif a prétendu par la

métissera à celle des *snuff movies* puisqu'elle pointe vers la pièce manquante, l'événement que l'on refuserait de montrer au public à cause de sa violence et de son obscénité. Le public aura tout vu du « roman » de Sharon Tate, de sa vie dans les magazines aux événements suivant son décès dans les journaux. Il manque néanmoins un chapitre à cette histoire, chapitre arraché à son autobiographie en images qui doit bien exister quelque part. Après tout, la « Family » possédait le matériel nécessaire pour filmer cet événement raconté mais jamais montré. L'hypothèse d'un *snuff movie* va servir de réponse au fantasme collectif de connaître tout de l'inimité d'une vedette, y compris sa mort qui, selon André Bazin, constitue justement la part la plus privée d'un individu, « [...] le seul de nos biens temporellement inaliénable³⁰. » La possibilité d'un *snuff* montrant la mise à mort de Sharon Tate est donc objet de fascination puisqu'il permettrait d'avoir un accès total à la star. Une fois projetée, on en vient à tout savoir d'elle puisqu'elle n'aurait désormais plus rien à cacher. Ce *snuff* contredirait cependant notre définition qui propose que ces films ne donneraient à voir que des victimes anonymes puisque leur décès s'avèrerait dénué d'une histoire qui, conséquemment, permettrait une lecture de leur mort à un degré zéro. Ce ne serait pas une mort qui intéresserait le spectateur de ce film, mais plutôt la mort de Sharon Tate, avec tout le sens discursif et mythique qu'impliquent son nom, son visage, son corps. Mais c'est peut-être justement cette différence qui lui accorderait, paradoxalement, son statut de *snuff* originaire. L'affiliation avec Tate, Polanski et Manson lui aura permis non seulement de transgresser un mythe hollywoodien, mais également de projeter dans l'avenir le concept d'un film que ces successeurs imaginaires seront incapables d'imiter, une exécution gratuite donnant lieu à une mort privée plutôt qu'inconnue. Il s'imposerait d'emblée comme l'exemple impossible. Impossible à recréer dans des conditions similaires l'enregistrement du meurtre d'une vedette, mais également impossible à voir. La localisation des films de la Family s'avère paradoxale puisque, autant la légende urbaine les situe géographiquement au cœur d'un lieu au nom aussi évocateur que la Vallée de la Mort, autant l'étendue de ce désert interdit toutes recherches fructueuses. Ces films mythiques se voient donc dotés d'une aura de présence et d'absence, en existant discursivement tout en étant concrètement inaccessibles :

suite que la police avait découvert une collection complète de films et de photos pornographiques avec plusieurs célébrités de Hollywood. » Voir POLANSKI, Roman, *op.cit.*, p. 349.

³⁰ BAZIN, *op. cit.*, pp. 372-373.

Under the California sun, nous disent Kerekes et Slater en introduction à *Killing for Culture*, where sky meets sand on the horizon, there lies buried the origins of a despicable concept. Its exact location is marked only by ancient footfalls, long since erased from the earth by desert winds. But it's there all right. Everyone knows that³¹.

La légende des *snuff movies* aura donc véritablement pris naissance dans l'invisibilité, sans que n'apparaisse un document qui aurait confirmé ou démenti la rumeur. Que les images de Sharon Tate assassinée demeurent encore à ce jour loin des regards, cachées sous le sable californien³², font des origines du *snuff* un objet fuyant auquel on ne se réfère que par pures spéculations. Cette invisibilité primaire, le mythe en aura fait un élément essentiel à sa crédibilité, son absence devenant un signe de sa présence.

Bien que, comme l'affirme Sanders, les rumeurs des enregistrements clandestins planent dès le début des années 70, c'est le film fantasmé du meurtre de Sharon Tate qui aura définitivement cimenté le *snuff* dans l'imaginaire contemporain, et ce, même si la légende urbaine s'est dissociée progressivement de l'affaire Manson au cours des années suivantes. Comme le fait remarquer Pamela Donovan :

[...] the connections between the emergence of the *snuff* film legend and the Murders are both empirical and general – empirical in the sense that the legend grew up around specific Manson-related rumors and general in the sense that the *snuff* film's current incarnation encompasses several themes in public consciousness

³¹ KEREKES et SLATER, *op.cit.*, p. 3.

³² Cet acte d'enterrer les *snuff* dans la Vallée de la Mort évoque « l'énigme du puits » que signale Bataille en décrivant une illustration trouvée dans la grotte la plus profonde des grottes de Lascaux. Cette image, celle d'un homme à la tête d'oiseau au pénis bandé étendu devant le cadavre d'un bison, est un message obscur, impénétrable, que nous ont laissé nos ancêtres sur nos origines, mais également sur le rapport entre mort et érotisme. « Mais à la fin, l'obscurité impénétrable est la vertu élémentaire d'une énigme. [...] N'est-elle pas lourde en effet du mystère initial qu'est à ses propres yeux la venue au monde, l'apparition initiale de l'homme ? Ne lie-t-elle pas en même temps ce mystère à l'érotisme et à la mort ? » Pourquoi enterrer ces films, outre pour cacher les preuves, si ce n'est pour laisser à nos descendants une vérité sur leurs origines, sur notre relation avec la mort et la sexualité que le *snuff* pousserait à son paroxysme ? Voir BATAILLE, Georges. *Les larmes d'Éros*, Paris, 10/18 (coll. « Domaine français »), 1961-1971, p. 79.

about crime having to do with cultural disintegration. [...] Contemporary discussions of the *snuff* film do not involve the Manson case, and generally regard the *snuff* film market as a global and profitable, rather than cultish, practice³³.

Il n'en demeure pas moins que l'impact de l'affaire Manson sur la légende urbaine ne peut être nié puisqu'elle lui aura permis de rapidement devenir l'objet d'une crainte tangible générant plusieurs débats. Cet événement tragique aura été pour le *snuff* rien de moins que son « Helter Skelter. »

1.4. La mort d'un président

L'annonce du décès de Sharon Tate dans les bulletins d'information correspond à une période où le monde entier subit encore les séquelles générées par la diffusion d'un film montrant l'assassinat d'une célébrité. Six ans séparent la mort de l'épouse de Polanski de celle de John F. Kennedy, le 35^e président des États-Unis. En 1969, les répercussions de la fusillade de Dallas n'ont rien perdu de leur impact sur la société américaine, venant même jusqu'à éclairer les réactions du public par rapport au meurtre de la comédienne. Ainsi, le fantasme de visionner la mort de Tate pourrait découler du spectacle violent de la mort de JFK.

Cet événement qui ébloua l'Amérique aura été vécu et véhiculé, aussi, et c'est l'une de ses singularités, à partir des images. Bien qu'il ne soit pas le premier dirigeant des États-Unis à être abattu, Kennedy se discerne néanmoins de ses prédécesseurs par la médiatisation de sa mort :

Avant John Fitzgerald Kennedy, écrit Jean-Baptiste Thoret, d'autres présidents américains furent assassinés mais, contrairement à celui de Lincoln (1865), de Garfield (1881) ou de Mc Kinley en 1901, l'événement fut d'abord télévisuel³⁴.

³³ DONOVAN, Pamela, *No Way of Knowing : Crime, Urban Legends, and the Internet*, New York, Routledge, 2004, p. 31

³⁴ THORET, Jean-Baptiste. *26 secondes. L'Amérique ébloussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*. Pertuis. Rouge Profond (coll. « Raccords »), 2003, p. 25.

L'événement est d'autant plus marquant, qu'il est accompagné par la diffusion d'images, ainsi qu'un enchaînement de manifestations violentes. Le 24 novembre 1963, le public regardant le début du procès de Lee Harvey Oswald à la télévision assiste contre toute attente à un moment historique, soit le premier meurtre à avoir été montré en direct. Cinq jours plus tard, le magazine *Life* publie un numéro dans lequel se trouvent une trentaine de photogrammes tirés du film d'Abraham Zapruder, un fabricant de vêtements féminins ayant connu la postérité après avoir, le 22 novembre de cette même année, capturé avec sa caméra Super 8 l'assassinat du président Kennedy. Ces images traumatisantes montrant la chute d'une idole génèrent alors une curiosité morbide qu'elles échouent à combler. La fascination pour cette exécution dépend d'un phénomène similaire à celle pour la mort de Tate. Elle répond aux mêmes enjeux que décrit Morin dans *Les stars* où les admirateurs d'une célébrité souhaitent voir sa vie publique dans sa totalité, et donc, jusqu'à sa mort³⁵. Les captures d'image les plus violentes de l'incident ayant été retirées loin des regards à la demande de Zapruder, le public désireux de regarder la mort de JFK dans toute sa spectacularité y ont néanmoins accès grâce à des moyens anticonformistes :

Après le 22 novembre 1963, une quantité importante de documents touchant à l'assassinat de Kennedy circulèrent sous le manteau, en marge des médias institutionnels et classiques. Les photogrammes les plus spectaculaires du film de Zapruder [...], les clichés de l'autopsie, et leur cortège de détails *gore* [...] s'échangeaient dans des réseaux parallèles qui, la plupart du temps, étaient les mêmes que ceux utilisés par la presse de charme et de *hardcore*³⁶.

Il en va de même pour le film de Zapruder qui trouvera son chemin dans des universités, où il sera visionné par des professeurs et des étudiants, mais également dans le circuit en déclin des *stag movies* :

³⁵ Sa vie publique, mais également sa vie secrète. Les rumeurs concernant la vie sexuelle du président Kennedy ainsi que sa liaison avec l'actrice Marilyn Monroe ont longtemps passionné un public avide de potinages. L'une d'entre elles prétendait même qu'un film pornographique montrait les ébats de l'homme politique et de sa célèbre amante, un nouvel exemple d'images interdites et cachées qui renvoient à certains enjeux du *snuff* film.

³⁶ *Ibid*, p. 114.

À partir du procès de la Nouvelle-Orléans, un nombre grandissant de copies pirates (et de qualité médiocre, ce qui ne fera qu'amplifier les conjectures et les délires interprétatifs) se mirent donc à circuler sur les campus ou sous le manteau, au milieu des *nudies* et autres bandes *hardcore*³⁷.

À ce sujet, il est à parier que la présentation de ce film précis dans le cadre d'une projection de productions à connotations pornographiques aura eu un impact sur le mythe des *snuff movies*. D'abord, elle prouve une légende urbaine voulant que des réseaux clandestins diffusent une œuvre bannie montrant un véritable assassinat qui, dans le cas présent, possède une immense connotation symbolique³⁸. Il s'agit peut-être même de la raison par laquelle la fiction s'est rapidement inspirée du réseau des *stag movies* pour représenter celui des *snuff* films. Ensuite, la projection de ces images dans ce contexte particulier confirme la théorie que certains individus pervers accordent à la violence et la mort, par l'entremise d'un déplacement fétichiste, une qualité pornographique qui leur procure en retour une excitation sexuelle. Une confusion pathologique entre sexe, violence et mort serait générée par cet enchaînement de films qui diffèrent en contenu mais dont la lecture s'avère identique et répond aux mêmes fins. Cette pensée, comme nous le verrons plus loin, sera mise de l'avant par des groupes féministes tentant à l'époque de dénoncer l'amoralité et la misogynie de la pornographie en dénonçant l'exemple des *snuff movies*.

Suite au décès de JFK, le public apprend désormais à partir des images que tout, même le meurtre d'une star, est à la fois représentable et visible puisque ce que l'on cache demeure toujours accessible à qui sait chercher. Une analogie va alors s'opérer entre le film de Zapruder, cet objet fantasmé qu'aurait réalisé la Family et le corpus imaginaire que représenteraient ses dérivés. Même après sa première diffusion officielle sur une chaîne de télévision américaine en 1975, six ans après la médiatisation du meurtre de Sharon Tate, la disponibilité de ce film de violence va en venir à crédibiliser l'hypothèse naissante des *snuff movies*. C'est du moins ce que confirme Thoret :

³⁷ *Ibid*, p. 37.

³⁸ Nous pouvons également spéculer que d'autres films proposant un contenu similaire, des « atrocity films » ou des extraits de *mondo*, figuraient également au programme. Ces séances ne se limitaient peut-être pas qu'au cinéma pornographique, mais également à tout film étant interdit par la loi en vigueur.

[...] la diffusion des images de Zapruder au milieu des années soixantes-dix correspond précisément au moment où les *snuff movies*, popularisés par le cinéma italien et ses films de cannibales, font débat³⁹.

Bien que, on l'aura compris, le film de Zapruder ne soit pas un *snuff*, le cinéaste amateur n'ayant nullement prémédité l'assassinat qu'il a filmé, cette bobine Super 8 fournit indirectement une preuve de leur existence à cause de ce qu'il donne à voir et de la façon dont il a circulé. Si un enregistrement de la sorte circule sur le marché noir, il y en a forcément d'autres, un public pour les regarder ainsi que des individus tirant un profit de ce phénomène.

Dans son essai, Thoret signale que la version du film de Zapruder diffusée sur les ondes en 1975 était tronquée, plusieurs spectateurs attentifs ayant remarqué que certains photogrammes manquaient à l'appel. Si leur absence a donné naissance à maintes théories du complot, c'est parce que ce qui demeure accessible aux spectateurs correspond, pour situer dans un contexte autre les termes de Georges Didi-Huberman à propos de photos prises par des prisonniers d'un camp de concentration, à un « vestige lacunaire » poussant à imaginer ce qui manque à l'appel⁴⁰. Cette image cachée est porteuse d'une vérité qui, dans le cas du film de Zapruder, doit forcément se trouver quelque part, à la manière de ce *snuff* incomplet qu'aurait visionné l'intervenant interviewé par Ed Sanders lors de son enquête sur Charles Manson. Une fois de plus, l'invisible correspond à l'indice d'inaccessibilité d'un objet. Si l'on ne peut voir un *snuff*, c'est forcément parce qu'ils sont ailleurs, enterrés dans le désert ou disponibles dans des réseaux secrets. Derrière la forme fragmentaire du film de Zapruder fourmille le spectre des *snuff movies*.

1.5. Puissance et résistance de la rumeur

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ « Vestige lacunaire », dans la mesure où ce montage incomplet signale l'absence d'images appartenant à un film visionné plutôt qu'un événement historique que l'on ne pourrait voir et appréhender qu'à partir de ce qu'un document historique en montre, comme c'est le cas avec les photos du camp d'extermination d'Auschwitz analysées par Didi-Huberman. Voir DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, pp. 55-56.

Cette capacité à se greffer sur des événements historiques ainsi qu'à des phénomènes médiatiques permet à la légende urbaine d'acquérir une puissance si grande que son évocation suffit pour que l'on y adhère. Bien qu'il demeure toujours impossible de se référer concrètement à un quelconque exemple de *snuff*, il n'est pas rare que des individus l'abordent à titre d'objet réel en formulant ensuite autour de ces films des réflexions qui, aussi convaincantes soient-elles, demeurent hypothétiques puisqu'elles ne se basent que sur une non-lecture⁴¹. Avec le recul, on remarque que le *snuff* devient alors « [...] un objet qui n'existe pas dans la réalité, mais qui cependant existe en puissance dans l'imaginaire collectif et individuel⁴². » Bien qu'il n'évolue qu'à travers les discours, il s'avère si crédible qu'il persiste à apparaître comme assurément et logiquement vrai⁴³. En récupérant l'idée de Gilles Deleuze selon laquelle « Il n'y a ni possible ni virtuel dans le domaine des énoncés, tout y est réel, et toute réalité y est manifeste [...] »⁴⁴, on pourrait dire qu'il en va de même des *snuff movies*.

À titre d'exemple de ce phénomène, on pourrait citer un entretien de 1975 avec Michel Foucault où le philosophe ne remet pas en cause l'existence des films clandestins lorsque son interlocuteur, Gérard Dupont, lui demande s'il a eu la chance d'en visionner lors d'un voyage aux États-Unis. Le philosophe se limite plutôt à répondre par la négative, se basant par la suite sur ce que raconte la rumeur pour émettre une opinion sur le sujet :

- *Est-ce que vous avez vu à New York ces films appelés Snuff movies (un argot américain, to snuff : tuer) où une femme est découpée en morceaux?*
- Non, mais il apparaît, je crois, que la femme est vraiment découpée vivante.
- *C'est purement visuel, sans aucune parole. Un médium froid, par rapport au cinéma, médium chaud. Plus de littérature au sujet du corps, c'est seulement un corps en train de mourir.*

⁴¹ Un terme emprunté ici à Pierre Bayard. Voir BAYARD, Pierre, *Comment parlez des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

⁴² KAMIENIAK, Jean-Pierre, « Le *snuff movie* : un simulacre paradoxal » in *Les images honteuses*, op. cit., p. 400.

⁴³ Ce qui l'oppose à une autre légende urbaine contemporaine, celle prétendant que l'armée américaine aurait découvert en 1948 les vestiges d'une soucoupe volante près de Roswell au Nouveau-Mexique. Même l'apparition en 1995 d'un film médical montrant la supposément véritable autopsie d'un extra-terrestre n'aura pas été une preuve suffisante pour convaincre les sceptiques. Comme nous le verrons plus loin, un faux *snuff* ne démentit pas la légende urbaine. Il la garde vivante puisque, tout en étant reconnu comme une supercherie, il se réfère à l'objet réel, devant, d'une certaine manière, la dernière étape à franchir avant d'accéder à un véritable meurtre enregistré.

⁴⁴ DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Reprise »), 2004, p. 13.

- Ce n'est plus du cinéma. Ça fait partie des circuits érotiques privés, seulement faits pour allumer le désir. Il ne s'agit plus que d'être, comme disent les Américains, *turned on*, avec cette qualité propre d'allumage qu'on ne doit qu'aux images, mais qui n'est pas moindre que celle qu'on doit à la réalité – mais autre⁴⁵.

Tous les éléments du *snuff* racontés par la légende urbaine (une mort à son degré zéro capturée par la caméra, une diffusion des films dans des réseaux spécialisés, un public recherchant une jouissance d'ordre érotique à travers des images de violence) sont ici abordés à titre de simples « faits » que Foucault ne cherche pas à mettre à l'épreuve de la réalité. Ainsi, même s'il n'en a pas vu lui-même (il s'assure de la nature de leur contenu avant de se prononcer), il en sait suffisamment pour affirmer avec autorité que les *snuff movies* ne sont pas du cinéma puisqu'ils ne sont « faits que pour allumer le désir ». C'est aussi la raison pour laquelle il n'a pu visionner de *snuff movies*. Ils sont loin, à New York plutôt qu'à Paris, et disponibles uniquement aux membres de clubs privés. Compte tenu des recherches rigoureuses auxquelles nous a habitué l'auteur de *L'histoire de la sexualité*, il est fascinant de constater l'aisance à laquelle il adhère à la rumeur. Dupont, quant à lui, va encore plus loin avec une description savante et précise, donnant l'impression que, contrairement à Foucault, il aurait bel et bien visionné un *snuff movie*. Cet entretien démontre à quel point l'hypothèse des meurtres enregistrés est solidement implantée dans l'imaginaire collectif dans les années 70. Le *snuff* est si plausible qu'il n'est plus considéré comme une pure spéculation. Il n'est désormais plus question de démontrer son existence par l'entremise de preuves, mais plutôt de réfléchir aux enjeux de ces films invisibles. Nous sommes véritablement dans le désert du réel décrit par Baudrillard, là où « C'est désormais la carte qui précède le territoire – *précession des simulacres* -, c'est elle qui engendre le territoire [...]»⁴⁶. » Foucault et Dupont sont tombés dans le « piège » de la légende urbaine et vont participer à la maintenir vivante au sein de l'imaginaire collectif. Lorsqu'un intellectuel aussi respecté que Michel Foucault prend pour acquit que ces films clandestins existent, pourquoi n'existeraient-ils pas ?

Il serait peut-être hasardeux de considérer l'élite académique à laquelle Foucault faisait partie

⁴⁵ FOUCAULT, Michel, « Sade, sergent du sexe » In *Dits et écrits*, t. II, no. 164, Paris, Gallimard (coll. « Quarto »), 2001, p. 1687.

⁴⁶ BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 10.

comme un joueur important dans le processus de crédibilisation de la légende urbaine. Bien qu'il devient encore plus difficile de considérer le *snuff movie* comme une spéculation collective au moment où il quitte la presse à sensations pour pénétrer le domaine des sciences humaines, force est d'admettre que ce déplacement ne retient pas l'attention d'une majorité. Une autre figure d'autorité va cependant réussir à faire de la rumeur le sujet de plusieurs conversations en l'entraînant au cœur d'un important débat en vogue. L'arrivée de la pornographie dans les salles de cinéma régulières au début des années 70 n'aura pas qu'entraîner le déclin des *stag movies*. Ces films ont également aiguisé la méfiance de mouvements féministes américains qui se sont empressés de les accuser de misogynie. Comme le rappelle Stéphane Bou dans son survol historique de la légende urbaine⁴⁷, l'exemple imaginaire des meurtres enregistrés a été évoqué à maintes reprises lors de campagnes anti-pornographiques puisqu'il correspond au yeux des contestataires comme l'ultime sommet de l'asservissement de la femme au cinéma :

Abcès de fixation fantasmatique qui permet de se représenter la figure de la jeune femme kidnappée, violée et tuée, victime sacrifiée d'une nouvelle pratique d'asservissement sexuel et de marchandisation des corps, l'hypothèse du *snuff* est l'exacerbation d'une idée de la pornographie [...]⁴⁸.

Des individus se réfèrent au *snuff* à titre d'exemple bien réel, l'absence de preuves ne venant en aucun cas démentir son authenticité. En 1974, Raymond Gauer, président du mouvement Citizens for Decency Through Law, rédige une lettre adressée aux autorités dans laquelle il affirme que

I've never seen one so I'm not going to prove they [les *snuff movies*] exist ... My undercover guy, though, he's never seen one, he's talked to enough people to be convinced that they exist. Another source is convinced that they exist in quantity and that they've been screened in the very "in" circles in Hollywood... but I'm convinced that they exist because of

⁴⁷ Voir BOU, *op.cit.*, pp. 453-454.

⁴⁸ *Ibid*, p. 453.

what I know *does* exist⁴⁹.

Pareille déclaration démontre comment l'emploi de l'exemple des *snuff* dans cette lutte contre la pornographie s'avère paradoxal. Il invite à considérer les films adultes récemment légalisés comme la pointe d'un iceberg. Les productions déjà disponibles ne suffisant pas pour susciter l'inquiétude, il s'agit désormais d'initier l'interlocuteur à une lecture particulière où les images disponibles le mènent à croire qu'il se trouverait encore plus obscène sur le marché clandestin⁵⁰. Sous cet angle, il apparaît logique de se tourner vers la légende émergente des *snuff movies*. « Les féministes, dit Finger, ne pouvaient trouver exemple plus effrayant ni plus édifiant que celui de ses femmes déjà salies, puis sacrifiées par l'industrie cinématographique⁵¹. » Les images pornographiques vont alors éveiller le spectre du *snuff*, celui-ci atteignant un nouveau degré de crédibilité. La distance entre l'objet imaginé par les craintes du public et ce qui est projeté dans les salles de quartier s'amincit de plus en plus. Le processus d'authentification de la rumeur s'accélère puisque la présence matérielle de films qui l'évoquent constitue une preuve plus convaincante qu'un discours verbal ou textuel. À l'image d'un disque vinyle que l'on joue à l'envers pour tenter d'y déceler un message subliminal, le *snuff* en vient à perdre tranquillement de son invisibilité en étant désormais perceptible à travers le cinéma pornographique. Il devient son sous-genre⁵², lui ressemblerait autant sur le contenu que la forme, une supposition qui aura par la suite une forte influence sur l'esthétique des représentations cinématographiques des meurtres enregistrés. Une autre rumeur persistante, celle voulant que la pornographie s'avère intimement liée avec le crime

⁴⁹ Cité par JOHNSON, Eithne et Eric SCHAEFFER, « Soft Core/ Hard Core: *Snuff* as a Crisis in Meaning » In *Journal of Film and Video*, Vol. 45, No. 2/3, 1993, p. 42.

⁵⁰ Une réflexion qui rejoindrait la pensée de Bataille qui, en ouverture de *L'alleluia*, nous dit : « Tu dois savoir en premier lieu que chaque chose ayant une figure manifeste en possède encore une cachée. » Voir BATAILLE, Georges, *Somme athéologique II. Le coupable, édition revue et corrigée, suivie de L'alleluia*. Paris, Gallimard, 1944, p. 207.

⁵¹ FINGER, *op. cit.*, p. 18.

⁵² Le *snuff movie* figure dans la liste des différents genres de films pornographiques proposée par *The Film Maker's Guide to Pornography* de Steven Ziplow, et ce, même si l'auteur précise que « No hard evidence has ever been presented that such films do exist, but rumor has it that there are a very few 8mm films to be had at a very high price. » Voir ZIPLOW, Steven, *The Film Maker's Guide to Pornography*, New York, Drake Publishers, 1977, p. 16. Le format de pellicule cité par Ziplow est d'ailleurs un élément-clé de la légende urbaine. Il indique que les *snuff* seraient enregistrés sur un support peu coûteux pouvant être développé dans un laboratoire privé. Comme nous le verrons plus loin, le médium associé aux films clandestins aura impact majeur sur leurs représentations dans le cinéma de fiction.

organisé⁵³, vient à son tour crédibiliser les liens entre les deux types de films. Il en va de même pour les propos dénonciateurs de comédiennes du X qui affirment avoir été victimes de violence physique et psychologique sur des plateaux de tournage⁵⁴. Des témoignages qui scandalisent et font place aux pires suppositions. Dans ce milieu mystérieux que la pègre contrôlerait et dans lequel les actrices seraient maltraitées pour le bienfait d'un film, la terrifiante possibilité que certaines y soient assassinées devient tranquillement une évidence :

Un tel commerce souterrain ne peut croître et se développer que dans l'univers fétide de l'industrie pornographique. Les actrices des films X représentent d'ailleurs des proies idéales pour incarner les « stars » pour le moins éphémères de ces films assassins⁵⁵.

La croyance au *snuff* atteint alors son paroxysme puisque l'hypothèse de la légende urbaine atteint un point où il s'avère si réel qu'il représente désormais une menace.

Sarah Finger rapporte qu'en octobre 1975, Joseph Horman, un sergent de la police new-yorkaise, publie dans le *New York Post* un article confirmant de source sûre l'existence des *snuff movies*. Son témoignage recense les points capitaux de la légende urbaine : ces films, d'origines sud-américaines, sont tournés sur 8mm et montrent des meurtres authentiques. Ils seraient en circulation sur le marché noir et des individus appartenant à des cercles privés payeraient la somme exorbitante de 1500\$ pour assister à leur projection. Le FBI s'empresse d'interroger Horman afin d'identifier son informateur. Il répond alors avoir eu vent des meurtres enregistrés suite à une conversation avec un journaliste du magazine culturel *The Hollywood Reporter*⁵⁶. Son témoignage suffit pour déclencher une alerte générale. Scott Aaron

⁵³ Une rumeur qui, comme nous le verrons plus loin dans notre analyse de *Hardcore* de Paul Schrader, circulait déjà à l'époque des *stag movies*.

⁵⁴ Citons comme exemple Linda Lovelace, la tête d'affiche de *Deep Throat*, qui : « [...] interrompt quasi immédiatement son activité et se lance dans une campagne antiporno en souhaitant que l'on brûle le film qui l'a rendue célèbre. » Voir ZIMMER, Jacques, *Histoires du cinéma X*, Nouveau Monde éditions, Paris, 2011, p. 286.

⁵⁵ Finger, *op. cit.* pp. 11-12.

⁵⁶ Un bémol par rapport à la nature exacte de cet événement ainsi que les autres rapportés par la suite par Finger. Tout comme Joseph Horman, ses sources manquent à l'appel. Elle affirme se référer au site d'information APBnews.com qui, en 2012, ne contient aucun des articles cités par la journaliste. Scott Aaron Stine, en revenant sur l'affaire Horman, rejoint Finger tout en la contredisant sur plusieurs points cruciaux. Selon lui, Horman

Stine lui attribue même un rôle capital dans l'implantation de la légende urbaine au sein de l'imaginaire contemporain : « This single rumor became the only evidence on which [...] the *snuff* movie scare was rooted⁵⁷. » Ces déclarations sont peut-être confirmées par la seule preuve réellement vérifiable qui a trait à la légende urbaine. Grâce à l'arrivée de caméras vidéo et du Caméscope vers la fin des années 60, il est désormais possible à tous de réaliser un film chez soi, sans avoir à passer par un laboratoire pour développer le film. Cette nouvelle réalité technologique implique donc que « [...] si n'importe qui peut filmer n'importe quoi, il va de soi que la réalisation d'un *snuff* ne rencontre plus aucune barrière technique⁵⁸. » Puisque la réalisation d'un *snuff* ne requiert plus un soutien externe, sa distribution apparaît alors inévitable. L'inquiétude généralisée va lancer plusieurs commissions d'enquête d'envergure internationale qu'il serait ici futile d'énumérer. La totalité d'entre elles auront été des échecs cuisants puisque, encore aujourd'hui, elles n'ont apporté aucune preuve tangible de l'existence des *snuff movies*. Bien que certaines autorités ont arrêté au cours des décennies plusieurs psychopathes ayant assassiné leurs victimes devant une caméra, ces enregistrements ne peuvent être considérés comme des *snuff* puisque leur usage est privé plutôt que public. Ils n'ont pas été réalisés afin de répondre à des ambitions commerciales⁵⁹. Bien qu'écrit en 2002, le commentaire d'Ed Sanders sur le résultat de ces commissions d'enquête demeure actuel onze ans plus tard :

In the 31 years since this interview [Sanders se réfère à celui avec l'individu anonyme prétendant avoir visionné un film montrant une femme décapitée], no films depicting actual

n'était pas un sergent, mais un détective prétendant que : « the New York Police Department had “reliable sources attesting to the circulation of *snuff* films,” which he erroneously referred to as “slasher” films. Apparently, he said, interested individuals were paying \$200 apiece-some sources cite a mere \$150-for private screenings of an eight-reel, 8mm production which was rumored to have been filmed in Argentina. » Voir STINE, Scott Aaron, « The *Snuff Film* : The Making of an Urban Legend », *The Committee for Skeptical Inquiry*, Amherst, vol. 23.3, mai/juin 1999 [En ligne : http://www.csicop.org/si/show/snuff_film_the_making_of_an_urban_legend/, Consulté le 10 mars 2013].

⁵⁷ STINE, *op. cit.*

⁵⁸ FINGER, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁵⁹ Les exemples s'avèrent nombreux et incluent, entre autres, le Japonais Tsutomu Miyazaki, les Canadiens Paul Bernado et Karla Homolka ainsi que les Anglais Ian Bradley et Myra Hindley. Le lecteur désirant en savoir plus sur ces commissions d'enquête ainsi que sur certains cas de tueurs en série ayant filmés leurs crimes se référera au troisième chapitre de *La mort en direct* de Finger, « La réalité des *snuff movies* ». Voir FINGER, *op.cit.*, pp.118-135.

murders or murder victims have surfaced. Good. Of course, now in the age of digital streaming actual violence and bloodshed of many sorts is readily available, and the population at large seems desensitized to the horror of it. But, still no “*snuff film*” have shown up. And still I say, good⁶⁰.

Mais alors que l’autorité recherche les preuves de l’existence des *snuff movies*, le public les trouve ailleurs, dans une salle de cinéma new-yorkaise où, en 1976, était projeté un long métrage intitulé *Snuff*.

⁶⁰ SANDERS, *op. cit.*, p. 169.

Chapitre 2 : De la rumeur à la représentation filmique du *snuff movie*

L'apparition sur les écrans d'un premier film proclamé par sa campagne de promotion comme étant un authentique *snuff* constitue un pivot dans l'histoire de la légende urbaine. Avec le dénommé *Snuff* (1976) de Michael et Roberta Findlay, les meurtres enregistrés vont perdre leur statut d'objet invisible pour, d'une certaine manière, apparaître concrètement aux yeux de tous. Si son contenu hypothétique s'avérait connu, il se voit désormais associé à une esthétique précise et en vient à véritablement se cristalliser dans l'imaginaire collectif. Selon Finger,

Les *snuff movies* cessaient d'être un pur fantôme, ou un simple cauchemar, pour devenir une réalité : la mort filmée en direct portait à présent un visage, qui ressemblait étrangement à celui de cette femme [l'un des personnages de *Snuff*] mise en pièces¹.

La représentation qu'un individu se fait mentalement d'un *snuff film* cesse d'être subjective pour devenir collective, dans la mesure où celle-ci est désormais partagée par une communauté. Il apparaît alors comme un objet à la fois plus complet puisqu'une majorité possède les mêmes référents pour le reconnaître. Cette nouvelle réalité a à son tour un impact important sur l'évolution de la légende urbaine qui, pour conserver sa résonance, se façonne désormais autour des nouvelles fictions filmiques qui s'en inspirent. L'échange symbolique de la mort enregistrée entre le cinéma et la rumeur a généré des attentes que cette dernière doit maintenant respecter afin de demeurer crédible.

La légende urbaine est donc arrivée à ce point critique où elle ne se suffit plus à elle-même. Désormais, elle ne se limite pas qu'à prétendre que des films montrant des assassinats existeraient. Elle doit également se rapprocher de ses mises en scène cinématographiques. À *Snuff*, mais également à ses successeurs comme *Videodrome*, *Emanuelle en Amérique* ou la trilogie *August Underground*. Et pour ce faire, elle va suivre pas à pas ce que les récits de ces

¹ FINGER, *op. cit.*, p. 43.

œuvres véhiculent, mais également, et plus que jamais, se plier à leurs réalités technologiques ainsi que leurs systèmes de diffusion.

C'est donc en dépit de sa qualité que plusieurs auteurs ont condamné² qu'une analyse de *Snuff* s'impose. L'apport immense de ce long métrage à la légende urbaine ainsi qu'à l'imagerie qui s'y rattache en fait une œuvre incontournable. Incontournable dans la mesure où il s'agit, comme nous tenterons de le démontrer, de la représentation originelle du *snuff* au cinéma, de l'exemple à suivre et à dépasser, autant sur le plan de l'esthétique que de la promotion.

Pour toutes ces raisons, le présent chapitre portera entièrement sur le film de Michael et Roberta Findlay. Il se penchera d'abord sur les événements rattachés à cette production, soit sa mise en vente et la polémique qu'il a engendrée avant sa sortie en salle à New York. Ensuite, cette présentation de *Snuff* reviendra brièvement sur sa production ainsi que son remontage par Allan Shackleton, son distributeur. Ce chapitre se terminera sur une analyse du film lui-même (la première, à notre connaissance) et focalisera majoritairement sur la séquence du « faux *snuff* » (qui donne en partie son titre au film, et contribuera à sa réputation sulfureuse) ainsi que sa réappropriation du « *gore réaliste* » tel que le définit Jean-Baptiste Thoret. Notre intention première consiste non pas à défendre *Snuff*, mais plutôt à rappeler son importance dans la médiation audiovisuelle de la rumeur à l'écran. Ce serait une erreur d'oublier que, comme l'expliquent Slater et Kerekes, « [...] *Snuff* provided the "evidence" for something that Shackleton had created : Itself³. »

2.1 *Snuff*, ce film que l'on croyait immontrable

On peut sans peine imaginer le vent de panique ayant pris d'assaut certains New-Yorkais qui, au début du mois de février 1976, voient le National Theater, une salle de cinéma du quartier Times Square, annoncer la sortie imminente d'un film intitulé *Snuff*.

² Finger, par exemple, n'hésite pas à le qualifier de « navet. » Voir FINGER, *op. cit.*, p. 38

³ KEREKES et SLATER, *op. cit.*, p. 28.



Fig.1.

L'illustration de l'affiche promotionnelle montre la photographie d'un cadavre de femme dénudée. Le cliché est découpé en quatre morceaux sur lesquels est apposée une paire de ciseaux ensanglantés aux lames étincelantes. La couleur rouge d'un sang dont on ignore l'origine précise⁴ provoque un puissant contraste avec le noir et blanc des autres éléments de l'image. Ce même sang semble avoir été employé pour la rédaction au pinceau du titre de l'œuvre que l'artiste a ensuite souligné afin de mettre l'emphase sur sa signification. L'affiche comporte trois slogans, le premier situé au sommet de l'illustration, le second à la gauche du titre et le dernier complètement au bas du poster, chacun faisant respectivement la promotion d'un aspect du film. « The picture they said could *NEVER* be shown. » renvoie au caractère irreprésentable du film. Une déclaration qui accorde aux projections à venir un caractère éphémère, dans la mesure où, si elle s'avère fondée, ce film que l'on montre malgré tout risque d'être rapidement retiré de l'affiche. Le spectateur désirant le visionner gagnerait donc

⁴ L'outil couvert d'hémoglobine a-t-il sali la photographie lors de son découpage? Est-ce plutôt le portrait du corps qui se vide littéralement de ses fluides corporels ?

à se dépêcher. Un moyen convaincant pour s'assurer un chiffre d'affaires élevé au box-office lors de la première semaine d'exploitation. Considérant que la censure s'est largement modérée depuis la légalisation de la pornographie hétérosexuelle, ce film doit être d'un érotisme et d'une violence extrêmes, deux qualités qu'évoquent la femme nue, le sang et le ciseau présentés sur l'affiche. Cette impression est confirmée par « The *Bloodiest* thing that *ever* happened in front of a camera !! », la promesse d'un spectacle sanglant, rien de moins que le pire de toute l'histoire du cinéma, qui est indirectement revendiqué comme authentique (puisque « it *happened* in front of a camera »). Cette description sous-entend une relative absence de mise en scène (« it *happened* »). Elle s'est déroulée alors qu'une équipe technique était présente sur les lieux pour la filmer. Ou alors, elle a au contraire été orchestrée par ces mêmes individus, une possibilité qu'envisage le dernier slogan, « The film that could only be made in South America... where life is CHEAP! » En revendiquant les origines de la production, pareille déclaration souligne une fois de plus le caractère tabou de l'oeuvre. Il n'a pu être réalisé ailleurs qu'en Amérique du Sud, un continent que l'on sait barbare et violent à cause de la représentation sensationnaliste suggérée par les *mondo movies* qui, en 76, connaissent toujours une grande popularité auprès d'un public susceptible d'être intéressé par *Snuff*. Il n'est donc pas étonnant d'apprendre que dans ces contrées sauvages se pratique une marchandisation de la vie humaine à un prix modique. Cette information s'avère capitale puisqu'elle éveille subtilement la crainte d'un meurtre acheté à des fins purement mercantiles, un crime d'une offensante gratuité, autant d'un point de vue économique que moral (ce serait un meurtre « *cheap* »). L'affiche se démarque finalement du lot par son anonymat. Outre un lieu de tournage vague (« South America »), elle ne mentionne aucun artisan derrière *Snuff*, ni même le nom du distributeur, comme si tous ceux qui étaient impliqués dans ce projet refusaient d'y être associés, probablement par crainte de réprimandes judiciaires.

Ce qui marque dans la promotion de *Snuff* est cette manière à laquelle son matériel publicitaire évoque allusivement un film à son public potentiel. Contrairement à d'autres affiches de produits d'exploitation, citons celle d'*Ilsa, Harem Keeper of the Oil Sheiks* réalisée la même année, celle-ci ne tente pas de décrire implicitement l'oeuvre à laquelle elle se réfère en reproduisant, par l'entremise d'illustrations, certaines scènes-clés ou en résumant textuellement les enjeux du récit. Elle se veut plutôt évasive, pour ne pas dire pudique,

préférant, au lieu de tout dévoiler d'un seul coup, laisser quelques indices que seul un individu informé s'avèrera apte à décoder. Ce poster ne signale pas directement que *Snuff* montrerait un véritable assassinat, il en revient plutôt au destinataire d'arriver à cette conclusion en faisant lui-même ses recherches. Ainsi, les trois slogans prennent véritablement sens une fois que l'on sait ce à quoi le titre du film renvoie. Pour des spectateurs américains familiers avec ce terme, maintes fois croisé dans des bulletins d'information⁵, il évoque les pires atrocités que bientôt ils auront l'occasion de voir de leurs propres yeux. Considérant le climat entourant sa sortie, *Snuff* ne peut impliquer qu'une seule chose : plusieurs mois après que la rumeur de films interdits a pris une ampleur considérable dans l'imaginaire collectif, l'un d'eux a enfin réussi, par un mystérieux concours de circonstances sous-entendu par son affiche promotionnelle, à se faufiler jusqu'à un cinéma près de chez soi. Puisqu'un certain type de pornographie est aujourd'hui diffusé en toute légalité alors qu'il était clandestin il y a à peine quelques années, l'arrivée imminente d'un authentique *snuff* dans une salle de projection régulière peut même apparaître à certains comme le fruit d'un cheminement logique de l'adoucissement de la censure. À moins, bien sûr, que *Snuff* ne soit finalement l'objet d'une vaste supercherie.

La possibilité du canular plane au-dessus du film bien avant sa première séance en salles américaines. « *Variety*, rapportent Eithene Johnson et Eric Schaeffer, proclaimed *Snuff* a marketing "hoax"⁶ » peu de temps après que sa sortie ne soit annoncée au mois de décembre 75 dans les journaux corporatifs. Le magazine en arrive même à briser l'anonymat autour du projet en identifiant son instigateur, Allan Shackleton, un producteur et distributeur indépendant. Lorsque questionné sur l'authenticité de son film, ce dernier refuse de confirmer ou de démentir les soupçons de *Variety*, préférant demeurer évasif et ultimement d'opter pour le silence. À ses dires, si le meurtre présenté dans *Snuff* est réel : « I'd be in jail in two minutes... I'd be a damn fool to admit it. If it isn't real, I'd be a damn fool to admit it⁷. » Pareille déclaration a pour effet de maintenir le mystère autour du film puisque sa nature réelle

⁵ En plus d'être cité par les portes paroles des mouvements dénonçant la pornographie, le *snuff* fait l'objet de manchettes dans plusieurs quotidiens : « In October 1975, New York's *Post* and *Daily News* carried stories about police and FBI investigations into the existence of rumored *snuff* films. [...] The stories hit the UPI wire service and quickly spread across the country. » Voir JOHNSON et SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 42.

⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁷ Cité par JOHNSON et SCHAEFFER, *ibid.*

demeure matière à débat. Cette position sera maintenue tout au long de la campagne publicitaire de *Snuff*: « The key to Monarch's promotion [le distributeur de *Snuff*] was to invite speculation about the reality of the film's climatic act of murder, but a direct claim was never made⁸. » En plus d'employer des affiches ouvertement évasives par rapport au contenu du film, les informations supplémentaires apportées au public ciblé le sont tout autant. En agissant ainsi, Shackleton s'assure que la curiosité de ses futurs spectateurs atteigne son paroxysme et que *Snuff* devienne lui-même une rumeur inquiétante, comme l'était avant lui la légende urbaine dont il se revendique. « La force d'un secret, selon Umberto Eco, réside dans le fait d'être toujours annoncé mais jamais énoncé. S'il était énoncé, il perdrait de sa fascination⁹. » Ce procédé s'avérera efficace à New York puisque l'annonce de la sortie de *Snuff* éveille les craintes de manifestants qui bientôt se présentent devant la salle de projection afin d'exprimer leur mécontentement¹⁰. Johnson et Schaeffer rapportent que l'un des premiers protestataires s'avère outré de la perception de l'Amérique du Sud que suggère le poster. Sur la pancarte qu'il brandit on peut lire : « We Mourn the Death of Our Latin American Sister ». Quelques jours plus tard, c'est au tour de groupes féministes de s'en prendre au film. Une pétition signée par, entre autres, Gloria Steinem, Susan Sontag et Ellen Burstyn ordonne le procureur de Manhattan de retirer le film de l'écran sous prétexte qu'il promeut « the idea of murder as sexual entertainment¹¹. » L'authenticité de *Snuff* n'est pas le véritable enjeu derrière ces manifestations. Il s'agit plutôt de ce qu'il implique. Il constitue une menace puisqu'il pourrait en venir à éveiller l'intérêt d'un certain groupe de spectateurs. Blasée de l'offre de la pornographie réglementée, cette « *raincoat brigade*¹² » pourrait être attirée par le concept extrême du *snuff* :

⁸ *Ibid*, p. 44.

⁹ ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992, p. 105.

¹⁰ Il s'avère néanmoins un échec dans les villes où Shackleton s'est vu dans l'obligation d'admettre que son film était un canular. « In fact, *Snuff* garnered the most profits where it was met with vocal public resistance. Where it quietly died, we note that Shackleton's publicity schemes were thwarted. In January 1976, *Snuff* premiered in Indianapolis at the then-outrageous ticket price of \$7.50. [...] Local officials moved quickly and forced the distributor and exhibitors to admit that the murder of the actress was faked. Indianapolis district James Kelley required Shackleton to run a disclaimer in advertising stating "This is a theatrical production. No one was harmed in this production" (qtd. In Birge and Maslin 35). By deflating the ballyhoo, the imperative for the audience to pay top dollar to "see for yourself" was eliminated. Thus, *Snuff* failed in the Indiana capital. Similar tactics undermined the film's run in Las Vegas. » Voir JOHNSON et SCHAEFFER, *op. cit.*, pp. 44-45.

¹¹ Cité par JOHNSON et SCHAEFFER, *Ibid*, p. 45.

¹² « Solitary men seeking impersonal pleasures in dark theaters and parlors. » Voir *ibid*, pp. 51-52.

We have to deal with the possibility, écrit l'avocate féministe Breanda Feingen Fasteau, that this film is going to *create a demand for real snuff films and that real women are going to be murdered* (je souligne)¹³.

La sortie de *Snuff* dans les salles new-yorkaises va donc engendrer la frénésie puisque la production de Shackleton présage que le pire est encore à venir : « In *Snuff*, feminists and moralists alike could agree that there was a pornographic trajectory from seemingly innocuous semi-nudity to extreme violence, even death¹⁴. » Ironiquement, la polémique entourant le long métrage s'avère bénéfique à son succès en salles. Les protestations ont tôt fait d'éveiller l'intérêt de spectateurs curieux de découvrir ce film qui fait couler autant d'encre. Et ils viennent nombreux, *Snuff* empochant 155 000\$ lors de ces trois premières semaines d'exploitation. Contrairement à ce qu'anticipaient les pourfendeurs de *Snuff*, les individus se présentant à la billetterie du National Theater ne sont pas des pervers au manteau long, mais plutôt un public que l'on pourrait qualifier de « général ». Comme l'écrit Frank Rich dans un article publié dans le *New York Post*,

The people seeking out *Snuff* are mainstream young adults – the same people who made *The Exorcist* (an even more deplorable film, in my opinion) one of the top-grossing *movies* of all time¹⁵.

Ce qui a poussé ces jeunes vers la salle de projection découle de plusieurs facteurs sur lesquels nous pouvons aujourd'hui spéculer. La controverse semble être l'élément principal derrière le succès de *Snuff*. Les nombreuses attaques contre le long métrage ont encouragé plusieurs spectateurs à se faire leur propre opinion sur le film, ne serait-ce que pour savoir de quoi il en retourne. Nous pouvons également y voir un geste de contestation. Visionner ce film signifiait pour certains tenir tête à une autorité puritaine. La popularité grandissante du cinéma *gore* au début des années 70 y joue également un rôle important, surtout lorsque des racontars

¹³ *Ibid*, p. 53.

¹⁴ *Ibid*.

¹⁵ Cité par JOHNSON et SCHAEFFER, *Ibid*, p. 53.

prétendent que l'un des meurtres présenté ne serait pas un artifice. Car cette possibilité dérangeante continue de provoquer inquiétude et fascination pour quiconque n'a pas encore payé son billet d'admission. Mais plongeons dans l'histoire de la production de *Snuff*.

2.2. *Snuff*. Histoire d'un tournage, théorie d'un complot

D'autres auteurs avant nous ont raconté la production de *Snuff* et, pour cette raison, nous ne rapporterons que l'essentiel¹⁶. En 1971, Michael et Roberta Findlay, un couple de réalisateurs ayant à leur actif quelques films érotiques dont *Body of a Female* (1960) et la série *The Touch of her Flesh* (1967), entament le tournage en Argentine (la campagne promotionnelle à venir n'étant donc pas mensongère) de *The Slaughter*, un drame d'exploitation librement inspiré des activités criminelles de Charles Manson. Depuis l'assassinat de Sharon Tate, cette affaire alimente journaux et tabloïds en plus de servir de sujet à plusieurs séries B, que ce soit de façon explicite ou implicite. *The Slaughter* appartient à la seconde catégorie puisqu'il ne se réfère pas directement à la Family en tentant, comme le fera son successeur *Helter Skelter* (1976) de Tom Gries, de reproduire des événements ayant auparavant fait office d'actualité. Comme le font remarquer Kerekes et Slater, le long métrage focalise plutôt sur la « [...] hippy cult hysteria¹⁷ » qui a pris d'assaut les États-Unis et dont le cas Manson est devenu l'emblème au cours des années. Une fois le tournage terminé et le film monté, les Findlay font la tournée des exploitants afin de vendre *The Slaughter*, ce qui s'avère difficile à cause de l'amateurisme flagrant de la production : « Distributors had considered their film unreleasable mostly because of its technical flaws¹⁸. » Il aboutit cependant entre les mains de Shackelton qui en fait l'acquisition, et ce, même s'il ne considère pas l'œuvre comme étant potentiellement rentable.

¹⁶ Le lecteur désireux d'en savoir plus peut se reporter au déjà cité *Killing for Culture* de Kerekes et Slater ainsi qu'à l'article « Soft Core/ Hard Gore : *Snuff* as a Crisis in Meaning » de Johnson et Schaeffer.

¹⁷ KEREKES et SLATER, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸ JOHNSON et SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 43. Une critique qui suit *The Slaughter* encore aujourd'hui. La qualité médiocre du film, même sous son montage définitif qu'est *Snuff*, a fait l'objet de mépris et de moquerie dans la majorité des textes se référant à lui. En plus de Finger, Kerekes et Slater n'hésitent pas à souligner le plaisir nanarophilique que provoquent ces défauts techniques. Même Johnson et Schaeffer, qui font pourtant preuve d'une rigueur académique, entament leur étude en décrivant leur ennuyeuse expérience de premier visionnement. Qu'une œuvre universellement jugée comme nulle ait eu un si grand impact sur l'imaginaire contemporain est probablement une figure d'exception dans l'histoire du cinéma.

Monarch knew they had a turkey on their hands. The plot made no sense, the ability of the players was nil, the *gore* quota was low, there was nothing of what could be termed "action" and the dubbing was appalling. No ad line juxtaposition was going to save the movie, and Shackleton promptly shelved it¹⁹.

Nous ignorons encore aujourd'hui la durée de cette période où *The Slaughter* est relégué aux oubliettes. Johnson et Schaeffer rapportent que, malgré une recherche exhaustive et une entrevue avec Roberta Findlay, il leur a été impossible de déterminer avec exactitude la date de l'achat du long métrage. Selon eux, « It is certainly possible that he acquired it after reading the newspaper accounts of *snuff* films at the beginning of October 1975²⁰. » Il n'y a aucun doute que Shackleton a vu en *The Slaughter* un moyen de capitaliser sur la légende urbaine émergente des *snuff*. La rumeur, par sa filiation avec l'affaire Manson, voyait le sujet du film partiellement réactualisé, mais encore devait-il en retour s'adapter à celle-ci afin de canaliser l'ensemble des craintes qu'elle provoquait en 1976. En plus de lui donner un nouveau titre, un ajout majeur fut apporté au long métrage, un épilogue inspiré du rapport de Joseph Horman qui ajoute du coup un soudain intérêt à une œuvre qui en était au départ dépourvue.

[...] the film, écrit Stephen Thrower à propos de *The Slaughter*, was unreleased at the time and only came to notoriety when Allan Shackleton and Simon Nuchtern added a fake *snuff* sequence to the ending, thus tapping into rumours of the Manson family's own supposed 8mm *snuff* atrocities (none of which have ever been found)²¹.

Alors que *The Slaughter* s'inspirait en 1971 de la crainte de l'anarchisme hippie que symbolisait Manson, il connaît cinq ans plus tard une importante modification lui permettant de se référer à une nouvelle vague de terreur. Le montage original des Findlay est de nouveau

¹⁹ KERÉKES et SLATER, *op. cit.*, p. 12.

²⁰ JOHNSON et SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 43.

²¹ THROWER, Stephen, *Nightmare USA. The Untold Story of the Exploitation Independants*, Godalming, FAB Press, 2007, p. 23.

mis sur les tablettes et ne sera vraisemblablement jamais projeté²². La version finale intitulée *Snuff* est prête à sortir en salles, il ne reste plus qu'à en faire la promotion.

Selon Johnson et Schaeffer, Shackleton aurait fait bien plus que créer une affiche accrocheuse promettant de façon détournée la présentation sur grand écran d'un véritable assassinat. Ils vont jusqu'à extrapoler qu'il aurait secrètement orchestré l'engouement médiatique autour de la légende urbaine afin de s'assurer que *Snuff* connaisse un succès au box-office. Une théorie du complot qui circulait déjà alors que le film était présenté à New York et qui a par la suite suivi l'exploitant jusque dans la mort :

Upon Shackleton's death in 1979, *Variety's* obituary noted his propensity to use "the old show business in his methods" and stated that many aspects of the *Snuff* situation were "phony," including the "rumors contrived by a N.Y. City policeman" alleging that *snuff* films existed, and the "phony decency league" that appeared at Manhattan's National Theater²³.

Scott Aaron Stine rapporte que Shackleton aurait effectivement élaboré une fausse campagne contre la sortie imminente de son propre film afin de s'attirer un maximum d'attention. Après s'être assuré qu'aucun artisan derrière *The Slaughter* ne dénonce le long métrage comme étant entièrement fictif, Michael Findlay ayant été payé pour garder le silence, le distributeur a délibérément inventé de toutes pièces un individu à travers des articles de journaux tronqués qui, à leurs dires, aurait entamé des démarches afin de condamner et interdire *Snuff*. Cette supercherie s'est avérée efficace puisque, par un incroyable concours de circonstance, elle se revendiquait d'un groupe bien réel qui dénonçait déjà la présence des *snuff movies* dans les circuits érotiques privés.

Shackleton, écrit Stine, took the next step of distributing fake newspaper clippings that detailed the efforts of a fictional

²² Johnson et Schaeffer rapportent que Shackleton aurait refusé de présenter *Snuff* au Maryland lorsque les autorités l'ont obligé de retirer la conclusion où est reconstitué un meurtre enregistré. Son collègue Barry H. Glassen aurait jugé que le film amputé de cette séquence aurait été un suicide au box-office. Voir JOHNSON et SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 46.

²³ *Ibid*, p. 43.

"Vincent Sheehan" and the retired attorney's crusade against the film through a newly formed organization called Citizens for Decency. Unbeknownst to him, though, there really was a group called Citizens for Decency, but this did little to deter the real organization from rallying behind Shackleton's fictional do-gooder. If anyone from the group had checked Sheehan's credentials, they evidently did not make it publicly known²⁴.

L'hypothèse d'une conspiration, bien qu'à petite échelle, cause cependant certains problèmes de logique. Son indéniable attrait découle de l'impression qu'elle présage une piste vers la grande vérité sur les *snuff movies*. Elle en vient à décomplexifier leur mystère en suggérant qu'un seul individu serait responsable de la mise en place du débat autour de la légende urbaine vers la fin des années 70. Dans cette optique, une évidence semble s'imposer d'elle-même, soit que la rumeur persistante voulant que certains payent pour voir mourir ne serait, ironiquement, que le fruit d'une machination manigancée scrupuleusement par un homme d'affaire attiré par l'appât du gain. Une révélation rassurante qui apporte un nouvel argument contre l'existence des *snuff movies*, dans la mesure où elle impliquerait que la peur envers eux ne soit nullement justifiée puisqu'elle s'articulerait autour d'un mensonge finement construit. L'affaire semble résolue et Shackleton n'a nullement réussi à emporter son secret dans la tombe. Aussi séduisante soit-elle, cette théorie n'est cependant pas dépourvue de plusieurs failles. Il apparaît, par exemple, peu probable que Shackleton se soit réapproprié par inadvertance le nom du groupe Citizens for Decency. Au contraire, il semble plutôt logique de considérer la possibilité que l'exploitant aurait eu vent de la rumeur par l'entremise de cet important mouvement et, surtout, des propos évoqués au chapitre précédent de son président Raymond Gauer qui dénonçait le cinéma X en citant l'exemple du *snuff*. L'idée de créer soi-même une controverse autour de son film s'inspire probablement des activités d'associations similaires qui, en plus de s'exprimer par des articles et des pamphlets, organisaient des séances de piquetage devant des salles où étaient projetés des films pornographiques. Que Citizens for Decency ne soit pas en retour allé dénoncer la mascarade de Shackleton serait logique puisque, bien qu'il s'exprimait frauduleusement en leur nom, il n'en demeure pas moins qu'il défendait leur mission. Un coup de publicité fréquent dans l'histoire du cinéma d'exploitation consiste à

²⁴ STINE, *op. cit.*

payer des individus se faisant passer pour des manifestants²⁵. Le distributeur de *Snuff* connaissait de toute évidence ce stratagème et nous pouvons effectivement stipuler qu'il s'en est inspiré pour accompagner la sortie de son film au National Theater. Cependant, ce geste n'empêchait nullement les individus sincèrement outrés par l'existence de ce long métrage de se joindre au groupe d'intrus, même qu'il l'encourageait fortement. Émettre que la majorité des piqueteurs étaient dans le coup avec Shackleton s'avère donc peu plausible. Ce rassemblement se composait plutôt de citoyens honnêtes et de personnes engagées par Shackleton qui, en plaidant pour une même cause mais à des fins différentes, a rendu ses intentions réelles confuses et ouvert la porte à diverses interprétations sur sa vraie nature. L'hypothèse se frappe véritablement à un mur lorsqu'il remet en cause l'engouement médiatique pour les *snuff movies* en y voyant un autre visage du canular. Bien que nous ne saurons probablement jamais si le rapport de Joseph Horman se basait sur des faits réels, prétendre que son apparition dans le New York Times en 75 est en fait un élément déguisé de la promotion du film de Shackleton s'avère peu convaincant. Difficile à croire que, depuis sa parution, aucun journaliste ou historien n'ait remonté cette piste et réussi à démasquer le charlatan. La déclaration de *Variety* rapportée par Johnson et Schaeffer se base sur une intuition plutôt que sur une enquête et devrait donc être considérée comme telle. Quoiqu'il en soit, force est d'admettre que la théorie du complot autour de *Snuff* apporte au film ainsi qu'à l'objet auquel renvoie son titre une puissante aura qui, encore aujourd'hui, nous pousse à appréhender l'œuvre comme le vestige d'une histoire complexe et mystérieuse qui ne sera jamais entièrement résolue. Une impression devant néanmoins être mise de côté lorsque vient le temps d'analyser le film.

2.3. « Did you get it ? Did you get it all ? »

Snuff s'ouvre de manière subite avec un plan d'une durée brève montrant un panorama suivi d'un zoom arrière sur un objet métallique recouvert de rouille d'une taille considérable. Aucun logo de maison de production ou de distribution n'introduit auparavant le long métrage. Une

²⁵ Dans un entretien disponible sur le DVD de *Maniac* édité par Anchor Bay, le cinéaste américain William Lustig confirme l'avoir fait lors de la sortie de ce long métrage.

composition rock interprétée à la guitare débute simultanément avec le commencement de ce plan et demeure le seul son audible tout au long de sa durée. Le bruit d'un moteur est discernable dès la seconde coupe où apparaît une végétation luxuriante filmée avec un travelling latéral dont la vitesse effrénée semble simuler le déplacement d'un véhicule sur une route. Deux jeunes femmes chevauchant une motocyclette pénètrent le cadre pour en ressortir quelques instants plus tard en étant dépassées par le mouvement de la caméra. Le montage revient ensuite sur l'objet métallique toujours présenté par l'entremise d'un zoom arrière. Ce recadrage, qui est probablement en continuité avec celui similaire se trouvant dans le premier plan du film et qu'une coupe au montage aurait séparé, permet grâce à ce recul d'identifier la masse de fer rougi : une locomotive abandonnée sur un terrain envahi d'herbes folles. Le son de l'engin en marche demeure audible au même volume qu'au plan précédent, et ce, malgré l'évidente distance séparant les deux motardes et cette tête de train laissée à elle-même. Un carton noir suit le second plan montrant la locomotive sur lequel apparaît le titre « *Snuff* » en lettres blanches qui reprennent une police similaire à celle employée sur les affiches du long métrage. Le mot devient graduellement rouge vif pour ensuite s'animer et fondre en tombant vers le bas de l'écran, comme le ferait du sang coulant le long d'un mur. Ce qui formait cinq lettres est maintenant une flaque difforme, le cadavre illisible du titre. Toujours accompagné de la trame musicale et du bruit du moteur, la séquence générique du long métrage laisse entrevoir le massacre promis. Tel qu'élaboré plus haut, le spectateur est familier avec la signification du terme « *snuff* » et son apparition sur fond noir génère des attentes précises. L'animation le reconnaît et l'accentue en mettant en image l'adéquation « *Snuff* = Sang » que le destinataire connaît déjà. Ce qui va suivre sera donc à l'image du titre et du traitement violent auquel il a littéralement droit dans le film lui-même. Considérant la place de la séquence dans la succession des plans, celle-ci va également mettre en avant une série de questionnement. Ces deux motardes déjà aperçues seront peut-être les victimes du *snuff* à venir. À en juger par leur apparence, elles semblent répondre à un certain profil : des femmes anonymes abandonnées au hasard de la route, des individus sans toit ni loi pouvant disparaître sans que personne ne tente de les retrouver. La direction prise par leur motocyclette imite d'ailleurs le sens de lecture d'un texte bidirectionnel, donnant ainsi l'impression que ses pilotes, compte tenu du montage, foncent vers ce *Snuff* au lieu d'y échapper. Le spectateur fait pareil puisque son visionnement se construit autour de l'attente du moment où le meurtre

authentique sera montré. La séquence-titre est donc une promesse, mais également une invitation à demeurer patient, à rester à bord de cette motocyclette qui, même si elle semble dérouter, arrivera bel et bien à destination.

Une fois la séquence d'ouverture terminée, le long métrage ne se revendique nullement d'un quelconque régime réaliste et se présente plutôt comme une fiction classique. Cette dimension narrative contredit le contrat initial puisqu'elle raconte un drame au lieu de montrer un assassinat authentique. Puisque *The Slaughter* a été tourné quelques années avant l'effervescence de la légende urbaine, le récit qu'il met en image ne se réfère qu'involontairement aux *snuff*. Ils sont évoqués par des éléments qui, quelques années après le tournage des Findlay, sont devenus des points capitaux de la rumeur. Le spectateur va donc tisser par lui-même des liens entre le *snuff movie* et le long métrage qu'il regarde, ce que ce dernier ne fait pas intentionnellement. En plus de s'articuler autour de l'attente d'un moment annoncé par le titre, son visionnement s'opère autour d'une quête d'indices scénaristiques²⁶ signalant l'arrivée du meurtre à venir. Lorsqu'il est introduit au personnage d'une comédienne fraîchement débarquée à Buenos Aires pour y tourner un long métrage, il peut, par exemple, se demander si cette femme ne sera pas abattue sur le plateau de tournage. Son producteur, après tout, la présente à un journaliste en affirmant que : « Miss London is an actress, she'll do anything necessary to give a good performance in this film or any other. » Considérant le sujet de *Snuff*, il suffit de laisser cours à son imagination pour deviner ce que ces paroles insinuent. Comme le stipule la légende urbaine, Buenos Aires est le cadre idéal pour réaliser des films clandestins puisqu'il s'agit d'une ville exotique où règne la violence²⁷. Les lieux et les personnages s'inspirant directement du cas Manson vont également éveiller malgré eux le spectre du *snuff*. La résidence où demeure l'actrice lors de son séjour, une luxueuse villa de style californien, pourrait rappeler la résidence maintes fois vue dans les tabloïds de Roman Polanski et Sharon Tate et accentuer l'impression d'un crime à venir. Il en va de même pour

²⁶ Et non esthétiques puisque le spectateur de 1976 ne possède pas encore les référents nécessaires pour reconnaître un *snuff*, référents que la production de Shackelton va elle-même établir.

²⁷ Quelques instants avant l'arrivée de Marsh et London en Amérique du Sud, un homme est sauvagement abattu dans les toilettes de l'aéroport même où ils se trouvent.

cette secte d'anarchistes rôdant dans les alentours qui renvoie à la Family et dont le dirigeant, par son surnom de « Satan » (!), souligne l'affiliation entre ce groupe et la pratique de la magie noire. Ce jeu d'association facile auquel s'adonne le spectateur se maintient tout au long de la séance et permet au *snuff* de maintenir un caractère de présence flottante jusqu'au moment où il « apparaît » enfin aux yeux de tous.

La conclusion originale de *Snuff / The Slaughter* est une reconstitution romancée de l'assassinat de Sharon Tate. Au cours du film, on apprend que Terri London est enceinte d'un enfant que Satan considère comme son successeur. Après plusieurs mois d'attente, il annonce à ses « girls » que le temps est enfin venu pour réclamer sa progéniture. L'heure du « Slaughter », une référence au « Helter Skelter » que planifiait Manson, a sonné. Quatre disciples armés de Satan s'infiltrèrent avec ruse dans la villa de London et assassinèrent tous ceux ayant la malchance de les croiser. Leur première cible, le garde du corps de la comédienne, meurt d'un coup de couteau à l'estomac. Les invités de London connaissent un sort similaire : une femme surprise en train de faire l'amour est poignardée alors qu'un individu qui observait les ébats de cette dernière paye pour son voyeurisme en étant à son tour tué par une arme blanche. L'amant de la seconde victime est ligoté à un arbre, fouetté puis castré. La trame musicale lors de cette scène de massacre est une musique rock similaire à celle entendue lors du générique d'ouverture. Elle crée une boucle avec le début du film où le mot ensanglanté « *snuff* » était apparu à l'écran. Deux disciples de Satan pénètrent la villa et entrent silencieusement dans la chambre à coucher de la comédienne. Cette dernière s'y trouve endormie aux côtés d'un homme. L'une des meurtrières s'assoit à côté de l'actrice et dépose un baiser sur sa joue. London se réveille en sursaut et se voit soudainement incapable de fuir puisqu'une lame vient d'être apposée contre sa jugulaire. Sortant également de son sommeil, son compagnon est immédiatement menacé du revolver par la seconde hippie qui, jusqu'à présent, ne faisait qu'observer l'action. Celle-ci ignore ses supplications et l'abat en appuyant sur la gâchette. « Is that it ? » demande la pourfendeuse de Linda en appuyant son poignard sur l'estomac de la femme enceinte. « Yes ! » lui dit-elle. La question est à nouveau posée avec insistance et obtient deux fois la même réponse. L'apôtre de Satan soulève l'arme dans les airs avant d'affirmer « Then you go and choke it. » Le couteau pénètre le corps de London qui hurle de douleur, son cri en écho formant avec la trame musicale un capharnaüm sonore, une

conclusion propice à ce spectacle horrifique. Le plan suivant, qui ne figurait pas dans le montage original, montre une équipe technique entourant le lit sur lequel se trouve la meurtrière qui n'est finalement qu'une actrice. Le long métrage entame sa conclusion qui, comme nous le verrons sous peu, donne à voir le *snuff* tant attendu.

Le préjugé défavorable envers *Snuff* est probablement responsable de l'absence d'analyse de cette transition entre ces deux pôles du long métrage (très inégaux, puisqu'ils sont de durée très différentes). Il serait erroné de percevoir la séquence du « vrai *snuff* » comme survenant aléatoirement dans le film ou simplement d'un épilogue maladroitement rabouté à une fiction avec laquelle elle ne partage que peu de lien. À nos yeux, il ne s'agit pas d'un simple jeu de mise en abîme, mais plutôt d'une réaction à la violence présentée. Bien que le long métrage comporte plusieurs scènes de meurtres et de torture, celles-ci s'avèrent éparpillées dans le récit, séparées par d'autres séquences montrant les activités de l'entourage de London ou de la secte de Satan. Elles ne montrent la mort que d'un seul protagoniste à la fois et n'ont donc pas le caractère cumulatif de la séquence de la villa où les cadavres s'empilent subitement. Le film se plie ici à une logique de l'excès où la durée entre chaque assassinat est drastiquement écourtée. Il entraîne également ses personnages dans une furie chaotique illustrée par le psychédéisme et le rythme effréné de la piste musicale. Alors que la castration pourrait être considérée comme le crime le plus sadique du long métrage, elle se voit devancée sur le plan moral par l'exécution de London. Ce point culminant de la tuerie constitue un sommet dans l'horreur que les personnages ne peuvent plus dépasser. Il oblige également le film à se transformer, à basculer de l'*autre côté* de la fiction. L'acte transgressif du massacre s'avère si fort qu'il en est venu à provoquer un éclatement de la fiction qui, à son tour, enclenche un glissement vers un niveau narratif parallèle. Le spectateur est propulsé derrière le récit, dans ce qui est présenté comme sa propre réalité. Ce mouvement entraîne une conséquence majeure sur l'histoire venant d'être raconté. Comme l'écrit Foucault à propos de la transgression,

[...] la transgression franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme en une vague de peu de mémoire, reculant ainsi à nouveau jusqu'à

l'horizon de l'infranchissable²⁸.

Sous ces conditions, *The Slaughter* n'a désormais plus de raison d'être dans *Snuff* puisqu'il est devenu anachronique. Épuisé, il ne réussira plus à choquer puisque, en étant dénoncé comme leurre, il perd toute efficacité. « Ce n'était qu'un film. » Ses quelques traces ayant survécu à la mise en abîme s'éclipsent. La musique toujours perceptible se tait sur le champ lorsque le réalisateur ordonne « All right, cut ! », à la suite de quoi, l'actrice²⁹ interprétant la meurtrière que l'on ne voit plus que de dos quitte le cadre pour ne plus y revenir. *The Slaughter* n'est désormais plus qu'un souvenir. Le spectateur a quitté le leurre d'une fable cinématographique pour aboutir dans le « vrai monde ». Si l'ancienne limite à franchir consistait à assassiner des personnages, la nouvelle doit aller plus loin. À partir de maintenant, le meurtre surpassera ceux déjà représentés en étant réel. *Snuff* a enfin atteint ce climax annoncé où, suite à un détour obligatoire par la fiction, l'objet clandestin auquel le titre du film renvoie sera dévoilé. C'est du moins ce que l'œuvre va tenter de laisser croire... le meurtre sera, on l'aura deviné, un canular.

L'intention principale de l'épilogue consiste à honorer illusoirement le pacte initial fait entre le film et le destinataire. Plusieurs stratagèmes sont alors mis en place pour permettre à *Snuff* de créer une impression d'authenticité. D'abord, la mise en abîme déjà citée crée une forte impression de réalité. L'apparition à l'écran de techniciens et de matériel cinématographique comme une caméra et des projecteurs d'éclairage crée une scission spatio-temporelle avec la première partie du film en affichant son artificialité. *The Slaughter* étant désormais décrit comme le fruit d'une mise en scène, ce qui se trame dans ses coulisses sera perçu brièvement comme l'enregistrement audiovisuel d'un événement s'étant véritablement déroulé. Afin de maintenir cet effet, le réalisateur de l'épilogue, probablement Shackleton lui-même, fait appel

²⁸ FOUCAULT, Michel, « Préface à la transgression », *Dits et écrits*, t. I, no. 13, Paris, Gallimard (coll. « Quarto »), 2001, p. 265.

²⁹ À noter qu'il ne s'agit pas de la même comédienne que celle dans le segment *The Slaughter*, mais une autre se passant pour cette dernière en portant un costume similaire, la tête revêtue d'une perruque. La présence de cette actrice jouant une actrice interprétant un rôle vient accentuer cette impression que les rares éléments ayant survécu à la mise en abîme se sont transformés.

à certaines conventions propres au documentaire³⁰ et capitalise sur leur puissant pouvoir de persuasion que le spectateur remet rarement en question :

These conventions, rappellent Jane Roscoe et Craig Hight, have in themselves become part of our everyday common sense understandings of documentary. They are documentary's visual and verbal shorthand and rely on our continued acceptance and belief in them³¹.

Lors de cette brève séquence où une jeune femme est sadiquement démembrée par un homme grâce au soutien de l'équipe de *Slaughter*, la simulation de réalisme découle partiellement d'une emphase sur le dispositif cinématographique mis en marche. Selon Linda Williams,

[...] it's added signals of documentary evidence [...] all operated to convince critics that if what they had seen before was fake violence belonging to the genre of horror, what they were seeing now was real (hard-core) violence belonging to the genre of pornography³².

L'action semble prise sur le vif, une impression accentuée par les directives du meurtrier à ses collègues qui, dans un long métrage de fiction, auraient été coupées au montage. La maladresse des mouvements à l'épaule de l'appareil suggère qu'ils sont ceux du caméraman vu au début de la scène. Son ombre est visible dans quelques plans, ce qui vient attester sa présence, tout comme le font les nombreuses adresses des sujets à son objectif. Le caméraman apparaît également dans certaines prises, un paradoxe sur lequel nous reviendrons sous peu. La mise en scène se compose de plans larges se limitant à filmer le déroulement de l'action qui alternent avec des gros plans sur le corps amputé ainsi que des réactions des divers personnages. Cet amateurisme intentionnel rehausse l'illusion « [...] d'une perte de maîtrise

³⁰ Un choix esthétique qui, comme nous le verrons plus loin, était en vogue aux États-Unis lors du tournage de l'épilogue de *Snuff*: « Dès la fin des années soixante, le cinéma américain, via le réemploi des codes documentaires, invente une forme nouvelle et critique, capable de dire enfin les violences qui secouent l'Amérique. » Voir THORET, p. 77.

³¹ HIGHT Craig et Jane ROSCOE. *Faking it. Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester et New York. Manchester University Press. 2001. p. 17.

³² WILLIAMS, Linda, *Hardcore : Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1989, p. 92.

figurée, l'angoisse du filmeur au moment de la prise de vue.³³ » Depuis l'évanouissement de la piste musicale, les sons apparaissent comme étant tous ambiants, celui du moteur de la caméra étant un autre élément signalant la présence de l'engin. La conclusion abrupte du long métrage due à un imprévu, la caméra vient à manquer de pellicule³⁴, accorde également un effet « documentaire » à cette séquence de *Snuff*. Elle signale que l'enregistrement de l'assassinat s'est fait dans un état d'urgence, sans prendre le temps requis pour éviter pareille erreur technique. Alors que l'écran tourne au noir et que seule la bande-son demeure audible, un des artisans désire s'assurer que leurs efforts en ont valu la peine et demande à son complice « Did you get it ? Did you get it all ? », question capitale puisque, le meurtre étant « vrai », il leur aurait été bien évidemment impossible de faire une seconde prise. Le film se termine avec un écran noir et les derniers échanges émis par l'équipe fuyant les lieux du crime. L'absence de générique prétend une dernière fois que ce qui a été filmé est réel puisque, comme c'était le cas avec le matériel promotionnel de *Snuff*, aucun participant ne désire être affilié à cette œuvre clandestine. De plus, elle confirme que le long métrage n'est pas une fiction puisqu'elle ne nomme aucun individu responsable de sa création. Il s'agit d'un signe simple mais évocateur indiquant que ce qui vient tout juste d'être vu est une trace brute de réalité que seul le cinéma était apte à montrer. « The Bloodiest thing that ever happened in front of a camera !! »

La nature de la violence exhibée lors de la conclusion de *Snuff* est un élément-clé pour convaincre le spectateur que le simulacre n'en est pas un. Afin d'y arriver, la production de Shackleton fait appel à un *gore* que Jean-Baptiste Thoret qualifie de réaliste. Influencé selon l'auteur par le film de Zapruder, ce type de représentation apparaissant au tournant des années 70 se distingue du « *gore* grotesque » cher à Hershell Gordon Lewis en tentant de créer une impression d'authenticité :

³³ TESSON, Charles, *Photogénie de la série B*, Paris, Éditions des Cahiers du Cinéma, 1997, p. 50.

³⁴ Nous pourrions argumenter qu'il s'agit également d'un second éclatement causé par la violence lors duquel le film atteint un point de transgression si fort qu'il ne peut plus rien représenter. Le dernier plan montre le bourreau face à la caméra à qui il présente les organes qu'il vient d'extirper du corps de sa victime. Il pousse un cri ayant droit au même traitement que celui de London entendu plus tôt. Ce n'est alors plus la fiction qui s'épuise, mais l'image qui, incapable de contenir autant de sadisme, meurt à son tour.

Là où le *gore* grotesque (celui de Lewis et de ses avatars tardifs) vise à *re-marquer* la frontière séparant l'horreur factice de l'horreur réelle, l'effet Zapruder, lui, œuvre à l'illusion de sa disparition³⁵.

Tout comme le faisait avant lui les succès au box-office *Last House on the Left* et *The Texas Chainsaw Massacre*, *Snuff* n'appréhende pas la violence sous une approche grand-guignolesque qui afficherait explicitement son artificialité. Il tente plutôt de provoquer une répulsion similaire à celle provoquée par des images de brutalité vues auparavant lors d'un bulletin d'actualité. La finale du long métrage dérange non pas à cause de son caractère spectaculaire, mais plutôt parce qu'elle rappelle, entre autres, le choc de la capture filmique de l'assassinat de John F. Kennedy. Afin que ce rapprochement intertextuel ait lieu, le meurtre montré à l'écran se doit donc de répondre à des critères de crédibilité. L'ensemble de la séquence doit paraître réaliste. D'où les soins apportés aux effets spéciaux et un refus du sensationnalisme discernable par une certaine retenue dans le démembrement de la victime. « In comparison to *Blood Feast*, remarquent Johnson and Schaeffer, in which blood and guts are strewn all over the place, *Snuff* is rather tame³⁶. » La main tranchée à l'aide d'une scie électrique, par exemple, ne provoque pas un jet d'hémoglobine, le volume de sang versé ne se limitant qu'à une simple flaque. L'extirpation des organes, quant à elle, s'avère similaire au contenu de films d'archives documentant des autopsies humaines et animales. La représentation de la violence ne suffit cependant pas pour authentifier ce qui est montré. La mise en scène de la séquence y joue également un rôle majeur. En se réappropriant certains codes du cinéma documentaire (adresses à la caméra, prises de vue d'une longue durée, son direct), elle se revendique du « *gore* réaliste » décrit par Thoret, inspiré par cette esthétique de l'enregistrement du film de Zapruder :

Le film de l'assassinat de Kennedy possède ainsi des codes visuels propres au documentaire et aux bandes d'actualité de l'époque qui contraindront le cinéma à repenser sa façon de représenter la violence. L'importance du grain, la saleté de l'image, l'instabilité de la prise, le cadrage approximatif et ses

³⁵ THORET, op. cit., p. 78. En italique dans le texte original.

³⁶ JOHNSON et SCHAEFFER, *op.cit.*, p. 49.

réajustement rapides le long de Elm Street, constituent autant de signes réalistes qui ont contribué à faire de ses vingt-six secondes le film d'*horreur documentaire* de référence de l'histoire du cinéma américain³⁷.

Après avoir alimenté la légende urbaine des *snuff movies* alors qu'elle n'existait que sous forme de rumeurs, la mort filmée du président américain va désormais fortement influencer sa représentation au cinéma. Elle va s'imposer comme une référence de réalisme à laquelle les *snuff* simulés devront se plier. Afin d'apparaître crédibles, ces derniers doivent ressembler aux véritables images de violence que le public a pu voir auparavant au cinéma ou à la télévision. Ce travail d'imitation implique la réappropriation d'une esthétique de l'urgence que l'on associe généralement au documentaire. Elle crée l'illusion que l'événement montré a été filmé sur le vif, sans préparatif, comme c'était le cas avec le film de Zapruder. L'amateurisme de la mise en scène permet à la fiction de se dissiper derrière des signes audiovisuels qui, habituellement, indiquent l'enregistrement d'une réalité brute et dérangeante. L'ensemble des successeurs de *Snuff* reprendra les codes du *gore* réaliste. Ils vont cependant les adapter à leur paysage contemporain afin de continuer de refléter une réalité médiatisée. Dans le cas de la production de Shackleton, si elle renvoie toujours à l'assassinat de Kennedy, elle évoque ces manchettes télévisuelles qui, au cours des années 70, montraient les horreurs de la guerre du Vietnam. Jean-François Rauger a donc raison lorsqu'il suggère que

Il n'est sans doute pas impossible de penser que la télévision et le quotient de réalité brute de ses images ont accentué les exigences du public quant à la crédibilité de ce que le cinéma devait lui proposer³⁸.

Les enjeux du *gore* réaliste vont permettre à *Snuff* de tenter de se revendiquer comme réel en renvoyant au réel montré sur petit et grand écrans. Un pari manqué, il va sans dire.

Il serait probablement subjectif de qualifier le projet de *Snuff* d'échec, mais force est

³⁷ THORET, *op. cit.*, p. 77. En italique dans le texte original.

³⁸ RAUGER, Jean-François, « Juste avant la nuit. Hollywood année 70 » In *L'œil qui jouit*, Paris, Yellow Now (Collection « Morceaux choisis »), 2012, p. 91.

d'admettre que la réception du produit final joue un rôle important dans l'histoire du long métrage et, par analogie, dans celle de la légende urbaine. À moins d'être un « lecteur naïf », un terme librement emprunté à Umberto Eco³⁹, il semble peu probable qu'un spectateur, même en 1976 alors que la rumeur des *snuff* battait son plein, ait pu entièrement adhérer au canular. Le mauvais jeu des comédiens lors de l'épilogue suffit amplement pour générer le soupçon. De son côté, un « lecteur informé » remarquera comment la focalisation sur le dispositif cinématographique en arrive à dénoncer l'illusion de réalisme qu'elle tente de créer. Tel que mentionné plus haut, l'emphase mise sur la présence de la caméra sert ici à authentifier l'action filmée. Le bruit du moteur de l'appareil, l'ombre de l'opérateur et les regards caméra sont tous des éléments de défictionnalisation⁴⁰ qui visent à documentariser la conclusion de *Snuff*. L'effet de réalisme recherché est néanmoins contrecarré par des plans dans lesquels le caméraman apparaît. Sa présence à l'écran révèle subtilement l'artificialité de la scène en brisant l'illusion que l'événement montré a été filmé par une seule caméra⁴¹. Le montage et le champ contre-champ contredisent plutôt l'idée d'un simple enregistrement. Les plans sur ce technicien anonyme indiquent qu'une autre équipe technique reléguée au hors-cadre est également au travail. Cet agencement entre des prises de vue enregistrées par l'opérateur et d'autres où il y figure signale une construction de l'espace filmée qui, selon André Bazin, présuppose une supercherie de la part des cinéastes :

Quand l'essentiel d'un événement est dépendant de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit. »
Il reprend ses droits chaque fois que le sens de l'action ne dépend plus de la contiguïté physique, même si celle-ci est impliquée⁴².

Cet irrespect de « l'unité spatiale de l'événement⁴³ » démontre donc que le film est une fiction

³⁹ Voir ECO, Umberto, « Ironie intertextuelle et niveaux de lecture » In *De la littérature*, Paris, Éditions Grasset, 2002, pp. 281-311.

⁴⁰ Comme l'écrit Barthes, « Un seul regard venu de l'écran et posé sur moi, tout le film est perdu. » Voir BARTHES, Roland, « Droit dans les yeux », In *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Essais »), 1982, p. 283.

⁴¹ L'hypothèse d'une seconde caméra sur le plateau s'avère évacuée puisque celle-ci serait logiquement visible lors de certains plans par l'intermédiaire d'un jeu de champ et de contre-champ.

⁴² BAZIN, André, « Montage interdit » In *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2002, p. 59.

⁴³ *Ibid.*

et que ce qu'il donne à voir n'a aucune valeur documentaire malgré sa réappropriation de codes esthétiques propres au genre. Afin de garantir et maintenir une crédibilité, les représentations du *snuff* qui succéderont à la production de Shackleton éviteront de tomber dans le même piège en accordant, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, une attention particulière à leur emploi du dispositif cinématographique. *Snuff*, quant à lui, se termine en dévoilant au regard attentif son vrai visage, celui d'un charlatan capitalisant sur une crainte collective.

Si la falsification orchestrée par Shackleton aura été au final un échec, elle aura néanmoins réussi à maintenir et nourrir une peur grandissante. Pour ces mouvements féministes pour qui l'authenticité de *Snuff* n'était pas un enjeu, le succès au box-office du film d'exploitation aura confirmé qu'il existait un public curieux de voir la mort en direct et que, dans un avenir rapproché, de véritables *snuff* allaient logiquement faire apparition sur les écrans. Une décennie après la sortie du long métrage en salles, Linda Williams synthétise les inquiétudes de ces groupes en expliquant que : « We see, then, how *snuff* seemed a perversely logical extension of hard-core's pornography's quest to see pleasure displaced onto pain⁴⁴. » Puisque les simulacres des *snuff* étaient présentés dans les salles de quartier, le pire était forcément à venir.

Le long métrage des Findlay aura également apporté un changement majeur à la légende urbaine. Suite à la sortie de *Snuff* en salles, le public a désormais l'impression que les meurtres enregistrés ne proviendraient pas uniquement de pays exotiques. Au contraire, certains seraient usinés aux États-Unis, la société de spectacle par excellence qui fait déjà la glorification de la violence à travers son cinéma populaire. On en vient donc à tisser des liens entre la légende urbaine et ce pays, en témoignent les titres d'exportation de *Snuff* à travers le monde :

Outside of America, that anybody should have *even contemplated* the existence of *snuff* films was very much deemed another sliver of oddball, homicidal fast-food Americana. Entertainment USA. When *Snuff* was released in Germany, for instance, not only was it subject to a curious title

⁴⁴ WILLIAMS, *op. cit.*, p. 194.

change, *Big Snuff*, but was also known as *American Cannibale*⁴⁵.

Associer les *snuff* à l'Amérique démontre que ce pays aux apparences conservatrices refoule une cruauté qui remonte à la surface à travers des événements traumatisants vus au petit écran. L'idée même des *snuff movies* génère alors encore plus d'effroi puisque ses origines ne seraient pas cette lointaine contrée barbare et violente qu'est le Tiers-monde tel que représenté par les *mondos*. Impossible donc de se distancier de ces objets odieux en se répétant qu'ils proviennent d'un lieu complètement différent du nôtre. Ils sont plutôt le fruit de notre propre civilisation qui dissimule avec hypocrisie ses perversions dans les salles obscures. À l'image des cafards vivant sous la pelouse dans *Blue Velvet* de David Lynch, les *snuff movies* sont à nos portes et, surtout, à la portée de tous, une crainte que le cinéma de fiction s'empresse d'exploiter.

Suite au film de Michael et Roberta Findlay, le *snuff* continue de faire de multiples retours au grand écran, permettant ainsi de conserver la légende urbaine active dans l'imaginaire contemporain. La rumeur demeure une menace persistante puisque le cinéma continue d'en véhiculer l'hypothèse. Il y arrive par l'entremise de deux types précis de représentations qui, bien qu'elles se fassent écho sur un plan thématique et esthétique, ne répondent pas aux mêmes enjeux. La première, que nous analyserons dans le prochain chapitre, est celle que l'on retrouve généralement dans le cinéma populaire. La seconde, auquel nous dédions le quatrième chapitre du présent mémoire, regroupe ces films que nous pourrions considérer comme les véritables successeurs des Findlay. Ces œuvres, que nous qualifierons de faux documents⁴⁶, poursuivent le projet de *Snuff* en tentant de créer l'illusion qu'elles montrent au spectateur de véritables preuves de la légende urbaine.

⁴⁵ KEREKES et SLATER, *op. cit.*, 37-38.

⁴⁶ Au sens où l'entend Samuel Archibald, soit : « [...] un texte qui, à travers différentes stratégies éditoriales ou discursives, tente de déguiser, à un quelconque degré, sa qualité de récit de fiction sous les oripeaux du document historique ou factuel. » Voir ARCHIBALD, Samuel, *Le texte et la technique. La lecture à l'heure des médias numérique*. Montréal, Le Quartanier (coll. « Erres Essais »), 2009, p. 278.

Chapitre 3 : Les représentations du *snuff film* dans le cinéma populaire

Les longs métrages étudiés dans le présent chapitre sont ceux à la mise en scène classique qui incorporent le *snuff* en tant qu'élément de leur récit, que ce soit à titre de leitmotiv ou de simple citation. Bien que ces films s'assument pleinement comme des objets fictifs, ils se revendiquent néanmoins d'une certaine réalité en laissant planer le doute, ou en rappelant implicitement la possibilité de l'existence des meurtres enregistrés. Par l'entremise de divers stratagèmes¹, leur évocation permet d'alimenter le mythe dans l'esprit du spectateur. Afin de maximiser la mise en croyance, ces représentations du *snuff* se doivent de répondre à des critères de réalisme préexistants. Ceux-ci ont été élaborés par le destinataire à partir de la légende urbaine, mais aussi de souvenirs de films qui abordaient préalablement le sujet. Le *snuff* montré est reconnaissable parce qu'il reprend les codes du *gore* réaliste auquel il est associé depuis *Snuff*. On obtient donc un consensus dans la représentation du film clandestin qui se transforme en facteur renforçant la probabilité de la rumeur. En s'accordant sur la nature formelle et technologique d'un *snuff*, les réalisateurs font bien plus que mettre en image l'objet d'un discours, ils confirment également les spéculations du public en s'accordant avec elles. Au final, même si le spectateur sait que ce qu'il visionne est une fiction, il peut assumer que cette dernière renvoie à quelque chose de réel qui correspondrait à ce qui lui est montré.

Avant de plonger dans le cœur du sujet, nous tenons à préciser que ce survol ne retiendra que les films nous apparaissant comme les plus pertinents à notre réflexion et dont l'apport s'avère déterminant dans l'évolution de la légende urbaine ainsi que ses représentations filmiques.

3.1. Décadences dans l'Ouest – *Emanuelle en Amérique* de Joe d'Amato

¹ Dont, par exemple, l'emploi en ouverture ou en clôture du film d'un carton informant le spectateur que ce qu'il s'apprête à voir s'inspire d'événements réels, comme le fait de façon outrancière *Feed* de Brett Leonard (2005) qui débute avec l'avertissement : « Although the events depicted in this film are fictional, they are based on actual behaviors that are happening between consenting adults... right now. »

Le succès et la polémique autour de *Snuff* furent d'une telle ampleur qu'il était inévitable que d'autres films abordent à leur tour la légende urbaine. Réalisé par le prolifique Joe d'Amato en 1977, soit un an après la sortie du film des Findlay, *Emanuelle en Amérique* fait également d'une rumeur qui gagne de plus en plus en puissance le leitmotiv de son récit. Troisième épisode d'une série s'inspirant des *mondos* (le personnage-titre, une journaliste, visite des contrées tropicales afin de recenser leurs pratiques insolites), il entraîne cette fois-ci le spectateur loin de l'Amazonie cannibale ou des sulfureux trottoirs de Bangkok pour la ville moderne de New York. Tel que signalé plus haut, pareil changement de décor a un impact sur la réception de l'œuvre, tout particulièrement pour le spectateur familier avec les précédentes aventures d'Emanuelle. Avant même que le thème du *snuff* ne soit abordé dans le film, ce déplacement de l'action signale que les États-Unis dissimuleraient derrière leur apparence de société civilisée des manifestations violentes ou érotiques susceptibles d'intéresser la journaliste. Par son seul titre, le film de D'Amato promet de dévoiler une « Amérique interdite », le même pays qu'ont auparavant filmé quelques réalisateurs de *mondos* puisqu'il « [...] semble combiner en lui tous les éléments du genre : sexe, violence, bizarreries et excès en tout genre.² » C'est dans ce contexte particulier qu'Emanuelle sera conduite sur la route du *snuff*, cet objet qui emblématise l'inavouable barbarie nord-américaine. Elle en fait la découverte lors de l'infiltration d'une villa des Caraïbes où une organisation secrète concrétise les fantasmes de riches bourgeoises. *Emanuelle en Amérique* reprend donc un élément lié à la légende urbaine, soit la supposition voulant que les *snuff* circuleraient dans un réseau secret oeuvrant en-dehors de toutes juridictions. En effet, lorsqu'elle est témoin des ébats d'un couple qui fornique tout en visionnant l'enregistrement d'un assassinat, elle saisit sur le champ son appareil photo caché dans son médaillon et s'empresse de prendre des clichés de l'écran de projection. Arrêtée sur le champ, elle est ordonnée par la dirigeante de la villa de lui remettre, sous peine de mort, la bobine. Cette dernière prévient sa prisonnière qu'elle aura beau tout dévoiler aux médias, son association s'avère couverte, protégée par de puissants individus et qu'un malheur pourrait facilement lui arriver. Privée de preuves de ses dires, Emanuelle prend la fuite, ne gardant avec elle que la volonté d'exposer la vérité. La nouvelle

² GAYRAUD et LACHAUD, *op. cit.*, p. 73. Citons également le slogan de l'affiche promotionnelle américain : « Laura Gemser – The bare black Emanuelle in the decadent West ! »

mission du personnage permet alors un certain ancrage dans la réalité du spectateur en lui évoquant les véritables commissions d'enquête qui étaient en cours lors de la sortie du film. Celle d'Emanuelle porte cependant fruit puisqu'elle réussit à photographier une seconde projection suite à une rencontre avec le mystérieux « Colonel. » Mais une fois de retour chez son employeur, son éditeur lui apprend que le directeur du journal a reçu l'ordre de ne pas publier les photos pour des « raisons politiques. » *Emanuelle en Amérique* se termine donc sur l'évocation d'une théorie du complot³ qui pourrait être interprétée par certains comme la raison derrière l'insondable invisibilité des *snuff movies*. Ces films sont réels, mais gardés secrets, et quiconque tentera de les trouver mettra sa propre vie en péril⁴. Une puissante spéculation qui renforce l'hypothèse que l'absence des *snuff* ne signifie pas leur inexistence.

Plus important encore est la mise en image des craintes exprimées préalablement par les mouvements anti-pornographiques. Joe d'Amato représente le *snuff* comme étant le sommet de la pornographie que visionneraient des « [...] des milliardaires blasés, qui ont déjà tout vu et tout expérimenté...⁵ » Une scène incarnant cette spéculation est évidemment celle où Emanuelle espionne ce couple faisant l'amour alors qu'un *snuff* est projeté sur un écran. Lors de leurs ébats, la femme ne regarde jamais son amant qui lui embrasse le corps. Ses yeux sont plutôt constamment tournés vers cette série d'images de torture. D'Amato se focalise sur l'excitation érotique que lui procure le visionnement du *snuff*, dépourvu de bande-son. Ce qui s'avère audible lors de cette séquence est le bruit du projecteur en marche ainsi que les soupirs de jouissance de la femme. D'Amato enchaîne ensuite avec un jeu de champ et contre-champ entre le visage en gros plan d'Emanuelle et l'écran qu'elle regarde, donnant ainsi la perspective du personnage autant sur un plan visuel que sonore. Le *snuff* étant muet, il se voit néanmoins accompagné d'une trame sonore lui accordant un sens. La spectatrice épiée accompagne le visionnement par des gémissements qui confirment le plaisir érotique qu'elle prend devant ces images. En montrant le visage d'Emanuelle qui retient une expression de dégoût, D'Amato prend soin de démontrer que ce plaisir n'est pas universel. Comme le veut la

³ Une théorie du complot que l'on pourrait renvoyer à celle entourant le film de Zapruder qui a connu maintes manipulations avant d'être diffusé. Voir le chapitre de Thoret à ce sujet : THORET, *op. cit.*, pp. 27 à 38.

⁴ En devenant soi-même, comme c'est le cas dans *Tesis* d'Alejandro Amenabar, la victime d'un *snuff movie*.

⁵ FINGER, *op.cit.*, p. 109.

légende urbaine, il y a les pervers (le couple) qui fétichise ce même *snuff* qui horrifie les « normaux » représentés ici par la reporter⁶.

Finalement, mentionnons que la représentation même du *snuff* s'avère formatée autour de ce que suggère la rumeur. Sur un plan matériel, le film clandestin nous est montré comment étant accessible sur un support pellicule en 8mm que l'on peut projeter dans l'intimité de son logis. Le pervers « Colonel », par exemple, possède une collection d'œuvres sur bobines dans laquelle se trouvent pornographie traditionnelle et *snuff movies*, la tension entre les deux genres étant ici maintenue. Le contenu de ses films répond également aux attentes du public familial avec la légende urbaine. Beaucoup plus explicite que *Snuff* dans sa monstration de la violence, il s'agit d'images d'une dureté indéniable où des bourreaux vêtus d'habits militaires⁷ torturent et tuent de jeunes femmes. En apportant une attention particulière aux visages crispés de douleur des victimes⁸, la caméra focalise sur leur souffrance plutôt que sur leur mort. En effet, dans les trois scènes où les *snuff* sont donnés à voir, une seule femme meurt à l'écran. Suivant l'exemple de *Snuff*, Joe d'Amato fait également appel au *gore* réaliste défini par Jean-Baptiste Thoret afin de donner à ses images une qualité documentaire. L'esthétisme employé comporte un cadrage instable et une image au grain prononcé. Le montage semble approximatif, se limitant à une succession d'images de torture. Le réalisateur délaisse également le trépied qu'il utilise tout au long du film pour se tourner vers une caméra à l'épaule qui suit sur le vif les mouvements des bourreaux. Il y a donc un véritable décalage entre la netteté et la stabilité de l'ensemble du film et la mise en scène volontairement amateur des chaotiques scènes de *snuff*. Un écart stylistique qui en vient à accentuer le

⁶ Il est néanmoins paradoxal de la part du réalisateur de dénoncer l'attrance qu'auraient hypothétiquement des individus envers les *snuff movies* dans une œuvre s'adressant de prime abord à un public de films d'exploitation. Le spectateur d'*Emanuelle en Amérique* n'est, après tout, peut-être pas si différent des personnages de consommateurs de *snuff* puisqu'il trouve également un plaisir à visionner des images de sexe et de violence. Comme l'affirment justement Kerekés et Slater : « It is this systematic bridging of beautiful models (all women here are beautiful), violent death and vacant orgasm, that allows *Emmanuelle in America* the truly unsettling and shocking status it so deserves. Not only does it present *snuff* as a possible means of sexual titillation for those characters in the movie, but also that it may be titillation for us, the viewer [...] » KEREKES et SLATER, *op. cit.*, p. 44.

⁷ Un choix de costumes qui rappelle des images de guerre véhiculées par les bulletins d'information.

⁸ Dans la scène que nous avons préalablement analysé, la synchronicité entre les images silencieuses de femmes hurlantes et les soupirs de la spectatrice accentue la confusion par rapport à la valeur du *snuff* projeté puisque cette juxtaposition donne l'illusion que les victimes sont en train de jouir.

réalisme des films clandestins puisque l'inclusion dans *Emanuelle en Amérique* de scènes imitant les codes du documentaire génère l'impression qu'elles n'appartiennent pas au reste de l'œuvre. Le fait que les *snuff* soient projetées et donc présentées comme un cadre dans le cadre renforce ce décalage par le surgissement d'une image sale au sein d'une image claire. Cette différence éveille la crainte que ces extraits de films clandestins si réels et si différents du reste de l'œuvre pourraient être authentiques. Bien que démentie par la raison, cette possibilité troublante nourrit la rumeur en rappelant l'immense probabilité de l'existence des *snuff*.

Le film de Joe d'Amato propose donc une synthèse de divers éléments de la légende urbaine intégrés dans une fiction. Sa force consiste à justement se plier au savoir du public et à la mettre en valeur. Le spectateur y reconnaît une rumeur persistante et cette familiarité accorde à cette dernière une nouvelle aura. En abordant simplement le sujet des *snuff*, *Emanuelle en Amérique* devient non pas une preuve de leur existence, mais un indice. Car le film, sans qu'il n'ait besoin de le dire, suggère qu'il pourrait bien s'inspirer de quelque chose de dangereusement réel.

3.2. De l'autre côté du miroir – *Hardcore* de Paul Schrader

Réalisé deux ans après *Emanuelle en Amérique*, *Hardcore* de Paul Schrader s'inspire également de la rumeur des *snuff* en mettant en scène le lien qui unirait ces meurtres enregistrés avec l'industrie pornographique. Une scène de ce long métrage dépeint tout le drame que vit son personnage central, Jake Van Dorn, un homme profondément religieux interprété par George C. Scott. Alors qu'il tente de retrouver sa fille récemment disparue, son enquête le mène à un triste constat. Son enfant a probablement été enlevé par un producteur de films X. Ses recherches le mènent dans une salle de projection privée. L'écran brille dans l'obscurité. Une image apparaît, une image qui dérange. Van Dorn tente difficilement de contenir son émotion. Le visionnement du film, un porno dans lequel il reconnaît sa fille, prend la forme d'une épreuve et son spectateur recherche tant bien que mal la force pour le regarder jusqu'au bout. Rapidement, il craque et couvre ses yeux avec ses mains. « Turn it off ! » hurle-t-il à plusieurs reprises avant d'exploser en larmes. Ses pleurs se mêlent au son du projecteur. Une fois le film terminé, Van Dorn quitte la pièce horrifié et dégoûté, autant par ce

qu'il vient de voir que par la découverte tragique que pareil film puisse réellement exister.

Bien que le *snuff* n'occupe qu'une place minimale dans le scénario de Schrader, son spectre y plane en permanence. En racontant l'incursion d'un homme dans l'univers sordide de la pornographie, *Hardcore* propose une fois de plus la thèse voulant que le paroxysme de ce genre maudit n'est rien de moins que la monstration d'un meurtre à l'écran : « In *Hardcore*, soulignent Kerekes et Slater, skin-flicks are natural step toward kiddy-porn and *snuff* films [...]»⁹ » Pareilles productions clandestines se trouvent dans ce qui est littéralement représenté ici comme un monde parallèle, une ville austère et dangereuse qui n'a rien à voir avec la tranquille banlieue du pieux Van Dorn. Les *snuff* sont à la portée de tous, mais ne sont accessibles qu'à l'initié, qu'à celui capable de les repérer. La représentation de cet univers qui évolue en dehors du nôtre s'avère calquée sur des préjugés tenaces en vogue dès l'apparition des *stag movies*. Bien que la pornographie est désormais légalisée et que les conditions de tournage ont changé, *Hardcore* soutient que la production de ces films s'avère intimement liée au crime organisé, une spéculation ayant longtemps été en vigueur selon Dave Thompson :

Enter the sadistic crime boss and his nymphomaniac moll, and a white slave trade that journeyed directly from the heart of Middle America to a soiled mattress in a tenement slum. There, evil-eyed mobsters lurked behind scorching lights and the inblinking camera stared with pitiless evil, while syphilitic studs pounded their diseased seed into pure and innocent writhing flesh. Et cetera¹⁰.

Les comédiennes des films X sont donc forcément des victimes que les réalisateurs peuvent éliminer sans avoir à répondre à la justice. L'une des difficultés que rencontre Van Dorn lors de ses recherches est l'impossibilité de trouver l'origine de l'œuvre dans laquelle est apparue sa fille. Les pornos, lui explique-t-on, sont réalisés dans le plus grand anonymat. Il s'avère donc impossible de déterminer leur provenance. Cette aura de mystère est l'un des aspects

⁹ *Ibid*, p. 59.

¹⁰ THOMPSON, *op. cit.*, p. xiv. Une spéculation que démentissent d'ailleurs Di Lauro et Rabkin : « Despite myths of giant vice overlords and profiteers, the production of pornographic films has been an haphazard, high-risk, low-profit, regional activity.» Voir DI LAURO et RABKIN, *op. cit.*, p. 52

capitiaux des *stag movies*. Comme l'affirme Thompson :

With but a handful of exceptions from the late 1960, (by which time the landscape had so shifted that *stags* already seemed old-fashioned), the people who made these films left no footprints. We do not know the name of the filmmakers nor, for the most part, of their stars or distributors. We do not know when or where the films were shot. We cannot even say with any certainty precisely who they were made for¹¹.

Un nouvel enjeu s'impose alors pour Van Dorn qui voit sa quête devenir une course contre la montre. Ce n'est plus que la pureté de sa fille qui est en jeu, mais aussi sa vie. Elle pourrait disparaître en ne laissant comme unique trace son corps enregistré sur un morceau de pellicule. La pornographie est un monde cannibale duquel on ne revient pas.

Plus Van Dorn s'enfonce dans cet univers et en comprend les règles (il réussit à s'infiltrer dans des cercles privés en se faisant passer pour un producteur de films X), plus il est confronté à des images obscènes. La dernière étape avant de retrouver sa fille est inévitablement la découverte d'un *snuff* puisqu'il symbolise toute l'abjection que génère la pornographie. Comme dans *Emanuelle en Amérique*, le film maudit est présenté à Van Dorn sur support pellicule grâce à un projecteur portatif installé dans une pièce. Sa mise en scène s'avère cependant beaucoup plus amateur que les *snuff* visionnés par Emanuelle. Tourné en noir et blanc et dépourvu de bande sonore, il s'agit d'un « paresseux » plan-séquence montrant une femme assise sur un lit qui se fait ligoter puis poignarder par son bourreau. L'esthétique du *snuff* telle que représentée par Paul Schrader s'inspire directement de celle des *stag movies* qui se démarque par cette qualité que Linda Williams qualifie de primitive :

Stag films are, in a word, primitive. To a film scholar they can be fascinating for their preservation of primitive styles and modes of address that departed from the legitimate cinema long before the arrival of sound. The most obvious primitive qualities of *stag* films are short length, usually filling a single reel (a thousand feet, up to fifteen minutes) or less; silence and

¹¹ *Ibid*, p. xiv.

lack of color; and frequent lack of narrative coherence, thus resembling films of the actual primitive era (roughly 1896-1911). *Stag films* remained primitive in these ways long after the legitimate primitive films had developed into feature-length sound narratives¹².

Par cette référence aux *stag movies*, Schrader suggère que le *snuff* ne se limiterait qu'à enregistrer une action précise, un meurtre, sans avoir à faire appel à un récit, une mise en scène travaillée ou même au son. Pareils efforts seraient futiles puisque le consommateur de ses films ne les exigerait pas. Ce qu'il recherche est l'essentiel : la capacité du médium à capturer un moment aussi éphémère que l'orgasme et la mort.

Hardcore est donc lui aussi, à sa manière, une synthèse de l'imaginaire propre au *snuff*. Ancré dans son actualité, le long métrage, que l'on pourrait qualifier de pamphlet anti-pornographique, accorde des images aux menaces proférées par des individus comme Raymond Gauer. Schrader met en scène la peur d'un réseau composé de pervers assoiffés de *snuff movies*. Une fois de plus, la fiction produit l'effet de renforcer la rumeur par cet effet de crescendo narratif qui culmine forcément dans le meurtre enregistré, comme si ce dernier était l'aboutissement fatal et nécessaire de la pornographie et de toute production de films clandestins.

3.4. La quête du transgressif – *Videodrome* de David Cronenberg

Lors d'une entrevue avec le journaliste Tim Lucas, le cinéaste canadien se rappelle avoir commencé à travailler sur *Videodrome* dès 1972. Intitulé à l'époque *Network of Blood*, ce scénario traitait déjà d'un réseau secret similaire à celui dans lequel Van Dorn réussit à s'infiltrer : « It had to do with a private network subscribed to by strange, wealthy people who were willing to pay to see bizarre things on television¹³. » Un synopsis qui déjà rejoint certains enjeux de la rumeur des *snuff films* qui, lors de la rédaction de *Network of Blood*, vient tout juste d'entrer en circulation. Cronenberg s'inspire par la suite de cette légende urbaine qu'il

¹² WILLIAMS, *op. cit.*, 1989, p. 60.

¹³ LUCAS, Tim, *Videodrome*, Lakewood, Millipede Press (coll. « Studies in the Horror Film »), 2008, p. 27.

intègre dans une nouvelle version de son récit. Celui-ci devient *Videodrome*, un long métrage qui prend l'affiche en 1983.

Les analyses du sixième film de Cronenberg s'avèrent nombreuses, mais peu d'entre elles s'intéressent à sa récupération ainsi que sa représentation du *snuff* à l'écran. La majorité de ces analyses se penchent plutôt sur les nombreuses dualités présentes dans l'œuvre, comme l'hybridation entre l'homme et la machine ainsi que le rapport ambigu entre réel et hallucination. S'il est vrai que, dans *Videodrome*, « La réalité et l'illusion deviennent indiscernables l'une de l'autre¹⁴ », il ne sera pas ici question d'apporter un nouvel éclairage sur ce brouillage narratif. Bien que nous en tiendrons forcément compte, la présente analyse abordera plutôt ce qui provoque les dualités dans l'œuvre de Cronenberg, soit le visionnement de *Videodrome*, un signal télévisuel pirate qui diffuse secrètement des *snuff movies*.

Tout comme dans *Hardcore*, les films clandestins dans *Videodrome* s'avèrent intimement liés à l'industrie de la pornographie. Président de CIVIC-TV, une chaîne de télévision spécialisée dans une programmation érotique, Max Renn est un homme d'affaires avide de dénicher l'émission révolutionnaire qui lui garantira la hausse de ses cotes d'écoute. Aisé financièrement mais profondément blasé, ce personnage emblématise le spectateur hypothétique du *snuff film*. Il ne trouve plus aucun intérêt dans les productions pornographiques que lui offrent certains distributeurs. Renn considère ces films trop *soft* pour son public qui désire voir quelque chose qui sorte de l'ordinaire et qui briserait tous les tabous. Il semble avoir enfin trouvé ce qu'il recherche lorsque l'un de ses employés lui annonce avoir syntonisé une onde satellite clandestine qui transmet des images de violence. Celles-ci se composent d'un plan-séquence fixe dans lequel apparaissent deux bourreaux masqués qui torturent une victime ligotée. Enthousiasmé par cette découverte, Renn s'empresse de se renseigner auprès de son employé sur le scénario de ce programme nommé *Videodrome* :

« There's no plot, it just goes on like that for an hour. »

¹⁴ HANDLING, Piers, « Un Cronenberg canadien » In Piers Handling et Pierre Véronneau (dirs.), *L'horreur intérieure : les films de David Cronenberg*, Montréal et Paris, La Cinémathèque québécoise et les Éditions du Cerf, 1990, p.182.

- Goes on like what?
- Like that. Torture, murder, mutilation.
- We never leave that room?
- No, it's a real sicko.
- Brilliant!
- For perverts only!

Ces enregistrements s'imposent à Max Renn comme un sommet du cinéma X, le même que dénonçaient les mouvements féministes lors de leurs campagnes anti-pornographiques dans les années 70 :

Cette « dureté » de l'image, écrit Serge Grünberg, c'est bien sûr le porno ultime, « vériste », « pour de vrai », tant est évident que, pour un public sursaturé de fictions molles, le spectacle définitif ne peut être que « documentaire », un grand-guignol qui garantirait qu'il n'y a pas de trucages, que les souffrances et les morts ont été vraiment enregistrées !¹⁵

L'intérêt de Max Renn envers ces *snuff* s'avère d'ailleurs partagé par un autre personnage du film. Lorsqu'il invite à son appartement Nicki, une personnalité radiophonique pour qui il s'éprend, celle-ci lui propose de titiller l'atmosphère en visionnant une vidéocassette tirée de sa vaste collection. Rien ne semble attirer son attention jusqu'à ce qu'elle tombe sur une cassette étiquetée Videodrome. Renn hésite d'abord à lui montrer son contenu à cause de la violence de la bande. Finalement, il cède et Nicki, surprise, est rapidement excitée sexuellement par cet enregistrement qui met en image ses désirs inavouables : « Victimes anonymes, bourreaux masqués, Vidéodrome est vraiment l'écran sur lequel chacun peut projeter ses fantasmes¹⁶. » Le couple fait ensuite l'amour devant le téléviseur de Renn qui, à leur insu, vient d'entamer un processus de contamination de leur esprit.

En plus de mettre en image l'hypothèse que les *snuff* puissent servir de stimuli sexuels à certains individus pervers, *Videodrome* récupère également un autre élément inquiétant de la légende urbaine. Il s'agit de l'éventuelle proximité des meurtres enregistrés. Lorsque le

¹⁵ GRÜNBERG, Serge, *David Cronenberg*, Paris, Cahiers du cinéma (coll. « Auteurs »), Nouvelle édition augmentée, 2002, pp. 34-35.

¹⁶ *Ibid*, p. 44.

Torontois Max Renn prend connaissance du canal clandestin, son collègue l'informe qu'il provient probablement de Malaisie. Cette origine orientale évoque une fois de plus l'idée d'un pays aux mœurs barbares que le spectateur a pu auparavant voir dans les *mondo movies*. D'une certaine manière, elle en vient même à expliquer l'existence même de la chaîne Videodrome. Elle provient d'un territoire situé en-dehors de la « civilisation », là où règne la violence et, pour paraphraser l'un des slogans de *Snuff*, où la vie est « *cheap* ». Il devient alors possible pour Renn, mais également pour le public de *Videodrome*, de se dissocier émotivement de ces *snuff*, voire même de les apprécier. Rien, après tout, ne lie le spectateur aux victimes apparaissant à l'écran. Il ne les connaît pas parce qu'elles sont anonymes, mais également parce que les chances de les avoir un jour croisées s'avèrent minces. La distance géographique, mais également culturelle, interdit donc une indentification. Elles ne sont plus que des corps à abattre. Un spectacle cruel que l'on peut apprécier sans remords. Cette perspective change drastiquement lorsque Renn apprend que Videodrome vient en fait de Pittsburgh, une ville voisine à la sienne. Cette découverte consterne puisqu'elle implique que les images de tortures sont le fruit d'une violence invisible qui évoluerait en secret au cœur de la paisible Amérique du Nord. S'il est envisageable que les Malaisiens des *mondos movies* puissent produire des *snuff*, il est difficile de croire que son propre voisin pourrait en faire tout autant. L'appréhension que Renn pourrait se faire de la société en vient à changer puisqu'il possède la preuve que son puritanisme apparent dissimule en fait un monde parallèle proche de celui de *Hardcore*, où l'on tue devant la caméra. *Videodrome* va un pas plus loin que le film de Schrader en montrant que cette perturbante proximité implique un accès aux *snuff*, mais également à leur production. Fascinée par ce que Renn lui a permis de voir, Nicki désire figurer dans le prochain épisode de Videodrome. Lorsqu'elle découvre à son tour l'origine de l'onde satellite, elle quitte Toronto pour Pittsburgh, et ce, malgré les avertissements de son amant. En étant près de soi, le marché noir des *snuff movies* permettrait à une minorité de réaliser un inavouable fantasme sadomasochiste en participant à l'un d'entre eux à titre de bourreau ou de victime.

Si Cronenberg récupère et explore certains éléments de la légende urbaine que d'autres réalisateurs avant lui ont également évoqués, *Videodrome* est, à notre connaissance, le premier film où la représentation du *snuff* est adaptée au paysage médiatique contemporain. Alors qu'il

n'était auparavant associé qu'au cinéma, il migre sur deux autres médiums audiovisuels, la télévision et la vidéocassette. Ce déplacement du grand au petit écran découle d'abord de ce souci de réalisme qui permet à la rumeur de demeurer crédible au spectateur. Face à la victoire de la télévision sur le cinéma dans les années 80, il apparaît fort probable que le *snuff*¹⁷ circule désormais sur un nouveau réseau. Un signal pirate comme celui de Videodrome devient même une plateforme idéale pour sa distribution. Difficile à retracer, il permet aux criminels de diffuser des images de violence sans avoir à se tourner vers un lieu concret. Comme c'était déjà le cas pour les *stag films* et le super8, le marché du *snuff* est désormais virtuel et son client n'a plus à se déplacer vers une salle de projection pour les visionner. Cette nouvelle réalité médiatique s'avère donc beaucoup plus permissive pour le consommateur de *snuff* qui n'a plus à craindre d'être pris en flagrant délit. La télévision, encore plus que la salle de projection, est un lieu propice pour réaliser des actes interdits. Elle n'exige pas une quelconque posture ou des rituels à respecter. « Après tout, rappelle Grünberg, la télévision n'est-elle pas foncièrement du domaine de l'intimité ?¹⁸ » Il n'y a pas d'inhibition dans le salon du téléviseur. On peut y faire l'amour et regarder sans risque ce que bon nous semble. Toutes les perversions y sont permises.

Dans son livre sur le film de Cronenberg, Tim Lucas écrit que « [...] *Videodrome* is no illusion; it's authentic *Snuff* TV [...]»¹⁹. » Somme toute simple, ce choix de termes décrit néanmoins avec justesse l'adaptation de la légende urbaine à un nouveau médium. Un déplacement qui transformerait la réception du meurtre enregistré, mais qui n'apporterait au final que peu de changements au *snuff* lui-même. Sur un plan esthétique, la représentation des films clandestins de Cronenberg conserve cette mise en scène primitive que Williams décèle dans les *stag movies*. Ils ne se composent que d'un seul plan large filmé par une caméra fixe où, au centre du cadre, se trouvent victime et tortionnaires. Tout comme les *stag* avec le sexe, ces films ne se résument qu'à une monstration de la violence et s'avèrent dépourvus de

¹⁷ Qui serait toujours en demande, en témoigneraient les succès monstres des grandes franchises du cinéma d'horreur américain (*Halloween*, *A Nightmare on Elm Street*, *Friday the 13th*) qui glorifient la violence par un emploi excessif et jubilatoire du *gore*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 118.

¹⁹ LUCAS, Tim, *op. cit.*, p. 28.

scénario. Le passage à la technologie hertzienne concède néanmoins quelques variantes mineures. Grâce aux possibilités techniques qu'offre le support télévisuel, sons et couleurs sont désormais présents. Comme le fait implicitement remarquer le collègue de travail de Renn, la vidéo permet une durée d'enregistrement beaucoup plus longue que la pellicule. N'ayant plus à suivre l'exemple des courts *stag movies*, le *snuff* peut désormais s'étirer sur plusieurs minutes, rendant encore plus longue l'attente de l'apparition du passage entre vie et mort. C'est ainsi que l'on nous apprend qu'un épisode de Videodrome dure une heure. Finalement, on remarque que l'image de ces *snuff* s'avère également de piètre qualité, non pas à cause d'une pellicule abîmée, mais plutôt à cause des parasites télévisuels. Malgré ces altérations, le *snuff* dans *Videodrome* demeure immédiatement reconnaissable en conservant l'iconographie qui lui est associée dès *Snuff* des Findlay. On en vient même à se demander si le *snuff*, par son primitivisme, n'était pas dès le départ formaté pour la télévision puisque, comme l'affirme en 1987 Serge Daney : « Inapte aux grands espaces (par faute d'espace off), la télévision a dû d'abord se contenter de mouvements petits, mesquins, sans ampleur²⁰. »

La diffusion de Videodrome à la télévision permet à Brenn d'enregistrer ce programme sur vidéocassette. Après les bobines que possède le Colonel dans *Emanuelle en Amérique*, le *snuff* se voit alors doté d'une nouvelle matérialité. Cette dernière constitue ce que nous qualifierons de véhicule économe puisque la vidéocassette permet à moindre tarif de se déplacer d'une personne à l'autre, que ce soit physiquement ou grâce à sa reproductibilité.

Une VHS, selon Julien Sévéon, nécessite peu de moyens, en faire des copies est peu coûteux. Elle peut être cachée aisément et circuler sous le manteau bien plus facilement qu'une pile de bobines 16 ou 35mm. On peut la regarder chez soi et ne pas se risquer à quitter l'anonymat pour se rendre dans une salle de projection²¹.

Deux magnétoscopes suffisent désormais pour reproduire le contenu d'une vidéocassette, ce qui intègre le spectateur dans une logique de succession où il n'est plus premier ou le dernier à visionner un *snuff*. L'ancrage du film clandestin n'est plus la copie que l'on tient entre ses

²⁰ DANÉY, Serge, « La télévision au fond du bocal » In *Le salaire du zappeur*, Paris, P.O.L., 1993, p. 54.

²¹ SÉVÉON, Julien, *Le cinéma enragé au Japon*, Pertuis, Rouge Profond (coll. « Raccords »), 2010, p. 290.

mains, sa distribution étant monstrueusement insurmontable. Toujours il réussira à trouver de nouveaux spectateurs, et ce, même si ses créateurs sont mis sous arrêt. Il apparaît alors comme un incurable virus similaire à celui qui prend possession de Max Renn, une onde satellite nommée Videodrome²².

De tous les films analysés dans ce mémoire, *Videodrome* est le seul à détailler les conséquences du visionnement d'un *snuff*. Chez Schrader, D'Amato et Podz, le meurtre enregistré génère l'abjection, la prise de conscience sur la cruauté humaine ou encore l'excitation sexuelle. Il en est tout autre chez Cronenberg. Vingt-et-un ans avant la publication de *L'image peut-elle tuer ?*²³, le réalisateur répond à la question de Marie José Mondzain avec une fiction dans laquelle un film tue le voyeur. Animé par son désir de trouver un sommet de la transgression en pornographie, Renn va subir psychiquement et physiquement les conséquences de cette quête. « Si Max Renn n'avait pas d'abord été intéressé par la violence pornographique diffusée par sa chaîne de télévision, d'abord, il ne serait pas devenu prisonnier du signal de Videodrome²⁴. » En visionnant un *snuff*, Renn franchit une frontière et tout bascule. Il voit tranquillement sa réalité se transformer. Il lui devient impossible de distinguer le réel de l'illusion. Envahi par une rage qui le pousse à commettre plusieurs meurtres, il voit également son propre corps muter en un grotesque magnétoscope. Il n'y a plus qu'une seule échappatoire à cette métamorphose kafkaïenne : « Max est devenu une machine qui mettra fin à ses jours, comme on programme, sur son magnétoscope, la fin d'un enregistrement²⁵. » Renn pointe son revolver organique récemment acquis contre sa tête. « Long live the new flesh ! » dit-il en fixant l'objectif de la caméra avant d'appuyer sur la gâchette.

²² Grünberg rapporte que *Videodrome* n'a pas trouvé son public lors de sa sortie en salles, mais qu'il est « [...] devenu depuis "film-culte", [et il a] connu en vidéo-cassette un succès financier certain [...]. » Le fait de regarder l'œuvre de Cronenberg sur le même support que celui avec lequel Max Renn et Nicki visionnent les *snuff films* a forcément accentué une identification entre le spectateur et les personnages. L'importance du support matériel d'un film sera plus investie par les réalisateurs de faux documents afin de créer une expérience ludique. Voir GRÜNBERG, *op. cit.*, p. 54.

²³ MONDZAIN, Marie Josée, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard (coll. « Le temps d'une question »), 2002.

²⁴ HARKNESS, John, « Le mot, la chair et David Cronenberg » In Piers Handling et Pierre Véronneau (dirs.), *op. cit.*, p. 174.

²⁵ GRÜNBERG, *op. cit.*, p. 89.

Nous aurions tort de voir le destin tragique de Renn comme une quelconque mise en garde de la part de Cronenberg. Il s'agit plutôt d'une réflexion sur le rapport que nous entretenons avec l'image et sur le pouvoir que celle-ci exerce sur nous. Le *snuff* que visionne Renn éveille en lui une animalité inconsciente qui s'exprime littéralement par sa transformation en monstre. Après avoir été confronté au sommet de l'horreur, le président de CIVIC-TV devient habité par son souvenir, d'où son hybridation avec la machine ainsi que sa vision du monde qui se voit envahie par des images vidéos. Les images diffusées par Videodrome sont donc un leitmotiv à la descente aux enfers de Renn. Ce qui explique pourquoi le *snuff*, qui occupe une place importante au début du métrage, est par la suite écarté afin de permettre à Cronenberg d'étudier la dégradation de son personnage. Contrairement à Van Horn et Emanuelle, le point culminant du cauchemar n'est pas le *snuff* lui-même, mais ce qui vient par la suite, c'est-à-dire la manière qu'il se trouvera *incarné* dans le corps de Renn.

Peu de cinéastes auront par la suite abordé la légende urbaine des films clandestins avec une perspective qui rejoindrait ou dialoguerait avec celle de Cronenberg. On remarque même un certain désintérêt pour le *snuff* dans le cinéma populaire. Après *Videodrome*, il ne semble plus exercer sur le public la même fascination que lors de son émergence dans les années 70. Ses apparitions à l'écran deviennent sporadiques, un signe avant-coureur de l'épuisement de la rumeur au cœur de l'imaginaire contemporain.

3.5. Un certain épuisement (de 1983 à aujourd'hui)

Suite à la sortie de *Videodrome*, le thème du *snuff* film sera principalement exploité par des productions prenant la forme de faux documents. Ses apparitions dans le cinéma populaire deviendront sporadiques, celles-ci se limitant souvent à de simples références à la légende urbaine dans des œuvres comme *Der Todesking* de Jorg Buttgereit ou *The Brave* de Johnny Depp.

Selon nous, cette diminution de films traitant du sujet s'avère symptomatique d'un épuisement du mythe dans l'imaginaire collectif. Les commissions d'enquête n'ayant apporté aucune preuve tangible de l'existence des *snuff movies*, ces résultats auront forcément joué un rôle

majeur sur la réception de la rumeur. Est donc arrivé ce point où la légende ne se suffit à maintenir sa puissance évocatrice. Il faut des signes concrets pour maintenir sa vivacité qui, en étant introuvables, laisse place au scepticisme. Bien que le cinéma ait gardé un certain temps la légende vivante en la mettant en scène, il aura au final opéré sur elle une répercussion néfaste en la transformant en simple objet de fiction. En effet, si le *snuff* n'est visible qu'à partir de films montrant des représentations de ce à quoi il pourrait ressembler, on pourrait alors conclure que ces œuvres clandestines n'existent tout simplement pas. Considérant tout l'engouement qu'a engendré la légende urbaine lors de son apparition dans les années 70, il semblait inévitable qu'elle en vienne à éventuellement perdre son pouvoir de fascination et que les récits contemporains s'en désintéressent²⁶.

Au cinéma, le *snuff* est désormais réduit à un concept permettant de « [...] représenter le Mal ultime²⁷. » Sa présence dans une fiction sert généralement à illustrer le caractère pervers et violent d'un personnage ou d'un groupe. Il serait ici futile d'énumérer toutes les œuvres abordant le *snuff* de la sorte, alors ne retenons que deux exemples représentatifs de cette appréhension de la légende urbaine²⁸.

Dans *A Serbian Film* (2010) de Srdjan Spasoojevic, le personnage principal, un acteur X reprenant du service, découvre avec stupeur que le film sur lequel son réalisateur travaille est, aux dires de ce dernier, « Un nouveau genre Milos ! Le porno du nouveau-né ! » Comme son nom l'indique, cette production consiste à montrer le viol et l'assassinat d'un enfant tout de suite après sa naissance. Ce dévoilement apparaît d'abord comme le point culminant de la métaphore d'un désir de violence qui sommeillerait en Serbie, « [...] un pays corrompu, en

²⁶ Il fera néanmoins quelques retours remarquables qui réactualiseront le débat, que ce soit au cinéma avec le succès de *8mm* de Joel Schumacher (film archaïque dans sa représentation du *snuff* puisque, en 1999, il le présente toujours comme tourné sur pellicule) ou avec le roman à succès *La sirène rouge* de Maurice G. Dantec. Voir DANTEC, Maurice G., *La sirène rouge*, Paris, Gallimard (coll. « Série noire »), 1993.

²⁷ Finger, *op. cit.*, p. 14.

²⁸ Nous n'avons pas cru nécessaire de retenir *Tesis* (1996) d'Alejandro Amenabar. Bien qu'il aborde également le sujet des *snuff movies*, son appréhension de la rumeur diffère de celles de Spasoojevic et Lynch. Par l'entremise d'une enquête policière, Amenabar poursuit le projet entamé par d'Amato et Schrader en mettant en images certains éléments-clé de la légende urbaine. Nous y retrouvons donc le réseau clandestin ainsi que le concept du *snuff* comme sommet de la pornographie et du cinéma d'exploitation. Il est néanmoins intéressant de noter que le meurtre enregistré n'est jamais donné à voir dans *Tesis*, ce qui pousse le spectateur à devoir sournoisement imaginer son propre paroxysme de la violence cinématographique.

plein marasme économique qui peine à se projeter dans l'avenir²⁹. » Pour un spectateur ignorant tout de la condition serbe, la référence au *snuff* confirme une fois pour toutes la barbarie d'une équipe de production animée par un désir meurtrier de transgression des tabous.

Il en va de même dans *Lost Highway* (1996) de David Lynch, film qui fait écho à *Videodrome* par l'importance qu'il accorde aux enregistrements sur support vidéo. Dans ce récit labyrinthique, le saxophoniste Fred Madison reçoit de mystérieuses VHS qui lui annoncent le lieu d'un crime sur le point de se produire. Elles conservent également le souvenir de cet événement violent que le musicien tente de refouler. C'est en visionnant l'une d'elles qu'il apprend avec effroi qu'il a sauvagement assassiné Renee, son épouse. La vidéocassette dévoile une animalité que le protagoniste tente de dissimuler :

À leur manière, écrit Guy Astic, les cassettes qui circulent dans le film – cassettes qui enregistrent la mort, la torture et la mutilation – figurent les cercueils et les tombeaux souvent présents dans le film noir. Sexe et violence font bon ménage ici, le *hardcore* frayant même avec le *snuff movie*³⁰.

Tout comme dans *A Serbian Film*, la présence du *snuff* permet de dévoiler la vraie nature de certains personnages. La projection d'un meurtre enregistré à la fin du long métrage confirme l'insoupçonnée cruauté de ses spectateurs, tout particulièrement Renee qui mène un double vie. Alors qu'elle semble être une tranquille épouse au foyer, elle est, dans un autre monde, Alice, une femme fatale usant de son charme pour manipuler les hommes. Qu'elle regarde un *snuff movie* lors d'une soirée entre amis souligne son caractère diabolique.

Si l'appréhension du film clandestin proposée par Lynch rejoint celle de Spasoojevic, elle s'en démarque également par une synthèse subtile des origines de la légende urbaine. En plus d'évoquer en surface le lien entre *snuff*, pornographie et crime organisé, *Lost Highway* démontre que les meurtres enregistrés sont visionnés dans des cercles privés composés

²⁹ BÉTAN, Julien, *Extrême ! Quand le cinéma dépasse les bornes*, Lyon, Les moutons électriques, 2012, p. 133.

³⁰ ASTIC, Guy, *Le purgatoire des sens. Lost Highway de David Lynch*, Pertuis, Rouge profond (coll. « Raccords », 2004, p. 144.

d'individus aisés financièrement. Le *snuff* lui-même se rapproche du *stag movie* : projeté sur écran plutôt que diffusé sur téléviseur, muet, en noir et blanc, la caméra à l'épaule filmant en gros plan les corps et visages de ses sujets. La présence du musicien sataniste Marilyn Manson dans ce film sert ici de référence vivante à Charles Manson, à qui l'artiste a emprunté le nom, ainsi qu'aux crimes commis par la Family. *Lost Highway* se déroulant dans un quartier riche de Los Angeles, le *snuff* est projeté entre les murs d'une villa luxueuse. Une villa similaire à une autre localisée pas très loin où, quelques années auparavant, Sharon Tate a été assassinée dans des circonstances similaires au meurtre de Renee. Et il y a surtout ce désert vers lequel fuit Fred Madison à la fin du long métrage, la Vallée de la Mort, là où seraient enfouis les premiers *snuff movies*.

3.4. Vers le faux document

Il est sans doute inutile de rappeler que les *snuff* représentés dans les films analysés dans ce chapitre apparaissent majoritairement au spectateur par un jeu de cadre dans le cadre. Dans *Emanuelle en Amérique*, le film clandestin projeté se discerne du reste du plan puisque sa forme et son contenu, en plus de différer drastiquement de l'ensemble de l'image, semblent confinés dans un écran. Cette distinction engendre une impression de distance, comme si toute cette violence appartient à une réalité esthétique autre que celle dans laquelle évolue les personnages³¹. Le cadre dans le cadre crée un niveau qui sépare autant les protagonistes du *snuff* représenté que le lecteur de l'œuvre. Le meurtre enregistré ne lui apparaît pas directement, il est plutôt emmitouflé dans une fiction environnante qui le dédramatise en lui rappelant que, peu importe son réalisme, ce qu'il voit n'est pas réel³². La mise en abîme possède ici la faculté de reconforter et protéger le spectateur du choc des images. Cette zone de confort s'avère pourtant fragile. La représentation d'un *snuff*, si elle prend la forme d'un faux document, est capable de la faire éclater et d'entraîner le spectateur à l'intérieur du cadre,

³¹ En confirme une scène dans *8mm* où le détective Tom Welles visite le lieu de tournage d'un *snuff*. Bien qu'il reconnaît l'endroit, une impression de décalage demeure, ne serait-ce parce que la mise en scène conserve sa facture visuelle et ne se modifie pas pour créer l'illusion que Welles est entré dans un *snuff*. Un crime a eu lieu ici, il n'y a pas très longtemps, mais tout est terminé.

³² Sauf, bien sûr, si on adhère à la thèse que le cinéaste a délibérément glissé d'authentiques images de violence au sein d'une film de fiction.

face à l'horreur.

Chapitre 4 : Pénétrer le cadre – *snuff movie* et faux document

Le *snuff* comme faux document est un type de représentation du meurtre enregistré qui évolue en parallèle à celui étudié dans le précédent chapitre. Véritable successeur de *Snuff* de Michael et Roberta Findlay, il appartient au genre de la fiction férale que Samuel Archibald définit comme

[...] une fiction qui, en marge de la fiction domestique, refuse les cadres qui lui sont imposés, refuse de constituer une antichambre conceptuelle à la périphérie de la culture et choisit au contraire de contaminer l'espace social et éditorial réservé aux discours factuels¹.

Popularisé au cinéma avec les succès de *The Blair Witch Project* et *Cloverfield*, le faux document réunit ces œuvres de fiction qui se revendiquent féroce­ment d'une authenticité par l'orchestration d'un brouillage entre réalité et imaginaire. En prenant les traits du documentaire, du film trouvé ou du film de famille par une réappropriation de leurs codes respectifs, il tente subversivement de mettre à l'épreuve le mode de lecture et le système de reconnaissance du spectateur. Dans le cas particulier de la représentation du meurtre enregistré, le faux document poursuit le projet de *Snuff* en mettant tout au profit de l'illusion que ce qui est montré à l'écran n'est rien de moins qu'une preuve irréfutable de la légende urbaine. Ces films, sans doute davantage encore que les œuvres traitant du *snuff* dans le cinéma populaire, ont consolidé la rumeur en lui permettant de conserver son actualité au cours des décennies, et ce, comme nous allons le démontrer, même lorsqu'ils ont été démasqués.

¹ ARCHIBALD, Samuel « La fiction férale – L'exemple du Slender Man » In *Pop-en-Stock*, Montréal, le 22 novembre 2011 [En ligne : <http://popenstock.ca/dossier/article/la-fiction-ferale-lexemple-du-slender-man>, Consulté le 3 septembre 2012].

En apprivoisant les mécanismes de persuasion du faux document, une représentation cinématographique du *snuff* invite le spectateur à pénétrer le cadre. Ici, ses ancrages dans la fiction s'effritent, il devient difficile de distinguer le réel de la simulation. Le spectateur est alors directement confronté à ce qui prétend être un authentique film clandestin. La seule distance entre le lecteur et le meurtre représenté n'est plus que l'écran, comme ce serait le cas avec les véritables amateurs de *snuff movies*. L'effet recherché par ces faux documents s'avère simple : créer l'illusion que ce qui est donné à voir est vrai, que l'on a enfin devant soi une preuve de l'existence des *snuff*. Ou du moins, y prétendre. Revenons brièvement sur le cas de *Snuff* des Findlay. Trois interprétations de cette œuvre s'avèrent envisageables. La première, la lecture naïve, va croire à la légitimité de l'œuvre sous prétexte que le médium ne peut mentir, tout comme, selon Barthes, le ferait l'ontologie photographique: « [...] dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*². » Pareil mode de lecture, nous l'avons démontré en décortiquant le film des Findlay, possède néanmoins ses limites et il suffit parfois qu'un seul élément déficient vienne briser l'impression de réalisme et éveiller le soupçon. Lorsque apparaît le doute, ou même auparavant, selon le scepticisme du spectateur, ce dernier peut alors regarder *Snuff* comme une œuvre de fiction documentarisée ou alors, en décidant volontairement de « faire-semblant ».

La lecture ludique d'un faux document implique une part de jeu entre ce que nous voyons et ce qui nous regarde. Si un film emploie malicieusement divers procédés pour brouiller les repères entre réalité et fiction, son destinataire peut, tout en reconnaissant le piège tendu devant lui, assumer ce flou et suivre la direction vers laquelle il est dirigé. Devant un film se passant pour un *snuff*, je peux, le temps de la projection, jouer le rôle de son spectateur et imaginer que mon expérience de visionnement est identique à ce que serait une véritable présentation de meurtre enregistré. En retour, l'œuvre va tout faire pour que j'arrive à ce niveau de lecture. Elle fera appel aux codes du *gore* réaliste, mais aussi du film amateur en se débarrassant, par exemple, d'un générique de clôture. Le faux document s'accompagnera d'un paratexte imitant la matérialité actuelle d'un *snuff* en se présentant sur support VHS ou DVD. En acceptant les

² BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 120. En italique dans le texte original.

règles de ce jeu, je me rapproche de la concrétisation de la légende urbaine en créant cet espace contaminant ma réalité où je lui accorde le droit de préexister.

Reconnaître le document comme faux n'empêche pourtant pas la possibilité d'un basculement vers la croyance. « Voir, nous dit Maryline Alligier, c'est aussi bien voir autre chose³. » À *Snuff* et ses prédécesseurs se greffe le spectre de l'authentique film clandestin que l'on entrevoit à travers ses simulacres. L'hypothèse de la rumeur est alors authentifiée par l'entremise d'une analogie qui conclurait qu'il n'y a qu'un pas entre l'œuvre des Findlay et ces objets invisibles dont il s'inspirerait. Comme le dit Kier-La Janisse, « Everything we see onscreen is a fiction that we are asked to believe, and we believe in it because we can find truth in that fiction⁴. » En induisant en erreur le spectateur ou en l'invitant à croire, les faux documents déguisés en *snuff* auront été des vecteurs capitaux dans le renforcement de la crédibilité de la légende urbaine. Au moment où cette dernière disparaissait tranquillement du cinéma populaire, elle retrouva sa vigueur grâce à ses images mensongères qui l'exploitèrent jusqu'à l'ère de l'Internet, moment où elle connut un phénoménal retour en puissance dans l'imaginaire contemporain.

4.1. Une source d'inspiration – *Last House on Dead End Street*

En suivant une troupe mansonnesque réalisant des *snuff movies* dans une maison abandonnée, *Last House on Dead End Street* reprend à son tour plusieurs éléments associés à la légende urbaine.

Avec *Emanuelle in America*, écrit Julien Bétan, il pose les bases formelles et thématiques des fictions gravitant autour des *snuff movies*, illustrant et alimentant les fantasmes qui leur sont associés : lieux désaffectés aveuglés par des projecteurs de chantiers et encombrés de chaînes et d'outils, tortionnaires en totale perte de contrôle, sexualisation de la violence, proximité

³ ALLIGIER, Maryline Bruno Dumont. *L'animalité et la grâce*, Pertuis, Rouge profond (coll. « Raccords »), 2012, p. 65.

⁴ JANISSE, Kier-La, *House of Psychotic Women : An Autobiographical Topography of Female Neurosis in Horror and Exploitation Films*, Godalming, FAB Press. 2012, p. 174.

de l'argent et de la dépravation⁵.

Après un an derrière les barreaux, Terry Hawkins a payé sa dette envers une société qu'il méprise et est remis en liberté. Profondément amer et désabusé, ce photographe est animé par un mystérieux projet : « I think I'm ready for something that nobody ever dreamed of before. » Il trouve refuge dans un gigantesque immeuble abandonné avec l'intention d'y tourner « some really weird films. » Avant d'être emprisonné pour trafic de drogues, Hawkins a réalisé une poignée de *stag movies* qu'il a été incapable de vendre : « Nobody is interested in sex anymore. They're looking for something else. » Il désire reprendre du service en offrant à son public quelque chose d'inédit. Avec l'aide d'un ami, il rassemble une petite troupe d'acteurs et de techniciens motivée par la promesse de l'argent et du succès. Enfin prêt, Hawkins obtient un contrat de la part d'un producteur de films pornographiques qui recherche quelque chose de différent qui saura répondre aux nouvelles attentes de ses clients. Ceux-ci seraient désintéressés par l'offre actuelle du cinéma X et ne désirent plus voir de la sensualité, mais de l'action. Ce qu'Hawkins va leur offrir.

Le photographe appelle son employeur pour l'inviter à voir le film qu'il a financé. Ce dernier se présente dans la maison abandonnée où l'attend l'équipe d'Hawkins qui le séquestre et le garde en otage avec trois autres individus. Le réalisateur est excité de pouvoir présenter à son mécène l'origine de l'effet de réalisme qui rend ses films uniques. Commence alors non pas la projection d'un *snuff*, mais plutôt son tournage. L'une des prisonnières d'Hawkins est attachée à une chaise et marquée au fer rouge alors qu'Hawkins vêtu d'un immense masque blanc cite un sermon à l'écho satanique. Les mouvements rapides de la caméra à l'épaule imitent ceux du machiniste qui apparaissent à l'écran. Une fois son monologue terminé, Hawkins égorge sa prisonnière avec un couteau à la lame scintillante.

S'ensuit alors une série de scènes montrant la bande d'Hawkins poursuivant le tournage de diverses mises à mort. « This is no joke Nancy, dit le producteur à une prisonnière, this isn't even a movie, this is for real ! » La mise en scène commence alors à subtilement alterner entre

⁵ BÉTAN, *op. cit.*, p. 38.

divers points de vue, montrant à la fois plan omniscient, plan subjectif d'un personnage et plan subjectif de la caméra d'Hawkins. Ces changements fréquents de focalisation génèrent une certaine confusion où il devient soudainement ardu de distinguer le point de vue d'un autre. Cette difficulté découle principalement de l'absence réelle de variantes formelles entre ces plans aux origines différentes. Cette hybridation de points de vue forme un tout qui est le film que réalise Terry Hawkins et ses partenaires.

Le plan final nous montre Hawkins sur un plateau de tournage. Tenant une perceuse électrique dans ses mains, il fixe l'objectif de la caméra (à moins qu'il ne s'agisse du point de vue de sa dernière victime agonisante) et quitte le plan en s'enfonçant dans l'obscurité se trouvant derrière les spots d'éclairage. Il est ensuite imité par un de ses collègues qui porte le masque blanc qui ornait plus tôt la tête du cinéaste assassin. Bien qu'une voix off nous informe que la troupe de Hawkins a été mise sous arrêt suite à leur carnage, nous serions plutôt portés à croire qu'en réalité, les personnages disparaissent dans l'ombre sans laisser aucune trace. Ce qui, comme nous allons le démontrer, aura été pendant de nombreuses années le cas de *Last House on Dead End Street*.

Produit en 1972 sous le titre original *The Cuckoo Clocks of Hell*, ce long métrage américain ne sortira en salles spécialisées que 5 ans plus tard. La légende raconte que le film aurait été responsable de plusieurs émeutes lors de sa période d'exploitation à New York et à Chicago. En réalité, il est plutôt probable qu'il soit passé relativement inaperçu. Il ne devient pas dès sa première séance l'objet d'un culte comme ce sera le cas avec *Last House on the Left* (1972) de Wes Craven, long métrage auquel il doit son nouveau titre. Au contraire, il tombe plutôt dans l'oubli général. Les copies du film disparaissent, tout comme son matériel promotionnel. Pendant plusieurs décennies, personne n'a accès à *Last House on Dead End Street*. Son souvenir ne persiste qu'entre les pages de la presse spécialisée, dans des fanzines et, plus tard, dans des forums où les membres s'échangent sous le manteau des vidéocassettes de films introuvables. On y raconte que cette œuvre perdue serait d'un graphisme inégalé, qu'il donnerait peut-être à voir de véritables meurtres. Des rumeurs qui rejoignent et nourrissent la légende urbaine des *snuff movies*. La rareté de *Dead End Street* en fait une sorte de Saint-Graal chez les collectionneurs. Alors que certains cinéphiles affirment que des « *bootlegs* » de

mauvaise qualité sont en circulation, d'autres soupçonnent que le film n'existe tout simplement pas. C'est le cas de David Kerekes qui, dans le livret accompagnant le DVD de *Dead End Street* édité par Barrel Entertainment en 2002, raconte le parcours effectué pour obtenir une copie. Au début des années 80, rapporte-t-il, seules quelques affiches retrouvées confirment que le long métrage est réel. Aucun journaliste écrivant sur cette œuvre fantôme ne semble l'avoir vue, ce qui pousse Kerekes à conclure qu'il s'agit d'un canular : « I considered the whole thing a hoax. And yet I still inquired after it. [...] The myth was growing⁶. » Au cours de longues recherches, Kerekes réussit à mettre la main sur une vidéocassette envoyée par un collectionneur privé caché derrière un pseudonyme. Son visionnement est loin d'être idéal à cause de l'état du transfert :

The face of a young man appeared, puffing a cigarette. It wasn't a particularly clear face and it suffered from a ghost – as did every other image on the tape, a psychedelic eye-straining glitch accentuated whenever there was any movement onscreen. But these were faults of the transfer – at least I was finally getting to see the film I had doubt even existed [...]⁷.

L'existence du film s'avère enfin confirmée, mais ses origines demeurent floues. En effet, la totalité des noms apparaissant au générique sont des pseudonymes, à commencer par celui de Victor Janos, son réalisateur. Ce ne sera qu'en 2000, six ans après la publication de la première édition de *Killing for Culture* dans laquelle Kerekes signale l'aura de mystère entourant *Dead End Street*, que le nom du cinéaste, Roger Watkins, lui sera enfin dévoilé.

Entre temps, le film est redécouvert par une horde d'amateurs qui voit en lui un sommet de l'horreur. Il répond aux attentes des amateurs de *gore* par le réalisme de ses effets spéciaux, surtout lors d'une scène d'autopsie particulièrement saisissante. Outre le spectacle violent qu'il donne à voir ainsi que son sujet qui aborde le *snuff*, l'accès particulier au long métrage lui accorde une dimension clandestine qui évoque la légende urbaine des meurtres enregistrés. Ce film que l'on croyait n'être qu'un fantasme cauchemardesque est réel, mais il faut, pour

⁶ KEREKES, David, « A Ripple in Cinema's Timeline » in *Last House on Dead End Street DVD*, Shelby, Barrel Entertainment, 2002, pp. 5-6.

⁷ *Ibid*, p. 6.

mettre la main dessus, se tourner vers un réseau d'initiés similaires à celui des *stag movies*. Un film que l'on échange contre une autre rareté ou que l'on achète à un prix exorbitant. Un film que, finalement, on ne voit que par fragment, à cause de l'état pitoyable d'un *bootleg*. Ce que l'on entraperçoit fait rêvasser. Peut-être dissimule-t-il un secret : « Le visible n'est plus que le signifié difforme d'une œuvre insaisissable dans son ensemble⁸. »

Bien que *Last House on Dead End Street* ne se revendique pas comme « authentique », il a eu une influence marquante sur la représentation du *snuff* à titre de faux document. Plusieurs cinéastes, tout particulièrement Fred Vogel sur lequel nous reviendrons à la fin de ce chapitre, tenteront de recréer l'expérience de visionnement du film de Roger Watkins sur copie pirate. L'image vidéo dégradée à cause des multiples générations d'un enregistrement, la perte de suivi et le parasitage sont volontairement employés par les artistes et deviennent pour le spectateur des critères de réalisme. Le *snuff* ne circulant que sur des supports de mauvaise qualité, sa simulation apparaît crédible lorsqu'elle adopte cette « esthétique du *bootleg*. » Celle-ci en arrive même à accentuer le caractère violent d'un faux document en montrant un médium lui-même massacré. L'image et le son forment ensemble un cadavre analogique recouvert de diverses cicatrices. La distribution même de ces films s'inspire de celle du marché gris, seul circuit où pendant longtemps on pouvait trouver une copie de *Dead End Street*. Ils ne se trouvent généralement que sur des sites spécialisés ou dans les conventions, des réseaux parallèles auxquels seul l'initié est familier.

Le parti pris formel de *Last House on Dead End Street* sera également repris par la grande majorité des simulations de *snuff* qui cesseront d'alterner entre une esthétique classique et une autre, pour reprendre les termes de Thoret, oeuvrant à l'illusion d'une disparition entre l'horreur factice et l'horreur réelle⁹. La totalité du film de Watkins est filmé dans un régime réaliste qui rappelle *The Texas Chainsaw Massacre* de Tobe Hooper avec l'emploi de la

⁸ LAPERRIÈRE, Simon, « Qui est-ce que le giallo regarde ? » In Alexandre Fontaine-Rousseau (dir.) *Vies & morts du giallo. De 1963 à aujourd'hui*, Montréal, Panorama-cinéma, 2011, pp. 457-458.

⁹ Voir THORET, *op. cit.*, p. 78.

caméra à l'épaule, du zoom et des cadrages approximatifs¹⁰. Les faux documents à venir suivront cet exemple. Tout indice d'une mise en scène sera abandonné afin de maintenir jusqu'au bout l'impression de réalité. Le *snuff* dans la fiction férale n'est plus montré par une mise en abîme, mais par un dispositif filmique formulant que ce qui est montré a été enregistré par un caméraman existant dans la fiction.

Last House on Dead End Street n'est certainement pas le seul film à avoir participé à la naissance du *snuff* comme faux document. L'influence de *Snuff*, *Emanuelle en Amérique* et *Videodrome* s'avère indéniable. Cependant, il représente un autre point de départ à l'étude de ce sous-genre puisqu'il canalise l'esthétique potentielle du *snuff* qu'elle réutilisera, mais également parce qu'elle renvoie à cette cinéphilie secrète qui a regardé le film de Watkins. Une contre-culture avide de vidéocassettes et de violence qui a formé avec ces œuvres qu'elle chérit un pacte ludique.

4.2. Montrer pour évoquer – *Guinea Pig 2 : Flower of Flesh and Blood* d'Hideshi Hino

Avec l'arrivée d'Internet au tournant des années 90, le *snuff* redevient le sujet de maintes discussions dans des forums spécialisés où l'on traite de films qualifiés « d'*underground* » puisqu'ils sont introuvables dans les circuits officiels. Plusieurs discussions tournent autour de l'authenticité de certaines œuvres, dont *Last House on Dead End Street*, sur lesquelles il existe très peu de documentation. Rappelons que la qualité médiocre des transferts rend illisible la majorité des œuvres débattues. Une image délavée réussit ainsi à dissimuler les effets spéciaux, donnant ainsi au film un réalisme involontaire. Les réseaux où sont mis en vente à un prix élevé (entre 19 et 60\$) ces cassettes évoquent celui où se trouveraient les *snuff*. Il s'agit de manifestations marginales qui défient la censure afin d'envoyer aux amateurs des productions bannies dans certains pays. C'est dans ce contexte que sera découvert en

¹⁰ À ces éléments de mise en scène se greffe paradoxalement un certain psychédélisme (récit fragmenté, irrespect de l'espace filmique, esthétisation appuyée dans certains plans) qui interdit une immersion totale. Celle-ci, par souci de réalisme, ne sera pas récupéré par les producteurs de faux document.

Amérique du Nord la série de moyens métrages japonais *Guinea Pig*¹¹.

Comme le font avant eux d'autres faux documents¹², les deux premiers épisodes de *Guinea Pig* proposent des simulations de mort en direct, plus précisément de *snuff movies*. Comme l'indique David Slater et David Kerekes dans leur analyse du second épisode :

Guinea Pig 2 follows all the traditional motifs of what a *snuff* film should look like. That is, the setting is confined to the one room [...]; the victim is bound and helpless; it looks cheap; the quality is invariably poor¹³.

Ajoutons à cette description la présence de récits minimalistes se limitant à une simple mise en contexte, d'une réappropriation de codes du cinéma documentaire apportant à ces films une qualité réaliste et d'une pornographie de la violence discernable par un emploi de gros plans sur le corps de la victime se faisant démembrer. Notons également l'usage de la vidéo plutôt que la pellicule qui sert ici deux causes : maintenir un souci de réalisme (il serait improbable pour des raisons économiques qu'un *snuff* soit tourné dans les années 80 sur pellicule), ensuite, parce que la vidéo renvoie à une représentation, d'une certaine manière, plus froide et objective, documentaire, de la réalité :

On sait, nous dit Alain Bergala, que le regard vidéo le plus ordinaire, celui des caméras de quai de métro par exemple, est un regard sans accoutumance, hors de tout échange intersubjectif, un regard de machine. [...] L'image vidéo est toujours une image froide, décomposée-décomposante, la meilleure image sans doute pour tenir à distance l'altérité, les fous [...] ou les monstres, mais certainement pas pour les comprendre ou les aimer, simplement pour les voir vraiment, sans empathie, dans leur irréductible étrangeté¹⁴.

¹¹ Les origines nippones de cette série soulèvent chez le spectateur occidental l'idée d'une « Shocking Asia » véhiculée par de nombreux death films japonais disponibles sur des sites de vente de bootlegs qui laissent présager, comme l'ont fait les *mondos* avec le Tiers-Monde, que ce pays baigne dans une violence sans nom qui divertit son peuple.

¹² La série *Faces of Death* connaît un succès sur le marché de la vidéocassette et donne naissance à plusieurs dérivés comme *Traces of Death* et le japonais *The Shocks*.

¹³ KEREKES et SLATER, *op. cit.*, pp. 230-231.

¹⁴ BERGALA, Alain, *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma (coll. « Essais »), 1999, pp. 35-36.

C'est une mort froide que le *snuff* donnerait à voir, une mort dénuée de symbolisme, du même type que celle que les *Guinea Pig* tentent de recréer.

Cependant, les deux premiers épisodes de la série *Guinea Pig* ne se revendiquent pas d'emblée comme authentiques. Chacun comporte un générique de clôture qui affirme leur statut d'œuvre. Par contre, autant *The Devil's Experiment*, le premier épisode, est un faux document typique qui reprend des conventions préexistantes¹⁵, autant sa suite, *Flower of Flesh and Blood*, constitue un cas particulier. L'objet filmique assume son statut de représentation en prétendant renvoyer à un véritable *snuff film*. Comme l'indique les intertitres en ouverture du moyen métrage, ce que nous nous apprêtons à voir serait la recréation d'un traumatisant film super-8 qu'aurait visionné le réalisateur et comédien Hideshi Hino. Jugeant amorale la projection de ce *snuff*, il a décidé, en guise de geste rédempteur, de le mettre en scène et d'ainsi exorciser le souvenir traumatisant de son visionnement. « L'idée, selon Stéphane du Mesnildot, de ne pas donner à voir l'original mais son *remake* est une brillante façon de mettre en scène la rumeur¹⁶. » Elle donne également à l'artiste une certaine liberté formelle. N'ayant pas, comme c'est le cas avec *The Devil's Experiment*, à authentifier son œuvre par une mise en scène primitive, il se permet quelques mouvements de caméra laborieux et un éclairage artificiel très coloré que l'on ne s'attendrait pas à retrouver pas dans une production amateur. La forme que prendrait le *snuff* qu'il imite est néanmoins perceptible par la présence de certains codes habituellement associés au cinéma amateur. Hino, par exemple, s'adresse régulièrement à la caméra afin d'annoncer les mutilations qu'il s'apprête à opérer sur le corps de sa victime. La distance qu'impose *Flower of Flesh and Blood* entre son spectateur et le film dont il s'inspirerait génère une zone de confort où l'horreur du véritable *snuff* est une fois de plus accessible mais de façon détournée. Cette reconstitution déculpabilise tout en permettant de profiter de cette mort à l'écran à titre de spectacle esthétique et érotique. Subversive, la

¹⁵ Julien Sévéon décrit le moyen métrage comme « [...] à un peu plus de quarante minutes de brutalités sadiques infligées à une jeune femme séquestrée par trois hommes. Aucune explication à leurs agissements, le film n'existe que par et pour sa violence gratuite. L'image est très sombre, les dialogues réduits à quelques insultes et ordres, la quasi-absence de montage en font un produit qui tient plus d'une bande amateur tourné [sic] à la va-vite que d'un film ayant bénéficié d'un véritable financement. » SÉVÉON, *op. cit.*, p. 286.

¹⁶ DU MESNILDOT, Stéphane, *Fantômes du cinéma japonais. Les métamorphoses de Sadako*, Pertuis, Rouge profond (coll. « Raccords »), 2011, p. 48.

protection de *Guinea Pig 2* renvoie à la comparaison proposée par Kracauer¹⁷ du cinéma au Miroir de la Méduse puisqu'il nous permettrait de contempler indirectement une réalité insoutenable.

Tout comme *Snuff*, *Guinea Pig 2* a également généré une polémique ayant alimenté la légende urbaine. En 1991, la police américaine est alertée par un individu persuadé d'avoir mis la main sur un *snuff film*. Cet homme, le comédien Charlie Sheen (un autre cas où une star valide un scandale) avait en fait visionné *Flower of Flesh and Blood*. Bien que les craintes de l'acteur aient été rapidement démenties, sa réaction témoigne de la persistance de la croyance malgré sa disparition des débats médiatiques. Le *snuff* demeure une menace tangible et reconnaissable pouvant ressurgir à tout moment. Probablement tapi dans l'ombre, il demeure l'objet d'une vive inquiétude.

4.3. August Underground et le « devenir-snuff »

Maintenir le doute, demeurer évasif et contaminer médiatiquement le réel, tels seront les moyens déployés par les créateurs de faux documents. Le film que l'on tient entre ses mains pourrait bien contenir l'objet d'un fantasme interdit, son réalisateur ne divulguant aucune information présageant le contraire¹⁸. Cette œuvre ne parle que par elle-même et au final, qu'elle soit authentique ou non n'a que peu d'importance. Ce qui importe est ce à quoi elle renvoie, en jouant le rôle d'une idée germant dans l'esprit que l'on ne peut nier.

Vers la fin des années 90, le cinéma *underground* continue de produire des simulations de *snuff* films vendues sur Internet ou dans des conventions. Ces films s'adressent à une communauté précise de cinéphiles qui communiquent entre eux sur des forums spécialisés. Le marché s'avère d'ailleurs tellement petit que les amateurs de faux *snuff* peuvent aisément

¹⁷ Voir KRACAUER, Siegfried, *Theory of film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 306.

¹⁸ Un stimulant cas de cette démarche de simulation est *S&Man* de JT Petty (2006) où le réalisateur intègre dans un documentaire portant sur le cinéma d'horreur indépendant le portrait fictif d'un réalisateur de *snuff movies*. Comme dans *F for Fake* d'Orson Welles, Les interventions réelles de réalisateurs et de théoriciens tout comme les codes d'un genre reconnu comme objectif viennent authentifier la part de mensonge de l'œuvre.

entrer en contact avec leurs créateurs. Il n'est donc pas rare de voir apparaître lors d'un échange virtuel le commentaire d'un réalisateur prenant la défense de son film. Les conversations traitent généralement des titres à voir absolument à cause de leur degré de violence. L'un d'eux en particulier interpelle les collectionneurs de vidéocassettes pirates, un film aux origines floues qui, aux dires des rares spectateurs l'ayant visionné, briserait tous les tabous.

Produit en 2001, *August Underground* de Fred Vogel ne sort officiellement en DVD que quatre ans plus tard. Entre-temps, il suscite, tout comme *Last House on Dead-End Street* de Roger Watkins, un engouement qui entraîne avec lui son lot de rumeurs. Certains prétendent qu'il s'agit de l'œuvre la plus violente de l'histoire du cinéma, ce que semblent confirmer les nombreux rapports de saisie du film aux douanes. N'ayant pas de distributeur et rarement présenté en salles, *August Underground* est difficile à trouver et s'échange entre cinéphiles sur des VHS sur lesquelles, de crainte de voir sa copie confisquée, on n'ose pas écrire son titre. Il prend alors la forme d'un véritable défi. Défi de mettre la main dessus¹⁹, mais également défi de le visionner jusqu'au bout. Car la réputation scandaleuse d'*August Underground* en fait un test d'endurance. Une fois la VHS insérée dans le magnétoscope, une question troublante s'impose à l'esprit avant même que n'apparaisse la première image : « Serais-je capable de visionner ce film jusqu'au bout ? »

Selon nous, l'œuvre de Vogel (qui constitue, avec ses suites *August Underground's Mordum* (2003) et *August Underground's Penance* (2007), une trilogie) représente un sommet de persuasion dans la représentation du *snuff* sous la forme d'un faux document. Le projet du réalisateur s'avère simple : reconstituer le trauma d'une expérience hypothétique et cauchemardesque. À cet égard, la jaquette du DVD d'*August Underground* résume très bien les intentions exactes de son auteur :

Imagine walking own the street and finding an unmarked VHS
tape. Curiosity peaked, you take it home and pop it in. What

¹⁹ Nous sommes avant l'arrivée du téléchargement en ligne qui permettra aux cinéphiles de découvrir plusieurs films auparavant introuvables.

starts off as two men screwing around with a video camera quickly transforms into an ultra-realistic torture sequence where the unidentified psychopaths tape their exploits as they torment and violate a woman tied to a chair. [...] The most shocking realistic portrait of a serial killer's existence is Fred Vogel's *AUGUST UNDERGROUND*²⁰.

Cette simulation s'articule autour de divers stratagèmes minutieusement mis en place qui permettent une immersion quasi-totale. Même le spectateur qui n'y adhère pas complètement sera saisi par le réalisme de cette mise en situation. Le film, tout comme sa matérialité et sa distribution, forment un « devenir-*snuff*. » Son orchestration de divers mécanismes ludiques nous entraîne près de ce que serait un vrai meurtre enregistré. Elle anticipe même la possibilité d'un basculement vers le crime réel qui pourtant ne se concrétise jamais. Le jeu avec la réalité auquel nous invite Fred Vogel s'avère total. *August Underground* contamine l'espace de lecture à un point tel que son authenticité n'est plus un enjeu. Ce qui compte et ce que l'on retient est l'expérience de la simulation qui nous a directement confronté à notre peur du *snuff film*.

Revenons un instant sur cette période entre 2001 et 2005 où *August Underground* n'était disponible que sur vidéos pirates. Bien qu'il arrive régulièrement qu'un film indépendant prenne un certain temps avant d'être enfin disponible sur une plateforme officielle, le cas du film de Vogel s'avère pourtant curieux. La durée entre la finition du long métrage et sa sortie sur DVD ne dépend pas, comme c'est souvent le cas, de l'attente de son acquisition par un distributeur. Au contraire, Fred Vogel assumera lui-même ce rôle et sortira le premier épisode de sa trilogie par l'entremise de sa propre boîte de production, Toe Tag Pictures. Pourquoi avoir attendu quatre ans avant d'éditer lui-même son film et ne pas capitaliser sur le *momentum* que l'œuvre connaissait dès 2001 ? Il s'agit d'une hypothèse de notre part, mais il est possible que Vogel, à la manière de l'exploitant Allan Shackleton, ait lui-même retardé un accès légitime à son film afin de s'assurer que celui-ci obtienne entre-temps une aura de mystère. Sa rareté lui permet de devenir un objet de légende similaire à *Dead End Street*. En

²⁰ Citation tirée de la jaquette du DVD d'*August Underground* édité en 2005 par Toe Tag Pictures, la maison de production de Fred Vogel. En majuscules dans le texte original.

plus de créer une attente qui, ne nous le cachons pas, s'avèrera rentable financièrement, il impose une non-lecture de l'œuvre qui, comme avec le *snuff*, laisse place aux spéculations. *August Underground* se serait donc volontairement glissé dans l'imaginaire commun des cinéphiles de l'*underground* qui, à défaut de pouvoir le voir, l'auront rêvé. En ce qui a trait à l'origine des copies pirates, il ne serait pas improbable que Vogel les ait lui-même mises en circulation dans les cercles de collectionneurs afin que son film évolue dans un rapport de présence et absence. Tout comme ce serait le cas avec le *snuff*, l'accès à *August Underground* lors de cette période fait intégralement partie de la réception de l'œuvre. En plus d'apparaître énigmatique au spectateur, il se voit doté d'un caractère clandestin à cause de sa double invisibilité (invisible parce qu'inaccessible, invisible à cause de son contenu). Avant même d'être visionné, le faux document est déjà en action. L'amateur qui réussit à posséder une copie a donc l'impression d'être dans une position particulière. Il va enfin voir *August Underground*, ce film qu'il croyait inmontrable à cause de son réalisateur qui sournoisement contrôlait sa diffusion.

Comme l'indique la présentation du premier épisode citée plus haut, la trilogie de Fred Vogel prend la forme de vidéos amateurs produits par des tueurs en série. Ils possèdent une trame narrative très mince. Il n'y a pas à priori d'intrigue, chaque film étant constitué d'une série de séquences mettant en scènes les personnages centraux. Elle se présente dans une chronologie brute où l'on voit la totalité des images enregistrées par la caméra des tueurs dans l'ordre où celles-ci auraient été filmées. En plus de créer l'illusion qu'il n'y a pas eu de travail de montage en post-production, cette succession de scènes implique à la fois une futilité et une perte. D'abord, le film alterne entre les scènes de meurtres promises et d'autres que Vogel décrit comme des « day to day happenings²¹ ». On y voit les psychopathes visiter un musée, assister à un concert rock ou aller, dans le troisième épisode, à la rencontre d'un éleveur qui possède un lion. Comme le fait remarquer Julien Bétan, ces moments n'apportent que très peu de développement au récit :

[...] les bribes de vie quotidienne insérées entre les scènes de

²¹ Description tirée de la piste de commentaire du réalisateur disponible sur le DVD d'*August Underground*.

violence ne constituent pas pour autant un scénario, et cette « exposition » des personnages ne participe pas à la construction d'une tension dramatique²².

La caméra des personnages est gloutonne et capture tout ce qui attire l'attention de ses propriétaires, même les événements les plus anodins. Dans le premier épisode, l'assassin interprété par Fred Vogel explique à une de ses victimes ce qui motive son ami à filmer : « He just does this for fun ! » Et les personnages, effectivement, s'amuse. Ils prennent plaisir à tout bonnement faire des films. Ils se mettent en scène devant la caméra et improvisent des gags identiques aux enregistrements amateurs que l'on retrouve aujourd'hui sur YouTube. Il en va de même pour les séquences de meurtres où, en plus de blaguer constamment, ils donnent des directives aux individus qu'ils séquestrent et torturent. Ceux-ci, bien souvent, n'ont pas le choix d'obéir, en témoigne la pauvre Laura qui, dans le premier épisode, est forcée à douloureusement sourire à l'objectif. Bien que le personnage de Vogel demande de temps à autre à son caméraman s'il a réussi à enregistrer quelque chose qu'il considère spectaculaire, ces requêtes n'indiquent pas une intention d'archiver leurs faits et gestes. On en vient à l'idée qu'ils ne filment pour personne, pas même pour eux-mêmes, ce qui les intéresse étant plutôt le moment même de l'enregistrement et non les traces qui demeurent par la suite sur vidéo. Les images d'*August Underground* semblent abandonnées comme les corps des victimes qui, une fois mortes, perdent tout intérêt. La structure fragmentaire du récit entraîne également une importante perte d'information. Notre connaissance des actions des tueurs découle uniquement de ce qu'ils montrent. Ce qui s'est déroulé entre les séquences présentées nous échappe et n'est que très rarement évoqué par les personnages. Dans le premier épisode, les personnages agressent deux employés d'un dépanneur ainsi qu'un client. Ils prennent ensuite la fuite en voiture. La séquence se termine avec une voiture de police se dirigeant tout droit vers leur véhicule. Après une coupe, on découvre que les deux comparses sont toujours sur la route. Ont-ils été arrêtés par les gendarmes ? Comment s'en sont-ils sortis ? Seule l'imagination peut répondre à ces interrogations.

Le caractère aléatoire de la narration a la particularité de maintenir le spectateur en état

²² BÉTAN, *op. cit.*, p. 41.

d'attente constante où il sait qu'il sera éventuellement confronté aux scènes de tortures qu'il désire voir. Ces dernières sont dissimulées entre des séquences anodines qui jouent avec la patience et provoquent même chez certains une frustration : « L'ensemble, selon Bétan, malgré des images éminemment transgressives, reste finalement assez vain et ennuyeux [...] »²³. » Il n'en demeure pas moins qu'elles accentuent l'illusion d'amateurisme et, de ce fait, le réalisme de la trilogie de Vogel. Le *snuff*, dans le cas présent, apparaît crédible parce qu'il n'est pas le fruit de cinéastes experts, mais plutôt celui d'individus juvéniles qui semblent filmer uniquement parce qu'ils ont une caméra sous la main²⁴. D'un point de vue esthétique, il en vient même à apparaître banal puisque les réalisateurs des vidéos ne lui accordent pas une valeur particulière. Au contraire, ils filment leurs meurtres comme une simple activité ne méritant pas plus de soin qu'une autre. Avant de rencontrer le propriétaire du lion, les personnages se filment en train de découper le cadavre d'un veau qu'ils offriront plus tard au fauve. Une analogie s'impose ici entre cette séquence et celle de tortures vues tout au long de la trilogie. Outre les gestes violents de la protagoniste découpant le corps de l'animal, on remarque que l'action est présentée avec les mêmes codes que les scènes ayant donné à *August Underground* sa réputation de film extrême. Il s'agit de ceux habituellement associés au cinéma amateur. Les prises de Vogel, qui est derrière la caméra lors de cette scène, s'avèrent longues parce que son personnage n'a pas l'habitude d'éteindre son appareil. Bien souvent, il s'en libère en la déposant sur un meuble ou même à ras le sol, et ce, sans se soucier du cadrage. L'emploi d'une caméra à l'épaule permet également un changement rapide d'échelle de plans au cœur de cette séquence. Vogel se rapproche du corps du veau afin de filmer en gros plan sa chair rouge puis s'en éloigne et cadre en plan large son amie posant devant l'objectif. Un spectateur attentif remarquera que les deux plans composant cette scène n'ont pas la même colorisation puisque que la balance des blancs n'a pas été faite entre les deux prises, un autre indice de l'insouciance des protagonistes manipulant l'appareil. Comme

²³ *Ibid.*, pp. 41- 42.

²⁴ Une impression qui entraîne une question importante : est-ce que le fait que les personnages ne vendent pas leurs films ne les disqualifie pas en tant que *snuff*? Deux réponses nous apparaissent envisageables. D'abord, il n'est pas dit dans la trilogie que les psychopathes ne mettent pas leurs enregistrements en vente, ce qui ne signifie pas qu'ils ne le feraient pas une fois la caméra éteinte. Ensuite, l'expérience ludique à laquelle invite *August Underground* accorde au spectateur le rôle de ce client hypothétique mais également réel puisqu'il s'est procuré les DVD sur le site de Fred Vogel ou même en personne lors d'une convention.

dans tout le reste de la trilogie, décors et éclairages sont naturels et le son est pris directement par la caméra. Les codes du *gore* réaliste sont ici poussés à un paroxysme tel que Vogel crée habilement l'illusion qu'il n'y a pas de mise en scène volontaire et que ce qui est donné à voir dépend en quelque sorte du hasard (« *It happened* »).

Le choix de caméra suit également un souci de réalisme. Les deux premiers épisodes sont filmés sur support vidéo. Comme l'étaient les *bootlegs* de *Last House on Dead End Street*, l'image s'avère ici délavée et truffée d'interférences. Elle apparaît sale et meurtrie. Par contre, dans le troisième épisode, les psychopathes utilisent une caméra numérique, ce qui est plus crédible compte tenu de l'année de production, 2007. Un décalage se crée entre ce film et ses prédécesseurs puisque l'image est désormais claire et nette. On a la curieuse impression, pour reprendre l'idée déjà évoquée d'Alain Bergala, de les voir véritablement, de se rapprocher d'eux sans pour autant réussir à comprendre leurs motivations profondes.

La force d'une simulation dépend de sa part de réel, ce qui fait d'*August Underground* un puissant faux document. En plus de l'emploi des codes reconnaissables du cinéma amateur et de la monstration de lieux réels, le spectateur peut être consterné par le naturel du jeu des comédiens. Mais les acteurs de Vogel font bien plus que de donner des performances crédibles. Le second épisode nous introduit à un nouveau personnage interprété par Cristie Whiles. Cette jeune femme tourmentée a la manie de s'entailler avec un couteau, geste que l'actrice fait réellement devant la caméra. Il en va de même pour Fred Vogel qui, dans le premier épisode, vomit réellement lors d'une scène où il découpe un corps. Les bonus sur les DVD de la trilogie nous apprennent également que plusieurs des individus interprétant les victimes ont accepté d'être réellement frappés et malmenés pour le besoin des longs métrages. Cette saisissante part de réalisme physique en vient à authentifier les séquences de *snuff* en donnant l'impression qu'à tout moment, un véritable meurtre pourrait être commis devant la caméra de Vogel. *August Underground* semble donc être constamment sur le point, pour reprendre les termes de Foucault, de transgresser une frontière et de basculer complètement du côté de la légende urbaine qu'il évoque. Un authentique « devenir-*snuff* » qui sème la terreur par son bouleversant pouvoir de persuasion.

Après avoir terminé le premier épisode de sa trilogie en 2001, Fred Vogel mène son projet jusqu'au bout en laissant des copies non identifiées de son film dans des lieux publics. Le résultat s'avère concluant, les autorités du New Jersey recevant les plaintes de citoyens croyant avoir trouvé des *snuff films*. Alarmés, des spécialistes visionnent la cassette et constate qu'il s'agit d'un canular similaire à l'épisode de *Guinea Pig* qui avait terrorisé Charlie Sheen. Un événement marquant va néanmoins pousser la police à remonter la source du film et à retrouver Vogel à qui elle exige de mettre fin à ses activités.

Suite à la tragédie du 11 septembre 2001, notre société a peur. Chaque jour apparaissent des images de guerre et d'exécution. Le climat est trop chaud pour qu'un film comme celui de Vogel ne rappelle une légende urbaine qui se voit soudainement réactualisée. Le geste des autorités envers le cinéaste n'aura cependant qu'un faible impact sur le retour de la rumeur qui redeviendra un objet de crainte et de fascination en quittant la Vallée de la Mort pour un nouveau désert, l'Internet.

Chapitre 5 : *Snuff* et Internet – La dernière mutation

Comme nous l'avons démontré au fil des chapitres précédents, cette aptitude que possède la rumeur à s'adapter à un paysage médiatique en constante évolution lui garantit sa survie. Depuis son apparition, elle parvient sans peine à absorber l'arrivée de nouveaux supports audiovisuels ainsi que les enjeux propres à ces derniers. La légende urbaine continue d'être une hypothèse catastrophique grâce à cette aisance à se conformer à l'actualité technologique.

La force et la puissance du *snuff* dans l'imaginaire collectif a fait en sorte qu'il s'est déplacé tout naturellement vers Internet, un environnement qui lui va à merveille. Tout comme le fit à sa manière le cinéma, l'avènement de cette plateforme virtuelle a littéralement transformé notre appréhension du quotidien, à un point tel qu'il est difficile de le réfléchir sans se référer à elle. La légende urbaine s'est moulée à cette transformation médiatique et s'est rapidement intégrée à cette nouvelle réalité. C'est ainsi que des rumeurs voulant que des sites clandestins hébergent des *snuff movies* font rapidement leur apparition. Celles-ci ont été confirmées non pas par la découverte de preuves concrètes desdits films, mais plutôt par des peurs créées par ce qui se trouve sur la toile. Si l'objet de la légende urbaine doit une part de sa crédibilité à sa capacité d'adaptation aux nouveaux environnements médiatiques, ses mécanismes de persuasion demeurent les mêmes depuis son apparition vers la fin des années 60. Une fois de plus, la croyance aux *snuff* s'articule autour d'analogies entre des objets réels et ce qu'il laisse présager de pire.

5.1. Retour en force de la peur

L'inquiétude que génère la venue d'Internet dans les foyers domestiques découle d'abord de sa capacité à donner à tous accès à une infinité de documents. Pareille démocratisation d'un partage de données représente aux yeux de certains penseurs un excès de liberté qui entraînerait sa part de risques.

Internet, selon le philosophe Alain Finkielkraut, c'est le danger que court la liberté quand on peut garder trace de tout, mais c'est aussi le danger qu'on fait courir aux autres et à soi-même quand on jouit d'une liberté sans limites¹.

La difficulté de garder sous contrôle la diffusion tout comme la consommation de fichiers électroniques éveille une certaine méfiance par rapport à ce qui peut être mis en ligne. Elle anticipe également la possibilité que certains internautes sans scrupules pourraient mettre à profit l'anonymat procuré par le Web pour y faire circuler du matériel prohibé. Il devient même envisageable que des organisations criminelles puissent faire usage de cette plateforme virtuelle qu'aucune autorité n'est capable de contrôler dans sa totalité. En 2000, Bertrand Schneider témoigne de cette peur en concluant son livre *La civilisation Internet* avec un constat alarmant de ce que l'on appelle désormais la cyber-criminalité : « Les mafias, les sectes, les pirates, désignés sous le terme de hackers en anglais, savent également utiliser ces moyens frauduleux pour exécuter leurs besognes². » Autant Internet vient avec une part indéniable d'avantages, autant il apparaît également aux yeux de plusieurs comme un lieu qui résiste aux lois et n'obéit qu'à la volonté de ses utilisateurs. En permettant de laisser libre cours à des activités clandestines, ce nouveau réseau virtuel semble désormais être un lieu tout désigné pour y dissimuler des *snuff*, d'où la propagation de rumeurs à ce sujet.

5.2. Apparitions et mises en ligne des vidéos macabres

L'impossibilité de confirmer ces ouï-dire ne vient pourtant pas les démentir. Bien que l'internaute recherchant d'authentiques *snuff* sur le Web n'en trouvera pas, il risque néanmoins d'être confronté à des objets audiovisuels qui, en s'en rapprochant, renforcent leur crédibilité. Dans son essai intitulé *La mort spectacle*, Michela Marzano dresse un historique de la mise en ligne depuis 2000 d'enregistrements donnant à voir des morts humaines. Ces films, qu'elle qualifie de « vidéos macabres », montrent, contrairement au film de Zapruder, des individus

¹ FINKIELKRAUT, Alain et Paul SORIANO, *Internet : L'inquiétante extase*, Mille et une nuits, Paris, 2001, p. 39.

² SCHNEIDER, Bertrand, *La civilisation Internet. Entretien, éducation, gouvernance*, Paris, Economica, 2000, p. 94.

intentionnellement exécutés devant la caméra. Bien qu'ils évoquent les *snuff movies* en partageant avec eux des points similaires, Marzano ne les considère pourtant pas comme une concrétisation de la légende urbaine :

Snuff movies ? Oui et non. Comme les *snuff movies*, ces vidéos font voir la torture et la mort en direct. Mais à la différence des *snuff movies*, elles ne poursuivent pas un but commercial : elles sont filmées et diffusées sur Internet où chacun peut aller les voir et les revoir en boucle³.

Selon elle, ces films sont également voués « [...] à changer de nature avec leur appropriation par les islamistes pour en faire un outil de propagande⁴ », ce qui les disqualifierait du titre de *snuff* films. En effet, ces images ne tentent pas de répondre à une fascination, qu'elle soit perverse ou purement cinématographique. Elles servent plutôt de moyen d'intimidation d'un groupe terroriste ou clandestin⁵ et se voient dotés d'une dimension politique qui interdit d'appréhender la mort filmée à son degré zéro, obligeant plutôt leur spectateur à les interpréter comme un avertissement. Ce sous-texte propagandiste fait de ces films des véhicules de peur et non de plaisir. Leur intention première consiste à terroriser leurs destinataires à l'existence d'un ennemi dangereux. La torture exhibée est inscrite dans un programme terroriste plus large, qui se sert de la violence comme arme de combat. La vision de la décapitation d'un soldat américain génère l'effroi puisqu'elle anticipe la possibilité d'un nouvel attentat criminel. De plus, comme le fait remarquer Marzano, ces enregistrements ne sont pas produits à des fins mercantiles. Contrairement aux *snuff*, elles ne capitalisent pas sur les perversions de certains individus, elles tentent plutôt de semer la crainte auprès d'une majorité.

L'hésitation de Marzano sur le statut des vidéos macabres signale cependant l'inévitable comparaison qu'un individu peut faire entre ces images réelles et la définition du *snuff*. Les ressemblances entre ces films réels et ceux fantasmés s'avèrent trop nombreuses pour ne pas laisser place à une confusion. En montrant, comme le ferait un *snuff*, la capture filmique d'une

³ MARZANO, Michela, *La mort spectacle. Enquête sur l'« horreur-réalité »*, Paris, Gallimard, 2007. p. 21.

⁴ *Ibid*, p. 23.

⁵ Nous nous référons ici à la mafia mexicaine qui met en ligne dans le but de semer la terreur des vidéos macabres qu'à tort... on les qualifie de « narco *snuff*. »

mise à mort, force est d'admettre que ces « *atrocité films*⁶ » constituent actuellement l'objet étant le plus près de la légende urbaine. L'analogie entre vidéo macabre et *snuff* se fait autant sur le plan du contenu que celui de la forme. En se limitant à filmer le crime commis sans aucune esthétisation, la mise en scène de ces productions clandestines rappelle celle des représentations du *snuff* dans le cinéma de fiction. Ils reprennent même certains stéréotypes stylistiques que Sarah Finger recense dans le sous-genre des faux *snuff* :

Les gros plans sont obtenus grâce à un effet de zoom maladroit, ce qui accentue l'aspect authentique de la vidéo. L'effet obtenu, plutôt grossier d'un point de vue esthétique, est volontaire : sans cet artifice, les zooms s'intercaleraient entre d'autres plans larges, ce qui signifierait que le film a été monté. Or, un *snuff* se doit d'être tourné en plans-séquences⁷.

Reconnaître le *snuff* à travers les vidéos macabres entraîne un impact majeur sur la crédibilisation de la légende urbaine. Ces films prouvent que le danger que représente la production de meurtres enregistrés est une réalité concrète que l'on peut difficilement démentir. La vidéo macabre se suffit à elle-même pour authentifier les *snuff movies*, et ce, de façon bien plus convaincante que ne le faisaient auparavant un *mondo* ou un film pornographique. Elle suscite également, mais avec une violence jusqu'à présent inégalée, la crainte qu'elle n'est que la pointe d'un iceberg et qu'il se trouve assurément encore plus horrible sur Internet : les images de corps tués au nom d'aucune cause, outre la jouissance de celui qui les observe. Avec cet argument identique à celui de Citizens for Decency pour dénoncer la misogynie du cinéma X au tournant des années 60, la légende urbaine retrouve son pouvoir de conviction qu'elle avait perdu au cours de ses années d'épuisement dans

⁶ Nous reprenons ici ce terme généralement employé par certaines communautés Web pour désigner des enregistrements documentant d'authentiques images de violence.

⁷ FINGER, *op. cit.* p. 72. Bien que ces films semblent tournés sur le qui-vive et que leur esthétique maladroite apparaisse comme un symptôme des conditions de tournage, les nombreuses similitudes avec l'hypothétique mise en scène des *snuff* pourraient impliquer une part d'inspiration. Cette théorie, que nous nous permettons de suggérer ici avec une part de prudence, pourrait faire sens lorsque l'on tient compte que l'intention première derrière ces vidéos d'exécution consiste à semer la peur. En plus de montrer la vision déjà traumatisante d'une mort, il serait logique de tenter d'amplifier la terreur en mettant en image une idée cauchemardesque ayant hanté l'imaginaire collectif d'une génération que cette dernière reconnaîtra sur le champ. Si cette proposition risque d'être démentie par des informations factuelles auxquelles nous ne pouvons avoir accès, elle nous apparaît néanmoins envisageable.

l'imaginaire collectif que nous évoquions à la fin du troisième chapitre. L'actualité confirme d'ailleurs cette thèse régulièrement en rapportant la saisie de documents clandestins qui, tout comme les vidéos macabres, constituent pour la société un sommet de l'obscénité et de la transgression.

5.3. La pointe de l'iceberg - *snuff film* et pornographie juvénile

Au cours de nos recherches, nous n'avons croisé aucun texte suggérant un parallèle entre le *snuff* et la pornographie juvénile. Pourtant, tout comme la légende urbaine, ces productions illégales représentent un extrême du cinéma pornographique. Elles sont également un tabou de société, en témoigne cet article du *Nouvel Observateur* cité par Guy Hocquenghem en 1979 : « la pornographie à l'égard de l'enfance est le dernier cauchemar américain et sans doute le plus terrible d'un pays sans doute fertile de scandale⁸. » Des propos que l'on pourrait aisément attribuer au *snuff film*, surtout lorsque l'on tient compte de l'année où paraît cet article. Les points communs ne s'arrêtent pas là. La pornographie juvénile possède également une valeur marchande et s'avère distribuée par un réseau parallèle similaire à celui où le *snuff* serait en circulation.

La pornographie utilisant des mineurs est, selon Richard Poulin, une industrie prospère et lucrative. Elle est d'autant plus lucrative que les modèles utilisés ne coûtent presque rien. Ces faibles coûts engendrent en plus une production d'amateurs ou de collectionneurs dont l'étendue reste indéterminée⁹.

Une étendue indéterminée que la société appréhende en remplaçant ses connaissances lacunaires du circuit privé par des spéculations. Ces dernières se basent généralement sur des stéréotypes plutôt que des faits établis puisque ces clichés ont la particularité de justifier une terreur collective. Les consommateurs de pornographie enfantine, par exemple, sont perçus comme une menace lorsqu'ils sont représentés comme des pervers au manteau long, et ce,

⁸ FOUCAULT, Michel, « La loi de la pudeur » In *op. cit.*, t. II, no. 263, p. 765.

⁹ POULIN, Richard, *Le sexe spectacle. Consommation, main-d'œuvre et pornographie*, Ottawa et Saint-Léonard, Vents d'Ouest et Du Vermillon, 1994, p. 45

même si la réalité en est tout autre :

Le fait de croire qu'il s'agit de vieilles personnes séniles et maniaques relève du mythe. L'exploiteur type d'enfants et autres mineurs est un homme bien ordinaire, mariée, père de deux enfants¹⁰.

Comme avec l'exemple catastrophique du *snuff* qui fut employé pour dénoncer la pornographie légale dans les années 70, une part de fiction vient contaminer le discours sur la pornographie juvénile afin de l'adapter aux craintes de ses interlocuteurs. Même si la réalité a prouvé le contraire, l'ermite sénile apparaîtra toujours comme un pédophile bien plus crédible qu'un proche en qui l'on a confiance¹¹. La peur qu'éveillent ces films clandestins gravite autour d'une tension entre fantasme, rumeur, savoir commun et actualité. Ce dernier point aura d'ailleurs transformé le débat de société sur la pornographie et, par la suite, eu un impact majeur sur la réception de la légende urbaine des *snuff movies*.

Internet a révolutionné l'accès à la pornographie, tous genres confondus.

Cyberspace allows for easy and discreet delivery to a consumer's own desktop, removed from a geographically red light district or local pornographic outlet. Privacy, also, is presumably an important factor [...] The net, of course, also – at least for now – allows consumers of pornography to bypass local restrictions on their access to pornography¹².

Ne plus avoir à se déplacer et agir dans un anonymat presque total constitue une étape déterminante pour le consommateur. Avec Internet, l'amateur n'a plus qu'à se réfugier dans l'intimité de son logis sans craindre d'être victime de la honte des autres. Un quartier chaud comme celui de *Hardcore*, ou même un club vidéo spécialisé similaire à celui de *8mm*

¹⁰ *Ibid*, p. 48.

¹¹ L'étranger est toujours plus terrifiant que son semblable : « De plus, ce visage si autre porte la marque d'un seuil franchi qui s'imprime irrémédiablement dans un apaisement ou une inquiétude. Qu'elle soit troublée ou joyeuse, l'expression de l'étranger signale qu'il est "en outre". La présence d'une telle frontière interne à tout ce qui se montre réveille nos sens les plus archaïques par un goût de brûlure. » Voir KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 12.

¹² BELL, David [et al.], *Cyberculture. The Key Concepts*, New York, Routledge, 2004, p. 151.

apparaissent soudainement obsolètes dans l’imaginaire contemporain puisque l’accès à un cinéma déviant ne dépend plus d’un lieu établi. Le réseau évolue désormais sans ancrage géographique, il existe partout et nulle part à la fois. La pornographie apparaît quand on souhaite la voir et disparaît par la suite sans laisser de preuve de sa consommation¹³. Cette nouvelle réalité médiatique représente un nouvel avantage pour la circulation de documents illégaux comme la pornographie juvénile :

The anonymity and security that the Internet provides is often used by pedophiles and other predators of children to trade various forms of child pornography. The Internet in and of itself has provided more than enough covert means for individuals to trade in child pornography¹⁴.

La diffusion de la pornographie pédophile est néanmoins prise au sérieux par les autorités du monde entier qui vont lancer d’importantes commissions d’enquête afin de mettre un terme à sa diffusion. Contrairement à celles qui, dans les années 70 aux États-Unis, tentaient de prouver l’existence des *snuff*, celles-ci vont aboutir avec des résultats qui scandalisent. C’est alors que les bulletins de nouvelles rapportent l’arrestation d’individus possédant de la pornographie juvénile, comme le cas du dénommé Paul Gadd qui, en 1999, « [...] was convicted of possessing some 4,000 pornographic photographs of young children [...]»¹⁵. Il ne semble pourtant pas y avoir de fin à ce que certains qualifient de fléau, chaque nouvelle année rapportant les arrestations de détenteurs de documents pédophiles. Le réseau de la pornographie juvénile apparaît alors à l’image de l’Internet, insondable et surtout insurmontable, ce que même des spécialistes comme Barbara Hewson reconnaissent :

The Home Office’s Sentencing Advisory Panel admits that it is

¹³ Cette affirmation maintes fois entendue n’est cependant pas tout à fait vraie puisque la technologie actuelle permet, par divers procédés, de retracer les activités d’un Internaute : « Privacy, also, is presumably an important factor, although cookies, packet sniffing, credit cards purchases, as well as voluntary provision of personal information on the net, point to the dubious nature of this assumption of privacy. » *Ibid.*, p. 151.

¹⁴ AXELROD, Evan M., *Violence Goes to the Internet. Avoiding the Snare of the Net*, Springfield, Charles C. Thomas, 2009, p. 118.

¹⁵ KRONE, Tony, « International Police Operations Against Online Child Pornography », *Australian Institute of Criminology*, Canberra, no. 296, Avril 2005 [En ligne: <http://www.aic.gov.au/documents/3/C/E/%7B3CED11B0-F3F4-479C-B417-4669506B3886%7Dtandi296.pdf>, Consulté le 15 mars 2013].

impossible to assess the prevalence of child pornography offences with any degree of accuracy. It immediately goes on to opine that the cases coming to court are “the tip of the iceberg”. This is speculation : even those who specialise in researching child pornography confess that they know very little about it¹⁶.

On retrouve ici encore la métaphore de « la pointe de l’iceberg » pour décrire un circuit dont on ne peut qu’imaginer l’ampleur et qui laisse place à des hypothèses cauchemardesques. La présence certifiée de la pornographie juvénile sur Internet devient alors un argument pour croire à celle des *snuff* sur le même réseau. En s’attardant, comme nous l’avons fait plus haut, aux particularités de diffusion et d’hébergement propres à l’Internet, ce dernier s’impose comme la plateforme idéale pour dissimuler des *snuff films*. Toujours en se basant sur l’argument voulant que l’invisibilité ne signifie pas l’inexistence, l’esprit peut alors se laisser aller aux pires spéculations. « Comme le résume un agent d’Interpol, "jusqu’à présent, on n’a trouvé ni vu ces films, ce qui n’implique pas automatiquement qu’ils n’existent pas"...¹⁷ » L’hypothèse des *snuff movies* acquiert ainsi une crédibilité par ricochet, à mesure que ces images interdites émergent régulièrement des coins sombres du Web.

5.4. « Y’ont mis ça sur Internet. » - 19-2 de Podz

La crainte qu’Internet héberge des *snuff* transparaît dans bien des productions contemporaines. Les auteurs de faux documents poursuivent d’abord leur exploration des possibilités médiatiques du sous-genre en délaissant les supports physiques comme le DVD pour des plateformes de diffusion comme YouTube, mais également des sites personnalisés ou spécialisés¹⁸ comme BestGore.com (« Incredibly Graphic Video, Image of Movie Galleries of Blood. »). Ce déplacement découle du même souci de réalisme qui a poussé Fred Vogel à faire

¹⁶ HEWSON, Barbara, « Fetichising images » In David S. Wall (dir.), *Crime and Deviance in Cyberspace*, second series, Aldershot et Burlington, Ashgate, 2009, p. 266.

¹⁷ FINGER, *op. cit.*, p. 103.

¹⁸ Des sites que l’on pourrait considérer comme les successeurs des *mondos* puisqu’ils hébergent autant de vidéos macabres authentiques que de simulation. Une fois de plus, pareil jumelage permet au vrai document d’authentifier le faux, ne serait-ce parce que ce dernier renvoie à une image de violence réelle que l’internaute vient de visionner.

appel au numérique pour conclure sa trilogie *August Underground*. Il implique que l'amateur d'aujourd'hui ne considérera pas crédible qu'un *snuff* puisse être disponible sur DVD. Afin de maintenir le pacte ludique que propose le faux document à son lecteur, il doit désormais être accessible sur le Web. Mais outre quelques exceptions notables¹⁹, ces œuvres ne sont visionnées que par un cercle restreint sur lequel nous reviendrons sous peu. Pour cette raison, ces faux documents ne sauraient exemplifier la peur généralisée que représentent *snuff films* et vidéos macabres sur Internet. Il faut plutôt se tourner vers des productions destinées à un public large qui la mettent en scène en faisant appel à une iconographie et une codification aisément reconnaissables. Celles-ci forment un corpus large et varié, allant de la célèbre série *CSI* (2000 - en production) au controversé jeu vidéo *Manhunt* (2003). Leur popularité ainsi que leur grande écoute témoignent de la fascination collective pour des images de violence qui, même si elles sont présentées dans un cadre explicitement fictif, renvoient à des objets potentiellement concrets. Il n'est donc pas étonnant de voir une émission produite par la télévision d'État aborder le thème du *snuff*.

Dans le neuvième épisode de la première saison de *19-2* (2011 - en production), la policière Audrey Pouliot patrouille seule et tombe dans un guet-apens où elle est brutalement attaquée par un groupe d'adolescents. Abandonnée entre vie et mort, elle est sauvée in extremis par ses collègues. Ce crime laisse le poste 19 perplexe. Il ne semble pas être un règlement de compte, ni être lié aux gangs de rue qui sévissent dans le quartier montréalais. L'enquête se frappe à un mur jusqu'à ce que l'agent Chartier fasse part de sa troublante découverte. L'agression d'Audrey vient d'apparaître en ligne.

¹⁹ Pensons ici au récent cas de l'artiste local Rémy Couture. Suite à une plainte provenant d'Allemagne, la Sûreté du Québec entame une enquête sur des images suspectes mises en ligne sur un site Web local. Baptisé *Inner Depravity*, il s'agirait, aux dires de l'accusateur, d'une plateforme donnant accès à d'authentiques documents audiovisuels de crimes sordides. L'homme derrière ces images dérangeantes est immédiatement identifié et localisé. Séquestré à son domicile par les autorités policières, le maquilleur d'effets spéciaux Rémy Couture voit son atelier fouillé de fond en comble et plusieurs de ses possessions confisquées. Mis derrière les barreaux, Couture apprend qu'il est accusé de corruption de mœurs pour diffusion de matériel obscène. On le soupçonne même d'avoir commis les actes de violence que son œuvre met en image. Ce qui est faux, car aussi choquantes et réalistes que puissent être les films de Couture, ils n'en demeurent pas moins des objets de fiction. Débute alors une longue saga judiciaire qui a pris terme le 22 décembre 2012 avec l'acquiescement de l'artiste.

La scène s'ouvre sur un double jeu de cadre dans le cadre²⁰. Le réalisateur Podz filme un écran d'ordinateur sur lequel apparaît un site d'hébergement fictif qui reprend la mise en page familière de YouTube et Dailymotion. On y reconnaît le moteur de recherche se trouvant au sommet de la page ainsi que la barre défilante située à droite qui propose des vidéos connexes à celle regardée. Une fenêtre se trouve dans le centre gauche de la page Web. C'est à travers elle qu'est diffusé le film clandestin. Cette présentation du crime permet de recréer l'expérience de visionnement qu'aurait un internaute s'il trouvait pareil enregistrement en ligne. Par souci du détail, Podz prend même soin de montrer la flèche de la souris d'ordinateur cliquer sur la touche « Play » qui se trouve sous la fenêtre d'hébergement et qui met en marche la lecture de la vidéo. Le spectateur cible y reconnaît son emploi quotidien de YouTube. Peut-être même que ce plan éveille en lui le souvenir d'être un jour tombé, volontairement ou par hasard, sur un document au contenu similaire.

Après avoir mis en place le contexte médiatique dans lequel le film était présenté au policier, Podz opère une pénétration du cadre. Dans le plan suivant, la vidéo hébergée sur le Web occupe désormais la totalité de l'écran. Ce rapprochement permet de mettre en valeur des codes esthétiques propres à l'hébergement Web. À cause de la bande déroulante (le *streaming*), l'image s'avère sensiblement saccadée. Sa mise en ligne a également entraîné une perte de qualité qui donne naissance à une importante pixellisation. L'usage du numérique est également mis de l'avant par un effet ajouté en postproduction. Afin de maintenir leur anonymat, les visages des agresseurs d'Audrey sont embrouillés. Cette mauvaise qualité d'image ne nuit nullement au propos de la vidéo, même qu'elle lui accorde une nature brute que le *gore* réaliste tente de recréer. À ce sujet, notons que la caméra à l'épaule semble emportée par l'action et tente nerveusement d'en capturer toute la violence. Il s'agit en fait d'une seule prise lors de laquelle le filmeur se rapproche d'abord à toute vitesse du corps d'Audrey. Il capture ainsi le visage agonisant de la policière. Par la suite, il recule pour capturer en plan large les tortionnaires frappant à coup de bâton de baseball leur victime. Le seul moment de cette séquence que l'on pourrait qualifier de choréographié est sa conclusion,

²⁰ Nous pourrions même dire un retour au cadre dans le cadre, à une représentation classique du *snuff* qui s'est néanmoins adaptée aux nouvelles technologies.

alors que la caméra fait un travelling arrière afin de filmer les trois adolescents qui, tout en maintenant Audrey au sol, posent devant la caméra, se revendiquent fièrement du crime montré. Une image évocatrice sur laquelle nous reviendrons.

Les policiers du 19 regardent la vidéo en silence. Leur dégoût ne s'exprime que par leurs soupirs et leurs yeux pleins de larmes. Des expressions faciales qui font écho à celles du spectateur de la série, mais aussi de l'internaute qui pourrait hypothétiquement visionner ce plan-séquence. La découverte de ce film ne facilite cependant pas l'identification des coupables. Cette *image-épreuve* est également la seule *preuve* que les jeunes criminels ont délibérément laissée derrière eux. À cause de sa nature virtuelle, il est impossible pour le 19 d'en connaître précisément la source. Son absence de matérialité la libère de son contexte de production. Comme c'est le cas avec les vidéos macabres analysées par Michela Marzano, on ne peut définir précisément sa provenance. Le film ne renvoie qu'à lui-même, le crime est presque parfait. C'est donc par une recherche dans l'image que les policiers découvrent un indice. En tentant d'obtenir une meilleure prise de vue, le caméraman monte sur le véhicule d'Audrey et son reflet apparaît brièvement dans le pare-brise de la voiture. Les policiers remarquent qu'il se trouve sur son chandail un écusson à l'emblème des Rapaces du collège d'Hochelaga. L'amateurisme obligé du *snuff* dans ses représentations médiatiques permet de résoudre l'enquête.

Les responsables sont immédiatement arrêtés et interrogés. Les policiers apprennent alors que ce petit groupe de mineurs (sauf leur chef qui est âgé de 19 ans et qui est le seul possédant un dossier criminel) a commis ce crime pour la somme de 500\$. Ce ne sont que des adolescents normaux qui n'ont, aux dires de la sergente-détective Isabelle Latendresse : « [...] même pas l'excuse de venir d'une famille de fuckés. » Cette information se réfère ici à une autre vague de terreur que celle du *snuff*. En 1999, la fusillade de Littleton au Colorado actualise dans l'imaginaire collectif la peur de l'adolescent ordinaire capable de commettre des crimes épouvantables par pure gratuité²¹. Confirmée pour certains par d'autres tueries ayant succédé

²¹ Ce qui, reconnaissons-le, n'est pathologiquement pas le cas. Voir à ce sujet LANGMAN, Peter, *Why Kids Kill : Inside the Minds of School Shooter*. New York, Palgrave MacMillan, 2009.

à Columbine (pensons à celles de Virginia Tech et de Dawson), cette crainte a également inspiré plusieurs fictions comme *Elephant* (2003), le *remake* de *Funny Games* (2007) et *We Need to Talk About Kevin* (2011). Une jeunesse équilibrée avec la vie devant soi pourrait, à tout moment, par ennui ou par soif de sensations fortes, violer, tuer et ensuite poser devant ses cadavres²². La filiation entre cet « assassin juvénile » et le *snuff* que propose la série *19-2* pourrait également s'inspirer d'un événement ayant eu lieu en 2007 en Ukraine. Trois adolescents auraient, en échange d'une importante somme d'argent, filmé le meurtre d'un homme dans la quarantaine. Disponible en ligne sous le titre de *3 Guys 1 Hammer*, une référence morbide au film pornographique *Two Girls 1 Cup*. Cet enregistrement, que l'on pourrait qualifier de véritable *snuff*²³ puisqu'il donne à voir une mort en direct sans aucune intention politique, a fait le tour du monde et est toujours disponible sur Internet. Son esthétique ainsi que sa diffusion s'avèrent par ailleurs identiques à l'enregistrement de l'agression d'Audrey dans *19-2*. Une fois de plus, la fiction s'inspire de la réalité et permet indirectement à la légende urbaine des *snuff* de conserver sa puissance.

Selon notre définition, la vidéo de *19-2* n'est pas un *snuff*. Audrey survit à ses blessures et reprend même du service dans la saison suivante de la série. Les responsables sont hors d'état de nuire, mais le crime, pourtant, se poursuit chaque fois qu'un internaute visionne la vidéo de cette agression. Il n'est dit nulle part dans la série que celle-ci n'a pas été retirée du Web et qu'elle ne continue pas de trouver son public. Un public qui, comme nous allons le voir à l'instant, existe bel et bien.

5.5. Qui est-ce que le *snuff film* regarde ?

Un *snuff* sans spectateur fait-il toujours peur ? À défaut de prouver l'existence des meurtres enregistrés, les recherches des films clandestins sur le Web ont réussi à démontrer que son public potentiel était réel. L'arrivée des forums de discussion en ligne a effectivement confirmé l'un des points véhiculés par la légende urbaine, soit que des individus ressentent un

²² *19-2* mettra une seconde fois cette peur en scène, la seconde saison s'ouvrant sur une fusillade dans une polyvalente.

²³ Nous reviendrons sur ce point en conclusion à ce mémoire.

plaisir en visionnant des mises à mort authentiques. Alors qu'elle préparait la rédaction de *La mort spectacle*, Michela Marzano a fréquenté plusieurs sites qui, en plus d'héberger des vidéos macabres, donnaient à ses visiteurs la possibilité de les commenter. Elle rapporte dans son essai plusieurs des conversations entre internautes qu'elle a pu y lire et n'hésite pas de mentionner que la teneur de certains de ces propos l'a personnellement ébranlée.

La vérité la plus troublante de ses échanges apparaît quand certains internautes avouent leur fascination pour ces images. Ils semblent pris d'une véritable jouissance. D'autres encore confessent leur indifférence²⁴.

Des dialogues qui donnent raison à Susan Sontag lorsqu'elle affirme dans *Regarding the Pain of Others* que « There is the satisfaction of being able to look without flinching. There is the pleasure of flinching²⁵. » Si Marzano souligne que certains internautes s'indignent devant les vidéos macabres²⁶, il n'en demeure pas moins que cette communauté de pervers que décrivait dès les années 70 la légende urbaine des *snuff* comporte une part de vérité. Elle existe et nous dirions même qu'elle a toujours existé, dans la mesure où la fascination pour la mise à mort que rapporte les internautes présentés par Marzano rappelle certains textes antiques. Dans le quatrième livre de *La République*, Platon raconte le récit de Léontinos qui, en revenant de la Pirée, tombe à sa grande surprise face à face avec un amoncellement de cadavres :

[...] en même temps qu'un vif désir de les voir, il éprouva de la répugnance et se détourna ; pendant quelques instants, il lutta contre lui-même et se couvrit le visage ; mais à la fin, maîtrisé par le désir, il ouvrit de grands yeux, et courant vers les cadavres : Voilà pour vous, mauvais génies, dit-il, emplissez-vous de ce beau spectacle !²⁷

L'analogie entre l'attrait de la mort chez l'homme antique et chez l'homme moderne est

²⁴ MARZANO, *op. cit.*, p. 43.

²⁵ SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, 2003, p. 41.

²⁶ Ce que confirme d'ailleurs Frédéric Joignot dans son essai intitulé *Gang Bang* où il rapporte le commentaire d'un internaute s'offusquant devant une vidéo de violence gonzo : « Mais franchement quel intérêt? Là on est vraiment dans le gynécologique, voire la boucherie. Pitié pour les femmes. » Voir JOIGNOT, Frédéric, *Gang Bang*, Paris, Seuil, 2007, pp. 177-178.

²⁷ PLATON, *La République*, Paris, GF-Flammarion, 1966, pp. 192-193.

d'ailleurs suggérée par Marzano dans sa définition du *snuff* qui figure dans *Le dictionnaire de la violence* :

C'est dans ce contexte qu'on peut faire un rapprochement riche d'enseignements entre ceux qui regardent avec complaisance les vidéos contemporaines et les spectateurs des jeux de l'ancienne Rome, ceux du cirque et de l'arène, ces jeux cruels dont nous pensions être libérés depuis deux millénaires. La logique paraît la même²⁸.

Les témoignages d'individus profitant de l'anonymat du Web pour partager sans aucune inhibition leur enthousiasme parfois pervers pour le spectacle d'une exécution démontre que le rapport qu'entretient une minorité avec la mort a très peu évolué, mais que la société contemporaine n'ose admettre l'existence de cette fascination macabre.

Tel serait le propre de la répression, écrit Foucault, et ce qui la distingue des interdits que maintient la simple loi pénale : elle fonctionne bien comme condamnation à disparaître, mais aussi comme injonction de silence, affirmation d'inexistence, et constat, par conséquent, que de tout cela il n'y a rien à dire, ni à voir, ni à savoir²⁹.

Alors que la Société des Connaisseurs de Meurtres imaginée par Thomas de Quincey en 1827 doit, tout comme ces successeurs qui plus tard trouveront plaisir dans les *mondos* et les *death films*, faire preuve d'une « [...] vigilance exercée par les membres pour protéger leurs comptes rendus des regards publics³⁰. », l'internaute se voit dans une position privilégiée où il peut s'exprimer librement. Avec le Web, ce réseau parallèle qu'évoquait la légende urbaine des *snuff* met fin à un mutisme imposé en signalant sa présence par l'entremise des traces écrites qu'elle laisse derrière elle. Il suffit de fréquenter un forum spécialisé tels ceux visités par Marzano ou même de visiter un site aussi populaire que YouTube pour trouver des

²⁸ MARZANO, Michela, « *Snuff Movies* » In Michela Marzano (dir.), *Le dictionnaire de la violence*, Paris, PUF, 2011. p. 1208.

²⁹ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité vol. 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 10.

³⁰ DE QUINCEY, Thomas, *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard (coll. « L'imaginaire »), 2002, p. 24.

commentaires mettant de l'avant des perversions inavouables. Ces témoignages confirment l'une des plus grandes craintes par rapport à l'hypothèse des *snuff*, soit que la menace de son public déviant s'avère fondée. La croyance aux films clandestins se voit à nouveau renforcée de façon exponentielle. Leur sollicitation n'est plus évoquée par une figure d'autorité que l'on pourrait remettre en question, elle est plutôt perceptible à travers les propos d'internautes anonymes fascinés par la mort. La possibilité des *snuff* persiste alors à cause de la peur que cette société du spectacle extrême comporte « [...] des amateurs prêts à payer cher pour acquérir des films présentant des scènes de torture et de meurtres réels³¹. » La demande pour les assassinats enregistrés est visiblement là, on ne peut plus la nier. Et la dernière étape semble aussi imminente qu'inévitable.

³¹ FINGER, *op. cit.*, p. 109.

« [...] à présent c'est fait j'ai fait l'image. »

Conclusion

Ce sont ces mots de Samuel Beckett¹ qui me viennent en tête lorsque je pense à l'affaire Magnotta. Les hasards de la rédaction de ce mémoire auront voulu qu'au moment précis où je croyais avoir terminé mes recherches, je me retrouve soudainement rattrapé par l'actualité. Le 25 mai 2012, un événement fait brièvement oublier la grève étudiante qui prend d'assaut la province de Québec depuis plusieurs mois. Un film amateur intitulé *I Lunatic, I Icepick* fait son apparition sur le site BestGore.com où l'on y montre :

[...] le démembrement au couteau et à la fourchette d'un jeune homme [...], attaché les bras en croix à un lit, le visage recouvert d'un morceau de tissu. Cérémonial par ailleurs agrémenté de poses sexuelles du tortionnaire avec les membres découpés, sur « True Faith » de New Order en fond sonore².

Des images horribles qui génèrent paradoxalement un vif enthousiasme chez les amateurs de vidéos macabres. « This is a *gore*-hound's decathlon . . . it's an actual *snuff* video. » écrit un internaute, une information démentie par un autre remarquant que « This one doesn't even show the guy getting killed at all — his face or anything.³ » Puisque le moment du trépas n'est pas montré par le film, il ne peut être considéré comme un *snuff*. Il n'en demeure pas moins qu'un crime grave a été commis. Alertées, les autorités canadiennes s'empressent de remonter à la source du film afin d'identifier le responsable. Au même moment, des membres humains sont envoyés par la poste aux bureaux de parties politiques canadiens. L'homme orchestrant cette machination est alors démasqué. Il se nomme Luka Rocco Magnotta, de son vrai nom Eric Clinton Kirk Newman. Débute alors une importante chasse à l'homme à l'échelle

¹ BECKETT, Samuel, *L'image*, Paris, Minuit, 1988, p. 18

² HIZZIR, Hamza, « Pornographie, nécrophilie, chatons et envoi de membres humains au Canada », *Métro*, Paris, 31 mai 2012 [En ligne : <http://www.metrofrance.com/info/pornographie-necrophilie-chatons-et-envoi-de-membres-humains-au-canada/mleE!xC0Zlw5PUZofY/>, Consulté le 10 mars 2013.]

³ GILLIS, Wendy, « Luka Rocco Magnotta : Online reaction to video reveals a disturbing appetite for *gore* », *The Star*, Toronto, le 31 mai 2012 [En ligne : <http://www.thestar.com/news/canada/article/1204016--montreal-murder-case-online-reaction-to-video-reveals-a-disturbing-appetite-for-gore>, Consulté le 10 mars 2013.]

internationale qui prend fin le 4 juin suivant à Berlin, là où Magnotta est mis sous arrêt par la police allemande. Pendant ce temps, la vidéo du meurtre est visionnée par des milliers d'internautes.

Avec un peu de recul, il est tout de même étonnant de constater à quel point le récit qui s'est créé en quelques jours autour de la vidéo de Magnotta a obtenu sa notoriété en reprenant des motifs propres à l'affaire du meurtre de Sharon Tate. Le jeune Ontarien habitant Montréal avait déjà la réputation d'être potentiellement dangereux puisqu'il avait mis en ligne des films où il abattait des animaux et avait ensuite des rapports sexuels avec leur cadavre. Des rumeurs ont également vite fait d'accorder de l'importance à Magnotta en l'affiliant à des personnalités publiques. D'abord à la tueuse en série Karla Homolka avec qui l'on prétendait qu'il avait eu une aventure amoureuse, un fait qui a été par la suite démenti. Ensuite, des journalistes ont cru bon de rapporter que Magnotta avait demandé conseil pour percer dans le cinéma à son voisin, le comédien Derek MacKinnon qui interprète un assassin dans le film d'horreur *Terror Train* (1980). En apprenant cette rencontre, la presse s'est d'ailleurs demandé si ce long métrage avait pu servir de source d'inspiration au réalisateur de *I Lunatic, I Icepick*⁴, preuve que la crainte que le cinéma d'épouvante puisse générer la violence demeure toujours d'actualité en 2012. Les quotidiens ont également rapporté que Magnotta venait du milieu de la pornographie et qu'il avait interprété des petits rôles dans des productions homosexuelles. Un autre préjugé refait donc son apparition, celui que le milieu du X est délabré et qu'il engendre des maniaques prêts à tout pour connaître la gloire. Cette version du passé de Magnotta que les médias nous ont raconté a le mérite d'aligner les signes qui permettent rétroactivement d'anticiper son crime, tout comme c'était le cas avec Charles Manson avant qu'il n'envoie ses disciples à la résidence de Roman Polanski. Ce qui n'est pas tout à fait le cas avec *3 Guys 1 Hammer* qui, bien qu'il donne à voir le passage entre la vie et la mort, ne se voit pas doté d'un aura mythologique et apparaît étonnamment comme un cas isolé. S'il a rejoint l'actualité mondiale, il n'a pas, du moins pour le public occidental, laissé sa marque dans l'imaginaire contemporain. Avec Magnotta, au contraire, on a l'étrange impression que le *snuff* assiste

⁴ COLLEU, Melanie, « Magnotta inspired by slasher flick ? », *Toronto Sun*, Toronto, le 4 juin 2012, [En ligne : <http://www.torontosun.com/2012/06/04/magnotta-inspired-by-slasher-flick>, Consulté le 10 mars 2013.]

véritablement à une seconde naissance, d'autant plus que tous les éléments de cette fiction gravitent autour d'un film tout droit sorti d'un cauchemar collectif.

Une nouvelle naissance qui cette fois-ci vient avec un enregistrement bien réel qui n'est enterré dans aucun désert mais disponible sur le Web, à la portée de tous. C'est bien là où se démarque Magnotta de Manson, en ayant fait l'image d'un interdit qui a fasciné l'imaginaire collectif pendant plus d'un demi-siècle. L'influence de son film sur la légende urbaine sera définitivement importante, à un point tel que l'on pourra éventuellement parler d'un après-Magnotta. Je pense même qu'une nuance importante consistera à cesser de représenter en fiction le bourreau comme un homme préférant conserver son anonymat. Au contraire, un individu maniaque dont on sait tout de son intimité qu'il affiche sur Internet apparaîtra plus crédible. Les artisans des *snuff* que nous croiserons au cinéma redeviendront des stars au sens où l'entend Edgar Morin grâce à ce successeur de Manson qu'est Magnotta.

Un détail sur le film de Magnotta attire cependant mon attention. La présence d'une trame musicale m'interpelle puisqu'elle s'oppose à l'esthétique établie du *snuff movie*. L'amateurisme volontaire qui auparavant crédibilisait le meurtre enregistré est délaissé pour faire place à une sorte de glorification esthétique du meurtre. On m'a également raconté que la vidéo n'est pas un long plan-séquence. Il s'agirait plutôt d'une série de plans dont certains évoqueraient directement le style de Quentin Tarantino. Le film de Magnotta serait même, par différents éléments, un tissu macabre de références cinématographiques. En plus de citer la mise en scène du réalisateur de *Pulp Fiction*, le sujet de l'enregistrement, avec sa dynamique entre le bourreau et la victime, rappellerait la scène de torture de *Reservoir Dogs*. Le titre *Lunatic, I Icepick* renvoie également à *Basic Instinct*, un film emblématique du cinéma hollywoodien. L'emploi d'un pic à glace, l'outil de meurtre « sexuel » du personnage de Sharon Stone, est également une référence directe à l'œuvre de Paul Verhoeven. Cette intertextualité revendiquée me laisse perplexe puisqu'elle implique que le *snuff* d'aujourd'hui aurait abandonné son caractère primitif pour devenir « *snuff* cultivé », « *snuff* palimpseste », et s'adresserait à un public « averti » car foncièrement « cinéphile ». Le cinéma a toujours anticipé le *snuff*, mais Magnotta aurait eu sa vengeance sur lui en se le réappropriant avec violence.

Du moins, c'est l'impression que j'ai lorsque je m'informe sur ce film bien réel que je refuse de regarder. Dans une société du tout voir, j'ai encore le droit de fermer les yeux. C'est au final ce que je retiens de la rédaction de ce mémoire. Mais alors que je m'appête à m'enfoncer dans les rues de Montréal, je ne peux m'empêcher de me laisser envahir par la peur en me disant que ce n'est peut-être que le début, qu'il y aura bientôt d'autres films qui iront encore plus loin que celui de Magnotta en montrant une mise à mort en temps réel. Je suis persuadé qu'ils trouveraient aisément un public enfin satisfait de voir le fantasme du *snuff* se concrétiser sur un écran d'ordinateur. Peut-être même qu'ils se trouvent déjà enfouis dans le « *Deep Web* », sur des sites privés auxquels seule une poignée de membres ont accès. Ça doit bien exister. Quelque part.

Bibliographie

ALLIGIER, Maryline *Bruno Dumont. L'animalité et la grâce*, Pertuis, Rouge profond (coll. « Raccords »), 2012.

ARCHIBALD, Samuel, *Le texte et la technique. La lecture à l'heure des médias numériques*. Montréal, Le Quartanier (coll. « Erres Essais »), 2009.

ARCHIBALD, Samuel « La fiction férale – L'exemple du Slender Man » In *Pop-en-Stock*, Montréal, le 22 novembre 2011, [En ligne : <http://popenstock.ca/dossier/article/la-fiction-ferale-lexemple-du-slender-man> , Consulté le 3 septembre 2012.]

ASTIC, Guy, *Le purgatoire des sens. Lost Highway de David Lynch*, Pertuis, Rouge profond (coll. « Raccords »), 2004.

AXELROD, Evan M., *Violence Goes to the Internet. Avoiding the Snare of the Net*, Springfield, Charles C. Thomas, 2009.

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

BARTHES, Roland, « Droit dans les yeux », In *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Essais »), 1982.

BATAILLE, Georges, *Somme athéologique II. Le coupable, édition revue et corrigée, suivie de L'alleluiah*. Paris, Gallimard, 1944.

BATAILLE, Georges. *Les larmes d'Éros*, Paris, 10/18 (coll. « Domaine français »), 1961-1971.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

BAYARD, Pierre, *Comment parlez des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

BAZIN, André, « Mort tous les après-midi » in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du cinéma (coll. « Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma ») 1998, pp. 367-373.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2002.

BECKETT, Samuel, *L'image*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

- BELL, David [et al.], *Cyberculture. The Key Concepts*, New York, Routledge, 2004.
- BERGALA, Alain, *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma (coll. « Essais »), 1999.
- BÉTAN, Julien, *Extrême ! Quand le cinéma dépasse les bornes*, Lyon, Les moutons électriques, 2012.
- BOU, Stéphane, « *Snuff* » in Philippe Di Folco (dir.), *Le dictionnaire de la pornographie*, Paris, PUF, 2005, pp. 452- 454.
- COLLEU, Melanie, « Magnotta inspired by slasher flick ? » , *Toronto Sun*, Toronto, le 4 juin 2012, [En ligne : <http://www.torontosun.com/2012/06/04/magnotta-inspired-by-slasher-flick>, Consulté le 10 mars 2013.]
- DANEY, Serge, « La télévision au fond du bocal » In *Le salaire du zappeur*, Paris, P.O.L., 1993, pp. 52-55.
- DANTEC, Maurice G., *La sirène rouge*, Paris, Gallimard (coll. « Série noire »), 1993.
- DE BAECQUE, Antoine, *Godard*, Paris, Grasset, 2010.
- DE QUINCEY, Thomas, *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard (coll. « L'imaginaire »), 2002.
- DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Reprise »), 2004.
- DÉSILE, Patrick, « Spectacles douloureux, exhibitions malsaines. Présentations et représentations de la mort à Paris au XIXe siècle » In Bégin, Richard et Laurent Guido (dirs.), *CiNéMAS*, « L'horreur au cinéma », vol. 20, n° 2-3, printemps 2010, pp. 41-63.
- DI LAURO, Al et Gerald RABKIN, *Dirty Movies : An Illustrated History of the Stag Film (1915-1970)*, New York, Chelsea House Publishers, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- DOANE, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2002.
- DONOVAN, Pamela, *No Way of Knowing : Crime, Urban Legends, and the Internet*, New York, Routledge, 2004.
- DU MESNILDOT, Stéphane, *Fantômes du cinéma japonais. Les métamorphoses de Sadako*, Pertuis, Rouge profond (coll. « Raccords »), 2011.
- ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992.

ECO, Umberto, « Ironie intertextuelle et niveaux de lecture » In *De la littérature*, Paris, Éditions Grasset, 2002, pp. 281-311.

FINKIELKRAUT, Alain et Paul SORIANO, *Internet : L'inquiétante extase*, Mille et une nuits, Paris, 2001.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité vol. 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, deux tomes, Paris, Gallimard (coll. « Quarto »), 2001.

FINGER, Sarah, *La mort en direct. Les snuff movies*, Paris, Le cherche midi éditeur (coll. « Documents »), 2001.

GAGNEBIN, Murielle et Julien MILLY (dirs) *Les images honteuses*, Seyssel, Champ Vallon (coll. « Or d'Atalante »), 2006.

GAYRAUD, Sébastien et Maxime LACHAUD, *Reflets dans un œil mort. Mondo movies et films de cannibales*, Paris, Bazaar&Co (coll. « Cinexploitation »), 2010.

GILLIS, Wendy, « Luka Rocco Magnotta : Online reaction to video reveals a disturbing appetite for gore », *The Star*, Toronto, le 31 mai 2012 [En ligne : <http://www.thestar.com/news/canada/article/1204016--montreal-murder-case-online-reaction-to-video-reveals-a-disturbing-appetite-for-gore>, Consulté le 10 mars 2013].

GRÜNBERG, Serge, *David Cronenberg*, Paris, Cahiers du cinéma (coll. « Auteurs »), Nouvelle édition augmentée, 2002.

HANDLING, Piers et Pierre VÉRONNEAU (dirs.), *L'horreur intérieure : les films de David Cronenberg*, Montréal et Paris, La Cinémathèque québécoise et les Éditions du Cerf, 1990.

HEWSON, Barbara, « Fetichising images » In David S. Wall (dir.), *Crime and Deviance in Cyberspace*, second series, Aldershot et Burlington, Ashgate, 2009, pp. 265-272.

HIGHT Craig et Jane ROSCOE. *Faking it. Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester et New York. Manchester University Press. 2001.

HIZZIR, Hamza, « Pornographie, nécrophilie, chatons et envoi de membres humains au Canada », *Métro*, Paris, 31 mai 2012 [En ligne : <http://www.metrofrance.com/info/pornographie-necrophilie-chatons-et-envoi-de-membres-humains-au-canada/mleE!xC0Zlw5PUZofY/>, Consulté le 10 mars 2013.]

KEREKES, David, « A Ripple in Cinema's Timeline » in *Last House on Dead End Street DVD*, Shelby, Barrel Entertainment, 2002.

JANISSE, Kier-La, *House of Psychotic Women : An Autobiographical Topography of Female*

Neurosis in Horror and Exploitation Films, Godalming, FAB Press. 2012.

JOHNSON, Eithne et Eric SCHAEFFER, « Soft Core/ Hard Core: *Snuff* as a Crisis in Meaning » In *Journal of Film and Video*, Vol. 45, No. 2/3, 1993, pp. 40-59.

JOIGNOT, Frédéric, *Gang Bang*, Paris, Seuil, 2007.

GAGNEBIN, Murielle et Julien MILLY (dirs) *Les images honteuses*, Seyssel, Champ Vallon (coll. « Or d'Atalante »), 2006.

KEREKES, David, « A Ripple in Cinema's Timeline » in *Last House on Dead End Street DVD*, Shelby, Barrel Entertainment, 2002, pp. 4-20.

KEREKES, David et David SLATER, *Killing for Culture : An Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff*, Londres, Creation Books (coll. « Annihilation »), 1993.

KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

KRACAUER, Siegfried, *Theory of film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

KRONE, Tony, « International Police Operations Against Online Child Pornography », *Australian Institute of Criminology*, Canberra, no. 296, Avril 2005 [En ligne: <http://www.aic.gov.au/documents/3/C/E/%7B3CED11B0-F3F4-479C-B417-4669506B3886%7Dtandi296.pdf>, Consulté le 15 mars 2013].

LANGMAN, Peter, *Why Kids Kill : Inside the Minds of School Shooter*. New York, Palgrave MacMillan, 2009.

LAPERRIÈRE, Simon, « Qui est-ce que le giallo regarde ? » In Alexandre Fontaine-Rousseau (dir.), *Vies & morts du giallo. De 1963 à aujourd'hui*, Montréal, Panorama-cinéma, 2011, pp. 443-459.

LE BRETON, David, « Le macabre en spectacle. Leçons d'anatomie » In Jean-Philippe de Tonnac et Frédéric Lenoir (sous la dir. de), *La mort et l'immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances*, Paris, Bayard, 2004 pp. 1010-1027.

LUCAS, Tim, *Videodrome*, Lakewood, Millipede Press (coll. « Studies in the Horror Film »), 2008.

MARIE, Michel, *Les grands pervers au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2009.

MARZANO, Michela, *La mort spectacle. Enquête sur l'« horreur-réalité »*, Paris, Gallimard, 2007.

MARZANO, Michela, « *Snuff Movies* » In Michela Marzano (dir.), *Le dictionnaire de la*

violence, Paris, PUF, 2011. p.p. 1203-1208.

MONDZAIN, Marie Josée, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard (coll. « Le temps d'une question »), 2002.

MORIN, Edgar, *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Points »), 1972.

OSSANG, F.J., *Hiver sur les continents cernés. Archives Ossang volume 1. Revue Cée 1977-1979*, Lyon, Éditions Le Feu Sacré, 2012.

PLATON, *La République*, Paris, GF-Flammarion, 1966.

POLANSKI, Roman, *Roman par Polanski*, Paris, Robert Laffont (coll. « Vécu »), 1984.

POULIN, Richard, *Le sexe spectacle. Consommation, main-d'œuvre et pornographie*, Ottawa et Saint-Léonard, Vents d'Ouest et Du Vermillon, 1994.

RAUGER, Jean-François, « Juste avant la nuit. Hollywood année 70 » In *L'œil qui jouit*, Paris, Yellow Now (Collection « Morceaux choisis »), 2012, pp. 81-93.

SANDERS, Ed, *The Family*, Cambridge, Da Capo Press, 2002.

SCHNEIDER, Bertrand, *La civilisation Internet. Entretien, éducation, gouvernance*, Paris, Economica, 2000.

SÉVÉON, Julien, *Le cinéma enragé au Japon*, Pertuis, Rouge Profond (coll. « Raccords »), 2010.

SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, 2003.

STINE, Scott Aaron, « The Snuff Film : The Making of an Urban Legend », *The Committee for Skeptical Inquiry*, Amherst, vol. 23.3, Mai/juin 1999 [En ligne : http://www.csicop.org/si/show/snuff_film_the_making_of_an_urban_legend/, consulté le 10 mars 2013].

TESSON, Charles, *Photogénie de la série B*, Paris, Éditions des Cahiers du Cinéma, 1997.

THOMPSON, Dave, *Black and White and Blue : Adult Cinema from the Victorian Age to the VCR*, Toronto, ECW Press, 2007.

THORET, Jean-Baptiste. *26 secondes. L'Amérique éclaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*. Pertuis. Rouge Profond (coll. « Raccords »), 2003.

THROWER, Stephen, *Nightmare USA. The Untold Story of the Exploitation Independants*, Godalming, FAB Press, 2007.

WILLIAMS, Linda, *Hardcore : Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1989.

ZIMMER, Jacques, *Histoires du cinéma X*, Nouveau Monde éditions, Paris, 2011.

ZIPLOW, Steven, *The Film Maker's Guide to Pornography*, New York, Drake Publishers, 1977.

Filmographie

AMENABAR, Alejandro, *Tesis*, Espagne, 1996

BUTTGEREIT, Jorg, *Der Todesking*, Allemagne, 1990.

CRAVEN, Wes, *The Last House on the Left*, Etats-Unis, 1972.

CRONENBERG, David, *Videodrome*, Canada, 1983.

D'AMATO, Joe, *Emanuelle en Amérique*, Italie, 1977.

DEPP, Johnny, *The Brave*, Etats-Unis, 1997.

EDISON MANUFACTURING CO., *The Execution of Czolgosz, with a Panorama of Auburn Prison*, Etats-Unis, 1901.

FINDLAY Michael et Roberta FINDLAY, *Snuff*, Etats-Unis, 1976.

HINO, Hideshi, *Guinea Pig 2 : Flower of Flesh and Blood*, Japon, 1985.

HOOVER, Tobe, *The Texas Chain Saw Massacre*, Etats-Unis, 1974.

JACOPETTI, Gualtiero et Franco PROSPERI, *Mondo Cane 2*, Italie, 1963.

LEONARD, Brett, *Feed*, Australie, 2005.

LEWIS, Herschell Gordon, *Blood Feast*, Etats-Unis, 1963.

LYNCH, David, *Lost Highway*, Etats-Unis / France, 1997.

OGURA, Satoru, *Guinea Pig : The Devil's Experiment*, Japon, 1985.

PETTY, J.T., *S&Man*, Etats-Unis, 2006.

PODZ, *19-2*, Québec, 2011-2013.

POWELL, Michael, *Peeping Tom*, Royaume-Uni, 1960.

SCHRADER, Paul, *Hardcore*, Etats-Unis, 1979.

SCHUMACHER, Joel, *8mm*, Etats-Unis, 1999.

SPASOOJEVIC, Srdjan, *A Serbian Film*, Serbie, 2010.

VOGEL, Fred, *August Underground*, Etats-Unis, 2001.

VOGEL, Fred, *August Underground's Mordum*, Etats-Unis, 2003.

VOGEL, Fred, *August Underground's Penance*, Etats-Unis, 2007.

WATKINS, Roger, *Last House on Dead End Street*, Etats-Unis, 1977.

WELLES, Orson, *F for Fake*, France / Iran / Allemagne, 1973.

WILSON, Gregory, *The Girl Next Door*, Etats-Unis, 2007.

