

Université de Montréal

Vers une exposition de la haine : gore, pornographie et fluides corporels

par
Éric Falardeau

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 Maître ès arts (M.A.)
en études cinématographiques

Août 2007

© Éric Falardeau

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Vers une exposition de la haine : gore, pornographie et fluides corporels

Présenté par
Éric Falardeau

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Bernard Perron
Président-rapporteur

Michèle Garneau
Directrice de recherche

André Gaudreault
Membre du jury

RÉSUMÉ

De nombreux articles et ouvrages se sont attardés sur les représentations du corps au cinéma. Le *gore* et la pornographie, genres ici à l'étude, sont les deux seuls genres à insister sur l'éjection des fluides corporels, particulièrement le sperme et le sang. L'hypothèse de cette recherche est que ces deux genres, à travers principalement un exhibitionnisme spectaculaire des fluides corporels, sous-tendent un rapport haineux au corps.

Dans un premier temps, nous établirons en quoi les deux genres sont similaires et justifient une analyse conjointe. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à la question du corps. Nous proposerons les notions de «corps-performance» pornographique et «corps-matière» *gore*, celui-ci occupant une place centrale puisqu'il est l'objet du regard de la caméra et du spectateur. La dernière partie du mémoire sera consacrée à l'analyse des fluides dans les deux genres en question et développera l'hypothèse ci-haut mentionnée d'un rapport haineux au corps. Le corpus filmique sera de l'ordre de l'échantillon. Ce choix nous permettra de sélectionner des films qui nous semblent représentatifs de notre propos en plus de dresser un portrait plus général des genres à l'étude. Le nombre plus élevé d'exemples appuiera également notre argumentation et facilitera la généralisation de nos démonstrations et conclusions.

MOTS CLÉS

Corps

Fluides corporels

Gore

Haine

Pornographie

Williams

ABSTRACT

Many articles and books have focused on the body as a cinematic object. More often than not these treatments are merely skin deep. Only two film genres, gore and pornography, insist on showing the release of body fluids. It is herein proposed that this fascination with blood, sperm, and others fluids betrays a love/hate conflict in the objectification of body image.

We will begin by examining the similarities between gore and pornography, and how these influence the cinematic representation of the body. The body is central to the camera and the viewer in both gore and porn. Gore is fascinated with the body as mere flesh whereas porn displays idealized physical performance. We will propose two terms to describe the bodies of gore and pornography: respectively «corps matière» and «corps performance». Body fluids will then be analyzed as representative of our hypothesis.

We will choose many films from both genres in order to support and generalize our conclusions. Our conclusions create a means to inform the selection process for both the viewer and the scholar resulting in a more nuanced interpretation of both genres.

KEYWORDS

Bodily Fluids

Body

Gore

Hatred

Pornography

Williams

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
MOTS CLÉS	ii
ABSTRACT	iii
KEYWORDS	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
REMERCIEMENTS	vii
1. INTRODUCTION	1
A. <i>Gore</i> et pornographie : définitions opératoires	1
B. Hypothèse, structure et corpus théorique	6
C. Corpus filmique	9
2. DE LA POSSIBLE LIAISON DU GORE ET DE LA PORNO	11
A. Correspondances thématiques et esthétiques	11
B. <i>Reaction Shot</i> , gros plan et fétichisation des fluides	24
3. LE CORPS COMME EFFET SPÉCIAL : PERFORMANCE, MATIÈRE, ARTIFICE	34
A. L'artifice : à la base du <i>gore</i> et de la pornographie	34
B. Le corps humain comme effet spécial	41
C. Le corps <i>gore</i> comme effet spécial : le corps matière	45
D. Le corps pornographique comme effet spécial : le corps performance	55
E. L'altérité corporelle	65
4. LE CORPS ABJECT : LES FLUIDES CORPORELS	67
A. La peau comme frontière : champ (soi) et hors-champ (l'Autre)	68
B. Le rapport à l'abjection dans la métamorphose (<i>gore</i>)	73
C. Abjection, angoisse et fluides corporels	79
D. Le rapport aux fluides par le biais du SIDA (<i>porno</i>)	82
E. La haine du corps : dégoût et fascination	87

5. CONCLUSION : VERS UNE NOUVELLE CHAIR?	89
GLOSSAIRE	94
BIBLIOGRAPHIE	99

REMERCIEMENTS

Dans un premier temps, j'aimerais remercier ma directrice de recherche, Michèle Garneau, pour son support constant, son exigence et ses commentaires toujours éclairants et inspirants. Sa rigueur, sa patience et sa confiance ont permis la rédaction de ce mémoire.

J'aimerais également remercier ma famille, Daniel, Ginette et Cathy, pour leur support financier et moral lors de ces trois années de labeurs qui ont mené à l'accouchement, douloureux, de ce mémoire. Un merci particulier à Véronique qui a supporté ces centaines d'heures passées devant l'écran d'ordinateur. Sans oublier Ginette Martel qui m'a permis de découvrir l'Allemagne et de rencontrer l'un des réalisateurs étudiés dans ce mémoire, Jörg Buttgerreit.

Je tiens à remercier monsieur Buttgerreit pour avoir généreusement accepté de me rencontrer et de répondre à mes questions. Je le remercie également pour ses commentaires motivant sur mes productions filmiques, intimement liées aux thématiques de ce mémoire. Dans la même veine, merci à Lloyd Kaufman, de Troma Entertainment, qui a soutenu mes courts-métrages de façon si généreuse.

Un petit mot également à l'endroit de deux mentors, messieurs Louis Hebert et Eric Fortin. Vous m'avez transmis la passion de l'enseignement grâce à vos conseils, votre support et votre enthousiasme.

Finalement, j'aimerais remercier mon ami Benoît Lemire, partenaire inestimable dans la création, et les personnes suivantes pour leur support constant et l'aide qu'ils m'ont apportée : Josée Barlow, Miguel Doucet, Véronique Dumas, Marie-Josée Lamontagne, Jonathan Lemire et Judith Proulx.

1. INTRODUCTION

«The cinematic roots of this strange phenomenon can be traced back to what the French call the *fantastique*. If it's *fantastique* it has to be erotic, way out and fabulous. Linear narrative and logic are always ignored in a *fantastique* film. (...) If it does have a structure, it's the structure of a crazy dream. A dream full of potent, frightening and sometimes inexplicable images. With logic and rationality out of the way, the repressed takes the center stage, and it's hardly surprising that the other guiding factor inside the *fantastique* is its predilection toward the erotic.»

Cathal Tohill et Pete Tombs¹

A. Gore et pornographie : définitions opératoires

De nombreux auteurs ont souligné les liens très forts qui unissent les imaginaires de la sexualité et de l'horreur. Dans un ouvrage sur les films européens d'exploitation des décennies cinquante à quatre-vingt, Cathal Tohill et Pete Tombs établissent le lien entre sexualité et horreur à travers le concept de «fantastique». Les auteurs dressent un historique du genre et rattachent le «fantastique» à de nombreuses séries culturelles dont principalement le surréalisme français (Buñuel, Breton et les autres) de par l'intérêt porté à l'irrationnel, l'inconscient et les pulsions (sexuelles, violentes, etc.). Ils situent également les films à tendance fantastique dans la lignée des écrivains romantiques (Byron, Gregory Lewis, etc.) et des décadents (Mirbeau, Corbière, Wilde, etc.) – eux-mêmes fortement influencés par l'œuvre du Marquis Donatien Alphonse François de Sade – tous réactualisés indirectement à travers certains styles, mouvements ou écoles cinématographiques (le surréalisme, l'expressionnisme allemand, les feuilletons français, etc.). Les auteurs notent qu'ainsi

all the important ingredients were already in the pot, along with the essence of the Gothic tradition and the lingering taste of the Naughty Nineties : the fatal hero, the cruel vampire woman, the frenzied worship of excess, the morbid desire for contemplation rather than action.²

Cette pollinisation du sexe dans l'horreur, et vice-versa, amorcée dans les diverses expressions cinématographiques du fantastique au début du siècle trouvera finalement son apogée à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix avec la

¹ Cathal TOHILL et Pete TOMBS, *Immoral Tales : European Sex and Horror Movies 1956-1984*, St-Martin Press, Londres, p. 5.

² Ibid, p. 15.

libéralisation des mœurs et l'ouverture de la censure. Certains réalisateurs mélangeront directement le sexe et l'horreur dans des contextes surréalistes et effrayants proprement fantastiques (pensons à Jean Rollin et Jesus Franco³), tandis que d'autres profiteront de cette ouverture pour explorer de nouvelles limites dans la représentation graphique du sexe et de l'horreur. Les nombreux bouleversements sociaux et contestataires de l'époque ont entre autres pour conséquence la vague pornographique *hardcore* balayant les écrans américains en 1972 (*Behind The Green Door* des frères Mitchell, *The Devil in Miss Jones* et *Deep Throat* de Gérard Damiano, etc.), productions immorales et traditionnellement *underground*.⁴ Ainsi, il était maintenant possible de légitimer le sexe au cinéma sans avoir recours à un contexte autre (le fantastique, le film noir, etc.).⁵ La même chose se produit pour le *gore* et la violence qui étaient, comme le sexe, habituellement relégués au hors-champ. Désormais, la représentation de la violence pouvait s'effectuer plus librement et les récits pouvaient s'inscrire dans un contexte réaliste plutôt qu'uniquement fantastique (pensons à *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) de Tobe Hooper, *Last House on Dead End Street* (1973) de Roger Watkins ou *The Last House on The Left* (1973) de Wes Craven).

Ce mémoire porte sur deux genres cinématographiques apparaissant sur la scène publique suite à cette ouverture dans la représentation du sexe et de la violence au

³ Le français Jean Rollin a notamment réalisé les films fantastiques *Le viol du vampire* (1967), *La vampire nue* (1970) et *Le frisson des vampires* (1971) en plus de nombreux films pornographiques sous le pseudonyme de Michel Gentil. L'espagnol Jesus Franco est le prolifique réalisateur d'hybrides érotico-porno fantastiques tels *Vampyros Lesbos* (1971) et *La comtesse aux seins nus* (1973, connu également sous les titres *Female Vampire* et *Erotic Kill*).

⁴ On réfère souvent à cette production de films XXX sous l'appellation de *stag films* en référence à leur clientèle (masculine) et leurs lieux de projection (bordels, confréries, salons, etc.). Il s'agit des films pornographiques et érotiques formant le corpus se situant entre 1895 et 1967 (année où le *hardcore* est passé de la clandestinité à la légitimité). La *Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction* (Bloomington, États-Unis) en possède environ 12 000 copies. Pour un historique général de la production pornographique, voir le chapitre «The Stag Film: Genital Show and Genital Event» in Linda WILLIAMS, *Hardcore : Power, Pleasure and the «Frenzy of the Visible»*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1989, p. 58-92. Voir également Eric SCHAEFER, «Gauging a Revolution : 16mm Film and the Rise of the Pornographic Feature», in Linda WILLIAMS (dir.), *Porn Studies*, Duke University Press, Durham and London, 2004, p. 370-400 et David FLINT, *Babylon Blue : An Illustrated History of Adult Cinema*, Londres, Creation Books, 1998, 192 p.

⁵ De nombreuses séries culturelles sont également tributaires de cette ouverture dont les *sexploitations*, les *beaver films* (films insistant sur les organes sexuels féminins), le travail des cinéastes d'avant-garde et expérimentaux (tels Andy Warhol, Kenneth Anger, Jack Smith et Barbara Rubin) ainsi que l'accessibilité du support 16mm. Voir Eric SCHAEFER, *op. cit.*, p. 370-400.

cinéma, soit les genres *gore* et pornographique. Il importe de donner ici une définition opératoire de ces deux genres cinématographiques. Ces définitions seront approfondies au chapitre suivant, mais il est nécessaire de connaître minimalement nos deux objets d'études afin de présenter les enjeux de ce mémoire.

Il est plus difficile de définir le *gore* que la pornographie, car si la représentation non simulée d'actes sexuels est facilement identifiable, il n'existe pas de barème permettant de calculer à quel moment la quantité de sang versé dans un film fait de celui-ci un film *gore*. Toutefois, dans son acceptation minimale, le *gore* est un sous-genre de l'horreur ayant pour raison d'être originelle l'exposition détaillée de sévices corporels. Dans *Le cinéma gore : une esthétique du sang*, Philippe Rouyer dresse un historique du genre et explique ce qu'est le *gore* cinématographique.⁶ Il le définit de cette façon :

En débarrassant le terme de «sous-genre» de toute nuance péjorative, je définirai le cinéma *gore* comme un sous-genre de l'horreur, qui soumet la thématique du film d'horreur à un traitement formel particulier; à intervalles plus ou moins réguliers, la ligne dramatique du film *gore* est interrompue ou prolongée par des scènes où le sang et la tripe s'écoulent des corps meurtris mis en pièce.⁷

Rouyer cite le *Barnhart Dictionary of Etymology* qui précise que la définition actuelle du terme est celle de «sang répandu, sang coagulé» et que ce dernier dérive du vieil anglais «gor», c'est-à-dire «saleté, excrément».⁸ Dans un article de la revue *Positif*, Rouyer souligne que «l'expression «sang répandu» évoque une action violente et extrême tandis que l'image du sang coagulé renvoie au contraire à une matière figée, consistante et généralement peu ragoûtante.»⁹

Rouyer note que l'utilisation du terme n'est pas exclusivement cinématographique puisqu'il était d'abord employé pour décrire le sang versé sur les champs de bataille (référant ainsi à l'odeur, la pourriture et la coagulation de celui-ci). Il donne ensuite comme exemple William Shakespeare qui l'utilise dans *Macbeth* pour décrire l'assassinat

⁶ Philippe ROUYER, *Le cinéma gore : une esthétique du sang*, Éditions du cerf, Collection 7^e art, Paris, 1997, 256 p.

⁷ Ibid, p. 19.

⁸ Ibid, p. 1.

⁹ Philippe ROUYER, «Corps à gore» in *Positif*, Mars 1989, no 337, p. 51.

des gardes du roi par le protagoniste principal. Finalement, selon Rouyer, la première utilisation du terme au cinéma remonte à 1963. Dans une lettre du producteur David F. Friedman adressée au rédacteur en chef de la revue *Midi-Minuit Fantastique*, Friedman réfère au *gore* pour décrire le film *Blood Feast* (1963) d'Herschell Gordon Lewis. D'ailleurs, ce film, pour beaucoup de spécialistes et d'historiens du genre, est considéré comme le premier film *gore* avec ses scènes de démembrements.¹⁰

Un autre terme, *splatter*, est beaucoup employé dans la littérature anglo-saxonne et italienne depuis les années quatre-vingts. Ce dernier a une connotation plus joyeuse puisqu'il évoque le mouvement, le jet, l'éclaboussure. Cette différence est très importante puisqu'à la suite de nombreux auteurs et réalisateurs nous diviserons le *gore* en deux sous-genres aux finalités opposées. D'un côté, il y a le *gore* parodique ou *splatstick*.¹¹ Fortement influencé par le burlesque et son humour corporel, le *splatstick* vise le rire par effets d'accumulation, de dérision et d'exagération. De nombreux films *gore* privilégient cette approche festive et amusante comme par exemple *Re-Animator* (1985) de Stuart Gordon, la trilogie des *Evil Dead* (1981, 1987 et 1992) de Sam Raimi, les productions de la compagnie *Troma Entertainment* dont *The Toxic Avenger* (1985), *Terror Firmer* (1999) et *Poultrygeist* (2006) de Lloyd Kaufman ainsi que certains films de Peter Jackson tels *Bad Taste* (1987) et *Braindead* (1992). À propos de *Braindead*, le réalisateur Peter Jackson résume cette approche :

I mean there's nothing in *Braindead* that's designed to make an audience feel repulsed or feel as if they are sharing in an act of violence or that they are participating in something nasty. I mean the film is a comedy... virtually every scene in the film is designed to make people laugh. It uses a particular genre of comedy which Monty Python did decades ago, which is just to push things to such an extreme limit that you have only one response, which is to laugh.¹²

De l'autre côté, il y a donc un *gore* plus viscéral destiné à confronter le spectateur et à susciter dégoût et répulsion. Ici, la douleur est représentée de manière vraisemblable.

¹⁰ La prémisse du film est très simple : un homme pratique des sacrifices afin d'amasser des corps et organiser un banquet cannibale pour une divinité égyptienne.

¹¹ Terme inventé par le réalisateur Peter Jackson pour décrire une partie de ses premiers films : *Braindead* (1992), *Bad Taste* (1987) et *Meet the Feebles* (1989). Il s'agit de la fusion entre *splatter* et *slapstick*. Voir : Deborah BACCI et Harvey FENTON, «Peter Jackson : The Early Years» in Harvey FENTON (dir.), *Flesh and Blood Compendium*, Londres, FabPress, 2003, p. 198-207.

¹² Ibid, p. 203.

Certains réalisateurs privilégient une approche plus cérébrale, interrogative, métaphysique, artistique ou picturale (David Cronenberg, Jörg Buttgereit, Dario Argento, Nacho Cerdà, George A. Romero, Shynia Tsukamoto, Douglas Buck, etc.) et certains visent à provoquer des affects d'horreur ainsi que de pure et simple répulsion chez le spectateur (Eli Roth, Nick Palumbo, Lucio Fulci, Umberto Lenzi, Karim Hussain, Alexandre Aja, James Wan, etc.). Ce dernier type de représentation de la violence et de l'horreur est davantage tributaire des séries culturelles à la base du genre, soit les *spook show* américain et le Grand-Guignol français où la peur et le dégoût du spectateur étaient les effets recherchés.¹³ Toutefois, il importe de souligner que dans les deux cas – l'humour ou l'horreur - le *gore* vise à provoquer une réaction physique chez le spectateur (qu'elle soit de l'ordre de la peur, du dégoût ou du rire). Le *gore* réfère à des sensations corporelles (coups, coupures, douleur, etc.) et place ainsi au centre de ses préoccupations formelles et thématiques l'enveloppe corporelle.

De manière similaire, la pornographie cinématographique vise la participation affective du spectateur (excitation, fascination, désir) de par son sujet principal. La pornographie cinématographique a pour mission première la représentation explicite et non simulée d'actes sexuels. Ses objets principaux sont les corps en mouvement et la performance pornographique.¹⁴ Linda Williams considère que la pornographie cinématographique s'inscrit dans la mouvance même de l'invention du cinéma, «[...] an earlier moment when scientists first subjected the body's own movement to the mechanical eye of a camera that saw better than the human eye.»¹⁵ Elle remonte à Muybridge et ses études de mouvement à l'intérieur desquels il incorporait des mises en scène par l'ajout de différents accessoires et personnages (personnages presque exclusivement féminins et nus).¹⁶ Le plaisir de voir est, selon Williams, à l'origine même

¹³ Voir Philippe ROUYER, «Chapitre 6 : Des origines scéniques», *op. cit.*, 1997, p 127-138.

¹⁴ Comme le note Carol J. Clover, «the «art» of the horror film, like the «art» of pornography, is to a very large extent the art of rendition and performance, and it is understood as such by the competent audience.» Voir : Carol J. CLOVER, *Men, Women, and Chainsaws : Men, Women, and Chainsaws : Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 11. Nous reviendrons sur cet aspect dans les chapitres suivants.

¹⁵ Linda WILLIAMS, *op. cit.*, 1989, p. 37

¹⁶ Pour l'argumentation complète de Williams, voir le chapitre 2, «Prehistory : The «Frenzy of the visible»», *in Ibid*, p. 34 à 57.

des médiums photographique et cinématographique. Le cinéma a implanté la perversion de voir le corps en mouvement; sous toutes ses formes et tous ses angles. Déjà, le pouvoir et le plaisir s'entremêlent, car l'appareil est un pouvoir auquel on se soumet et le corps est soumis. La possibilité offerte par l'image – fixe ou en mouvement - de voir l'invisible du corps est également à la source même du *hardcore*.

C'est aussi la raison pour laquelle la pornographie cinématographique actuelle se divise en nombreux sous-genres. Les critères principaux de classification des sous-genres pornographiques sont l'orientation sexuelle (hétérosexuelle ou homosexuelle), le mode de production (amateur ou professionnel) et le type de fétiche (obésité, latex, éjaculation masculine ou féminine, origine ethnique, etc.). À l'intérieur de ces critères, les films sont divisés en de nombreuses catégories pour faciliter le choix du spectateur. Celles-ci sont désignées sous des noms comme *gonzo*, *fétiche*, *bondage* ou *amateur*. En résumé, la production est classée en genres précis très codifiés s'adressant à des clientèles aux goûts précis.

B. Hypothèse, structure et corpus théorique

À l'intérieur des définitions opératoires proposées, nous avons déjà souligné l'importance du corps dans le *gore* et la pornographie. De nombreux articles et ouvrages se sont attardés sur les représentations du corps au cinéma.¹⁷ Toutefois, l'étude du corps se limite essentiellement à la peau et à ses orifices. Nous désirons aller plus loin et aborder l'une des particularités de nos deux genres étudiés. Le *gore* et la pornographie sont les deux seuls genres à insister – en gros plan - sur l'éjection des fluides corporels, particulièrement le sperme et le sang. Nous croyons que cette insistance révèle une attitude face au corps de par le contexte de représentation et la façon même de les représenter.

Cette recherche a donc pour objet les fluides corporels dans les genres cinématographiques désignés sous les noms *gore* et pornographique. Les fluides

¹⁷ Pensons à Nicole BRENEZ,, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Université, 1998, 466 p.

corporels sont les différentes substances liquides ou semi-liquides sécrétées ou rejetées par le corps humain. Parmi celles-ci, nommons le sang, le sperme, les menstrues, les sécrétions vaginales, l'éjaculation féminine, la salive, la sueur, le pus, les pleurs, le liquide amniotique, l'humeur aqueuse, l'urine, les vomissures et les excréments.¹⁸ Tous ces fluides corporels ne sont pas nécessairement représentés dans le *gore* et la pornographie, mais ils occupent une place centrale dans la représentation du sexe et de la violence. Qu'il s'agisse du sperme dans la pornographie ou du sang dans le *gore*, leur éjection est filmée en gros plan.

Selon nous, la représentation desdits fluides corporels (sang, sperme, sécrétions vaginales, pus, vomissures, salive, etc.) dans ces genres révèle une volonté d'exposition d'une «haine du corps». Notre argumentation s'articulera autour de certains nœuds problématiques. Dans un premier temps, nous établirons en quoi les deux genres sont similaires et justifient une analyse conjointe. Nous aborderons alors les particularités thématiques, esthétiques et narratives des deux genres afin d'en comprendre leurs enjeux. Nous nous intéresserons ensuite à la question du corps; cette barrière entre l'intérieur et l'extérieur, les fluides et leur exposition. «Corps performance» pornographique ou «corps matière» *gore*, celui-ci occupe une place centrale puisqu'il est l'objet du regard de la caméra et du spectateur. On le découpe cinématographiquement (le montage, les plans, etc.) ou directement (le *gore*), on l'observe dans toutes ses convulsions, ses spasmes, ses mouvements. Le problème majeur soulevé par l'insistance sur les corps et les fluides survient lorsque le corps est jugé désuet et non performant par rapport à la tâche à accomplir et aux attentes de la société (implants, chirurgies, greffes, etc.). La dernière partie de ce mémoire sera réservée à l'analyse des fluides dans les deux genres et comment ils traduisent un rapport haineux au corps.

Certains auteurs et ouvrages serviront de base incontournable à notre argumentation. Relativement à la pornographie cinématographique, deux ouvrages de l'Américaine Linda Williams, *Hard Core : Power, Pleasure and the Frenzy of the*

¹⁸ Bien que solides, les excréments sont généralement inclus dans les listes consultées et traités de façon similaire en tant que déchet du corps. Pour une liste exhaustive, voir : Paul SPINRAD, *The RE/Search Guide to Bodily Fluids*, San Francisco, Juno Books, 1999, 148 p.

*Visible*¹⁹ et *Porn Studies*²⁰, occuperont un rôle important de par la rareté des textes de ce calibre sur le sujet. Nous emprunterons à Williams son concept de «frénésie du visible» qui, selon nous, explicite de manière très juste les enjeux centraux de la pornographie.²¹ Nous reprendrons également la terminologie proposée par Williams afin de décrire les différents types de plans présents dans la production pornographique (*money shot*, *meat shot*, etc.). En ce qui a trait au *gore*, l'ouvrage de Philippe Rouyer, *Le cinéma gore : une esthétique du sang*²², s'est naturellement imposé puisqu'il contient une définition exhaustive du genre, une historique et une étude de ses grands thèmes et réalisateurs. Les termes d'effet *gore* proposé par Jean-Claude Romer et d'effet-Méduse proposé par Philippe Dubois guideront également notre lecture du texte cinématographique horrifique.²³ Nous accorderons aussi une place importante aux concepts de monstration et d'attraction créés par André Gaudreault et Tom Gunning pour décrire une partie du cinéma des premiers temps puisque nous croyons que nos deux genres s'inscrivent dans une mouvance identique de par leur emploi du gros plan.²⁴ Pour ce qui relève de notre hypothèse, trois auteurs seront à la base de notre analyse : Jean-Marie Brohm, Julia Kristeva et David LeBreton.²⁵ Ces trois auteurs abordent la problématique du corps de façon différente, mais leurs conclusions appuient l'hypothèse d'une haine du corps.

Certains auteurs ne seront pas abordés ou le seront brièvement, Jean Baudrillard et Laura Mulvey notamment, car malgré leurs études sur l'un ou l'autre de nos deux genres, la teneur de leur propos est contraire aux visées de ce mémoire. Ce mémoire ne vise pas à

¹⁹ Linda WILLIAMS, *op. cit.*, 1989, 380 p.

²⁰ Linda WILLIAMS (dir.), *op. cit.*, 2004, 516 p.

²¹ Ce concept et ceux mentionnés ci-après seront définis dans les chapitres suivants.

²² Philippe ROUYER, *op. cit.*, 1997, 256 p.

²³ 1) Jean-Claude ROMER, «L'effet «gore»», *Mad Movies*, numéro 41, mai 1986; et 2) Philippe DUBOIS, «Glacé d'effroi. Les figures de la Peur ou les passions de l'expression à la représentation», in *Traverses*, no. 25, 1982, p.137-147.

²⁴ Voir : 1) André GAUDREULT et Tom GUNNING, «Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma?», in Jacques AUMONT, André GAUDREULT et Michel MARIE (sous la direction de), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63; et 2) Tom GUNNING, «The Cinema of Attraction [s] : Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde», in Wanda STRAUVEN (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 381-388.

²⁵ 1) Jean-Marie BROHM, «Corpus Symbolicum», in *Quel corps?*, nos 34/35 *Corpus symbolique*, 1988, p. 22-40 ; 2) Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur : essais sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 248 p. ; et 3) David LE BRETON, «Le corps et le monde comme effets spéciaux», in *Cinémaction : Du trucage aux effets spéciaux* (sous la direction de Guy Hennebelle), Corlet-Télérama, 1999, p. 132-137.

se positionner dans le débat entourant la validité et l'obscénité du *gore* et de la pornographie, pas plus qu'il ne vise à y déceler un quelconque modèle soutenant les thèses voulant qu'un pouvoir économique ou patriarcal dirige le regard de la caméra et du spectateur. Ce mémoire s'intéresse plutôt à la représentation des fluides et ce que ceux-ci suggèrent sur notre rapport au corps.

C. Corpus filmique

Le corpus filmique sera de l'ordre de l'échantillon. Ce choix nous permettra de sélectionner des films qui nous semblent représentatifs de nos propos en plus de dresser un portrait plus général des genres à l'étude. Le nombre plus élevé d'exemples appuiera également notre argumentation et facilitera la généralisation de nos démonstrations et conclusions.

Les films seront puisés majoritairement dans les décennies soixante-dix et quatre-vingts. Les années soixante-dix voient l'émergence et l'implantation commerciale des genres *gore* et pornographique. Le passage d'une décennie à l'autre est une date importante pour les deux genres puisqu'elle coïncide avec l'apparition de la vidéo qui a une incidence directe sur la production filmique et sa distribution.²⁶ Le début des années quatre-vingts marque la fin d'un «âge d'or» culminant respectivement à la fin des années soixante-dix : diffusion en salles, couverture critique, libération des mœurs, passage à la vidéo (médium pour lequel les deux genres produisent majoritairement à partir de cette période), etc. Ainsi, il y a une sorte de retour dans la sphère privé et, souvent, *underground* de la *porno* et du *gore* (fanzines, réseaux de distribution parallèle, etc.) similaire à celle vécue actuellement avec l'Internet. Ce passage à la vidéo provoque de nombreuses transformations esthétiques, thématiques et narratives dont les plus importantes sont l'abandon progressif du support pellicule (principalement pour la *porno*), l'émergence des productions amateurs, le visionnage privé à domicile et l'effet du magnétoscope sur les récits :

²⁶ Pour une analyse détaillée des raisons et conséquences principales de ce changement de paradigme dans la production pornographique, voir : Chuck KLEINHANS, «The Change From Film to Video Pornography: Implications for Analysis», in Peter LEHMAN (dir.), *Pornography: Film and Culture*, New Brunswick/New Jersey/ London, Rutgers University Press, 2006, p. 154-167.

Needless to say, with the advent of home video, the precarious status of narrative in porn is intensified. The video format invites spectators to fast-forward through scenes, replay other scenes, and even slow-motion and freeze-frame favourite moments within scenes. Such a context reeks havoc with narrative structure since it is quite literally possible for the spectator to elide it totally (e.g., fast-forwarding through all the narrative parts and just watch the sex scenes) or to restructure it temporally. Indeed, porn made for the video market acknowledges this reality since it deemphasizes narrative structure in comparison to the theatrical hard-core feature.²⁷

Le corpus pornographique se limitera à la production hétérosexuelle par souci d'économie, de concision, de disponibilité et d'hétérogénéité. L'étude des films gais et lesbiens nécessiterait la présentation et l'élaboration d'un cadre théorique autre qu'il nous est impossible de développer ici.²⁸ Nous excluons du corpus *gore* la production humoristique et parodique pour des raisons similaires. Nous croyons que le *splatstick* répond à des finalités autres et qu'un espace devrait lui être entièrement réservé.

²⁷ Peter LEHMAN, «Revelations About Pornography», in LEHMAN, Peter (dir.), *op. cit.*, p. 88.

²⁸ À ce sujet, voir : 1) Rich CANTE et Angelo RESTIVO, «The Cultural-Aesthetic Specificities of All-Male Moving-Image Pornography», in Linda WILLIAMS, *op. cit.*, 2004, p. 142-166; 2) Heather BUTLER, «What Do You Call a Lesbian With Long Fingers? The Development of Lesbian and Dyke Pornography», in WILLIAMS, Linda, *op. cit.*, 2004, p. 167-197; et 3) Thomas WAUGH, *Hard to Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from Their Beginnings to Stonewall*, New York, Columbia University Press, 1996, 488 p.

2. DE LA POSSIBLE LIAISON DU GORE ET DE LA PORNO

«Je pense que dans un moment intense comme un meurtre, il y a quelque chose de sensuel entre la victime et l'assassin. J'irais même jusqu'à dire que c'est érotique. Il y a quelque chose d'imperceptible qui lie les deux personnages principaux. L'érotisme et le sang. (...) Mais il y a aussi un lien entre nos 2 orgasmes; celui de l'amour et de la mort.»

Dario Argento²⁹

A. Correspondances thématiques et esthétiques

Le *Robert* définit la pornographie comme étant une «représentation de choses obscènes destinées à être communiquées au public.»³⁰ L'obscène évoque l'interdit, mais aussi la représentation de l'interdit. La connotation négative du terme pornographie se retrouve également dans la terminologie du *gore* qui est le plus souvent défini comme une «tendance du cinéma d'épouvante et d'horreur pure [qui] se caractérise par une accumulation quasi malade de scènes toutes plus abominables les unes que les autres et [qui] repose principalement sur une débauche d'effets spéciaux ultraréalistes et sanglants.»³¹ Comme le souligne Linda Williams à propos des deux genres, «the obscenity of the image [is] of the same order as that of the pornographic film. An ontological pornography. Here death is the negative equivalent of sexual pleasure, which is sometimes called, not without reasons, the «little death».»³²

En fait, les auteurs spécialisés sur le sujet estiment que le matériel «pornographique» et *gore* est bien davantage qu'une simple exposition d'«obscénités». Ces derniers établissent divers degrés dans le «pornographique» et le «sanglant». Williams poursuit ainsi son enquête sur le pornographique :

Speaking sex, as I have argued in *Hard Core* ((1989) 1999), is the particularly modern compulsion to confess the secrets of sex described by Michel Foucault in his *History of Sexuality*.

²⁹ Entretien avec Dario Argento in Michele SOAVI, *Dario Argento's World of Horror*, DVD, couleur, Italie, 1985, 76 minutes. Dario Argento est le réalisateur de *Suspiria* (1977), *Profondo Rosso* (1974) et *Opera* (1987).

³⁰ VARIÉS, «Pornographie», *Le Robert pour tous*, Paris, Éditions France loisirs, 1994, p. 159.

³¹ Philippe ROSS, «Le gore : boursoflure sanglante du cinéma bis», *La revue du cinéma* no 373, juin 1982 cité dans Philippe ROUYER, *op. cit.*, 1997, p. 14.

³² Linda WILLIAMS, *op. cit.*, 1989, p. 186.

Pornography, I have argued, is one such discourse of sexuality. It is emphatically not a form of speech that liberates or counters repression.³³

De la même façon, le *gore* serait un discours sur la mort, une tentative d'appréhension de celle-ci. «Le *gore* ne se mesure pas : c'est un état d'esprit, une conception de la violence. (...) En bref, c'est une expression du nihilisme.»³⁴ Comme le souligne Stephan Thrower, la raison d'être du genre est de confronter le spectateur à une certaine vision de l'existence : «[The]meaninglessness, pointlessness, the sense that all of our attempts to breathe significance into life could be ruptured, splayed, turned inside out, the ridiculousness of even the most passionate attempts to survive, the literal *reduction ad absurdum*.»³⁵ Bref, si ces auteurs questionnent la problématique de l'«obscénité», ils proposent un discours complexe que Williams qualifie, en regard de la pornographie, *on/scenity*. «The term that I have coined to describe this paradoxical state of affairs is *on/scenity*: the gesture by which a culture brings on to its public arena the very organs, acts, bodies and pleasures that have heretofore been designated *ob/scene* and kept literally off-scene.»³⁶

Ce chapitre abordera les moyens d'expression récurrents de ces genres et en dégagera les différents niveaux de récits. Il s'agira de les ouvrir à l'analyse à travers l'idée de monstration, de spectacle, c'est-à-dire d'un système d'attractions. Ce concept a d'abord été proposé simultanément au milieu des années quatre-vingt par André Gaudreault et Tom Gunning pour décrire une partie de la production du cinéma des premiers temps.³⁷ Gunning donne une définition de l'attraction pouvant se rattacher à nos deux genres à l'étude :

To summarize, the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself. The attraction to be displayed may also be of cinematic nature, such as the early close-ups just described, or trick films in which a cinematic manipulation (slow motion, reverse motion, substitution, multiple exposure) provides the film's novelty. Fictional situations tend to be restricted to gags, vaudeville numbers or recreations of shocking or

³³ Linda WILLIAMS (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 21.

³⁴ Philippe ROUYER, *op. cit.*, Mars 1989, p. 52.

³⁵ Stephan THROWER, «Pre-Postmodern Slasher Seeks Ironic Teen for 'Meaningful' Termination», in Harvey FENTON (dir.), *op. cit.*, p. 7.

³⁶ Linda WILLIAMS (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 3.

³⁷ Pour les références, voir note en bas de page numéro 24.

curious incidents (executions, current events). It is the direct address of the audience, in which an attractions is offered to the spectator by the cinema showman, that defines this approach of filmmaking. Theatrical display dominates over narrative absorption, emphasizing the direct stimulation of shock or surprise at the expense of unfolding a story or creating a diegetic universe. The cinema of attractions expends little energy creating characters with psychological motivations or individual personality. Making use of both fictional and non-fictional attractions, its energy moves outward an acknowledged spectator rather than inward towards the character-based situations essential to classical narrative.³⁸

L'attraction est destinée à satisfaire le spectacle cinématographique; elle donne à voir. L'attraction s'oppose à la narration puisque celle-ci cherche d'abord à raconter une histoire. L'attraction est davantage basée sur le plan, le micro-récit. «Le système d'attractions monstratives (...) ne connaît au contraire que très faiblement le régime de la narration filmique (...). Y règne, au contraire, la monstration filmique dont le domaine privilégié et l'unité de base est le plan.»³⁹ Il s'agit d'interrompre le récit pour «montrer» un mini-spectacle, un mini-numéro. Les films à truc de Méliès sont un exemple probant de ce type de cinématographie-attraction où le récit est constamment submergé par un événement spectaculaire (disparition, décapitation, dédoublement, etc.). Gaudreault résume :

The attractions of the kine-attractography are thus the peaks moments of the show, the aggressive moments punctuating animated views. (...) Within the system of monstrative attractions, then, close-ups, high-angle shots and tracking shots do not have the same functions as they do in the system of narrative integration.⁴⁰

Par conséquent, nous pensons également qu'il est pertinent de penser les genres *gore* et pornographique ensemble, car ces derniers utilisent massivement la figure cinématographique du gros plan.⁴¹

Cette étude portera plus spécifiquement sur les scènes de mises à mort, pour le *gore*, et celles d'actes sexuels, pour la pornographie. Dans les deux cas, elles constituent

³⁸ Tom GUNNING, *op. cit.*, p. 384.

³⁹ André GAUDREULT et Tom GUNNING, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁰ Le terme cinématographie-attraction est proposé par André GAUDREULT, *Cinema delle origini. O della «cinematografia-attrazione*, Milano, Il Castoro, 2004. La citation provient d'une traduction partielle de cet ouvrage en anglais dans : André GAUDREULT, "From «Primitive Cinema» to Kine-Attractography», in Wanda STRAUVEN (dir.), *op. cit.*, p. 96-98.

⁴¹ D'ailleurs, comme le note Pascal Bonitzer, «les styles cinématographiques, se signalent toujours de la façon dont ils affectent le plan, dont ils le traitent et le transforment, par la prise de vue (qui en est la production), par le montage (qui en est l'organisation diachronique) (...).» Pascal BONITZER, «La notion de plan et de sujet du cinéma. Voici.», in *Cahiers du Cinéma*, numéro 273, 19, p. 6.

des types de «parenthèses», c'est-à-dire qu'elles interrompent le déroulement du récit pour présenter plus en détail une action non primordiale à la compréhension du tout. Bref, elles sont des formes de rupture dans le récit.

En ce qui a trait au *gore*, Philippe Rouyer reprend un terme de Jean-Claude Romer⁴², *effet gore*, qui permet de mieux désigner l'importance et la portée esthétique des «scènes sanglantes» au cinéma. Rouyer propose ici que le *gore* n'est pas l'apanage d'un genre, mais plutôt une figure stylistique. Ainsi, ce terme englobe l'idée du sang giclant tout en ne limitant pas à un simple genre cinématographique. Nous pouvons classer un film comme étant *gore* à partir de l'insistance et de l'importance de ces effets. Par exemple, *Videodrome* (1983) de David Cronenberg est un film *gore*, mais *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971) ne l'est pas puisque l'effet n'agit pas à titre de point d'ancrage visuel et discursif central : il n'est pas l'enjeu de la narration et de la représentation. Dans la perspective ouverte par Rouyer, le *gore* n'existe plus pour lui-même, mais en tant que procédé : «Le *gore* désigne donc à la fois l'éjaculation sanguine et son étalage en gros plan.»⁴³ Il agit à titre de parenthèse dans la narration, de rupture temporelle, d'intermède, dont l'essence réside dans une stratégie de l'excès. À partir de l'équivalent anglo-saxon, le «set-piece», Donato Totaro définit ce mode de «filmontologie sauvage»⁴⁴ :

A set-piece is a choreographed scene that usually, though not exclusively, takes place in one location. By an «elaborate» set-piece, I mean a situation or set of actions where narrative function (character development, plot exposition or key story point) gives way to «spectacle». In other words, the scene plays on far longer than what is strictly necessary for the narrative purpose.⁴⁵

Puisque le sang, le corps, la violence sont les sujets principaux du film *gore*, certaines figures s'imposent d'elles-mêmes lorsqu'une scène de meurtre est «montrée». L'effet *gore* est un choix rhétorique qui implique une insistance et impose un mode de filmage (de par le sujet, mais aussi techniquement pour la réalisation des effets spéciaux,

⁴² Jean-Claude ROMER, «L'effet «gore»», *Mad Movies*, numéro 41, mai 1986.

⁴³ Philippe ROUYER, *op. cit.*, 1989, no 337, p. 51.

⁴⁴ Roger DADOUN, «L'épouvante intérieure ou Qu'est-ce que l'homme a dans le ventre? (Faux-semblants et Incidents de parcours)», in *Positif*, no 337, Mars 1989, p. 48-51.

⁴⁵ Donato TOTARO, «The Italian Zombie Film: From Derivation to Invention», in Stephen Jay SHNEIDER (dir.), *Fear Without Frontiers*, Londres, Fab Press, 2003, p. 162.

ces «trucs» modernes⁴⁶). De par son parti pris monstratif, le genre *gore*, contrairement au fantastique, évacue le hors-champ et l'ellipse pour se consacrer à la mise en évidence des sévices corporels les plus divers. Le «spectacle» réside dans l'exposition et la surenchère. Exposition menant, selon Rouyer, à une construction sérielle (les meurtres dans le ou les films) ainsi qu'à des déversements grand-guignolesques (quelles sont les limites du «montrer» et comment rivaliser en originalité dans la mise à mort). Pour bien faire «voir» au spectateur, le *gore* mise sur «l'alternance du gros plan (vision du détail) et du plan moyen ou du plan d'ensemble (recul nécessaire pour apprécier l'action) [qui] demeure la première règle du découpage (cinématographique) du *gore*.»⁴⁷ Cette alternance est nécessaire afin de ne pas confiner l'action au gros plan et à l'abstraction du détail.

Il en est de même pour la pornographie où les corps, leurs réactions, sont l'objet même du regard, de cette «frénésie du visible» qui mène à l'adoption de l'alternance entre gros plan (essentiellement des organes génitaux) et plan d'ensemble. À propos des origines de la pornographie cinématographique, Williams définit ainsi le «frenzy of the visible» à la base du genre:

During the protracted moment of invention, photographic machines participated in an intensification of what [Jean-Louis] Comolli calls the «field of the visible» as the direct human vision of events, places and bodies began to be mediated by an optical apparatus that sees in the place of the «naked eye». Borrowing from Comolli, I call the visual, hardcore knowledge-pleasure produced by the *scientia sexualis* a «frenzy of the visible».⁴⁸

Ce besoin de voir, de connaître, de découvrir les mystères du corps «sexué», de l'orgasme, à la base même du plaisir engendré par le spectacle pornographique, amène l'imposition de figures «narratives» dont la plus importante est le *money shot*. Dans le jargon de l'industrie, ce terme réfère simplement au plan d'éjaculation instauré comme convention évidente, car visible sans «trucage» - contrairement à l'orgasme féminin qui peut être feint - de fin de l'acte sexuel représenté. Le *money shot* agit comme relâchement ultime de la tension, de la parenthèse, permettant le retour à l'état initial, soit la diégèse.

⁴⁶ Le terme truc est utilisé pour désigner l'«attraction» cinématographique telle que pratiquée par Méliès (disparition, magie, transformation, etc.). La question de l'effet spécial, et du «truc», sera traitée dans un chapitre ultérieur concernant la nature «artificielle» des deux genres.

⁴⁷ Philippe ROUYER, *op. cit.*, 1997, p. 162.

⁴⁸ Il s'agit du «voir plus» et non du «trop voir» de Jean Baudrillard. Voir : Linda WILLIAMS, *op. cit.*, 1989, p. 36.

Le *money shot* s'insère dans le schéma actantiel classique : état initial (les personnages et la diégèse), élément perturbateur (l'excitation sexuelle et/ou l'impératif du genre d'offrir du *hardcore*), les péripéties (les diverses positions⁴⁹), la résolution (le *money shot*) et l'état final (la satisfaction, partagée par les personnages et les spectateurs, et le retour à la diégèse). Il y a donc micro-récit à l'intérieur de la parenthèse qu'est la scène pornographique. Pour le *gore*, un schéma quasi identique peut être utilisé : état initial (les personnages et la diégèse), élément perturbateur (le suspense, le monstre et/ou l'impératif du genre d'offrir du «sang»), les péripéties (les façons de mettre à mort et d'exposer le corps), la résolution (la mort) et l'état final (la satisfaction, partagée par les personnages et les spectateurs, et le retour à la diégèse). Dans le *gore*, le sang gicle à l'écran et libère son spectateur de sa position, de son enchaînement à l'image et à son plaisir, tandis que la *porno* fait gicler le sperme comme un arc-en-ciel pour signifier la fin d'un «numéro». Pour le spectateur de ces genres, l'histoire racontée est souvent accessoire et l'attention est à son paroxysme lors des séquences de violence ou de sexe; moments au cours desquels les réalisateurs doivent faire preuve d'originalité et d'un certain «auteurisme» stylistique en proposant une variante, une nouveauté, une différence par rapport au reste de la production. En fait, comme les cinéastes des premiers temps, ils doivent pourvoir à l'attraction.⁵⁰

À titre d'exemple, prenons deux «variations sur un même thème», soit deux scènes de meurtre à l'arme blanche tirées de deux *slashers*⁵¹ de réalisateurs différents :

⁴⁹ Linda Williams cite Stephen Ziplow qui a rédigé un guide pour le cinéaste pornographique et qui dénombre huit numéros, figures, possibles à l'intérieur d'une scène hétérosexuelle pornographique, soit : la masturbation, le sexe oral, la pénétration pénis-vagin (dans des positions diverses), le lesbianisme, le ménage à trois, l'orgie, le sexe anal et le «sadie-max» (sado-masochisme). Linda Williams, *op. cit.*, 1989, p. 126 et 127.

⁵⁰ Généralement, les amateurs, la critique et les auteurs spécialisés évoquent d'abord l'originalité de ces scènes avant d'aborder l'histoire. De plus, lorsqu'ils doivent décrire ou expliquer en quoi un film *gore* ou pornographique est unique, ils citent inévitablement les scènes de meurtre ou de sexe. Les critiques des magazines spécialisés sont symptomatiques de cet état de fait. Nous référons le lecteur aux magazines *Fangoria* (www.fangoria.com) et *Rue-Morgue* (www.rue-morgue.com) pour le *gore* et au magazine *Adult Video News* (www.avn.com) pour la pornographie.

⁵¹ Le *slasher* (de l'anglais *to slash* : entailler) est un sous-genre du cinéma d'horreur dans lequel le *gore* et les meurtres à l'arme blanche occupent une place prépondérante.

Stagefright (1987) de Michele Soavi⁵² et *A Nightmare on Elm Street* (1984) de Wes Craven.⁵³

Dans le cas de *Stagefright*, l'originalité découle de la cruauté de la situation proposée et du suspense instauré par la mise en scène. La scène se déroule dans une douche commune. Le personnage principal, Alicia, découvre le corps ensanglanté de Corinne. Celle-ci est à l'agonie, le meurtrier l'ayant déjà attaquée dans une scène précédente. Le suspense est lentement construit en hommage et à la manière d'Alfred Hitchcock, c'est-à-dire dans l'attente et la surprise :

1. On entend des pas. En plan demi-ensemble, Alicia et Corinne se regardent. Les pas se rapprochent et Alicia se cache derrière le rideau de la douche voisine.
2. De l'intérieur de la douche, un gros plan du rideau.
3. Gros plan du visage d'Alicia.
4. Retour au plan 2. Derrière le rideau, une ombre apparaît. Lentement, celle-ci est de plus en plus définie et révèle l'assassin qui ouvre le rideau.
5. Gros plan d'Alicia qui a un mouvement de recul et de surprise.
6. Gros plan de l'assassin qui avance.
7. Plan demi-ensemble, en plongée, à 90 degrés imitant le point de vue d'Alicia. Un rideau de douche couvre la moitié gauche du cadre. Dans l'autre moitié se trouve Corinne étendu sur le sol, couverte de sang, à l'agonie. L'assassin la soulève. Elle regarde Alicia.
8. Plan poitrine d'Alicia muette de terreur.
9. Gros plan sur Corinne qui tente de prononcer son nom.
10. Gros plan d'Alicia.
11. Insert d'une lame qui pénètre le corps de Corinne.
12. Gros plan du visage de Corinne tordue de douleur.
13. Insert de la lame qui entre et sort du corps.
14. Gros plan du visage de Corinne. Son corps s'affaisse sur le sol.
15. Gros plan du visage d'Alicia horrifiée.

⁵² Scène située à la 64 minute de Michele SOAVI, *Stagefright*, DVD, couleur, Italie, 1987, 92 minutes.

⁵³ Scène située à la 17e minute de Wes CRAVEN, *A Nightmare on Elm Street*, DVD, couleur, États-Unis, 1984, 92 minutes.

16. Retour au plan 7. Le corps de Corinne est traîné hors de la douche et du cadre.

17. Gros plan du visage d'Alicia.

18 Insert d'une pomme de douche.

Dans cet exemple, Michele Soavi réfère directement à la scène de la douche de *Psycho* (1960) d'Hitchcock (de par le lieu et le plan final), et donc aux connaissances du spectateur, mais il détourne habilement les attentes en instaurant un effet de suspense (l'alternance entre le rideau et le visage d'Alicia laisse présager que le meurtrier se dirige vers elle) et une variation originale qui consiste à placer le personnage principal et le spectateur en position commune d'impuissance.

L'exemple de *A Nightmare on Elm Street* est encore plus probant. Le film propose déjà une variation originale de par sa prémisse. Le meurtrier, Freddy, attaque les adolescents dans leurs rêves, laissant ceux-ci pratiquement incapables de se défendre puisque l'univers onirique, ici cauchemardesque, n'obéit à aucunes lois logiques. L'exemple choisi débute par un rêve au cours duquel Freddy poursuit le personnage de Tina. Dans le monde «éveillé», celle-ci est au lit avec son petit ami Rod.

1. Plan poitrine au niveau de lit sur Rod. Les draps bougent. Il se réveille.
2. Plan large de Rod qui se lève du lit. Sous les couvertures, on distingue un combat entre deux personnes.
3. Sous les draps, un plan ceinture à 90 degrés de Freddy sur Tina.
4. Retour au plan 2. Rod s'éloigne du lit apeuré. Un panoramique d'accompagnement vers la droite suit Rod. Il retire la couverture du lit.
5. Plan large en plongée sur le lit. Tina hurle et combat une «présence» invisible.
6. Retour au plan 2. Rod, confus, est cadré en plan poitrine.
7. Retour au plan 5.
8. Retour au plan 2. Rod hurle le nom de Tina.
9. Gros plan du chemisier de Tina. Quatre lames invisibles, le gant de Freddy, déchirent le chemisier puis lacèrent la poitrine.
10. Retour au plan 2. Rod hurle.
11. Retour au plan 9. Du sang gicle soudainement puis abondamment des plaies sur la poitrine de Tina.

12. Retour au plan 2. Rod est saisi de stupeur.
13. Plan large sur le lit. Tina est «levée» dans les airs.
14. Retour au plan 2.
15. Plan ceinture de Rod qui ouvre une lampe dans le coin de la pièce.
16. Plan poitrine de Tina qui tourne sur elle-même dans les airs.
17. Retour au plan 2. Rod est frappé par la tête de Tina et s'écroule sur la lampe puis au sol dans un coin de la pièce.
18. Plan large sur le corps de Tina qui est projeté à l'autre extrémité de la pièce.
19. Retour au plan 2. Rode se soulève péniblement.
20. Retour au plan 18. Un panoramique vertical suit le corps de Tina qui est traîné sur le mur du sol au plafond.
21. Retour au plan 2. Rod est terrifié.
22. Plan d'ensemble de la chambre. En avant plan, à droite du cadre, se trouve l'arrière de la tête de Rod. En arrière plan, le corps de Tina est «traîné» sur le plafond. Celle-ci supplie Rod de lui venir en aide. Notons qu'il s'agit du plan le plus saisissant et horrifiant de la scène et que celui-ci est également le plus long (16 secondes de la minute que dure la scène).
23. Plan pied d'un autre personnage qui se réveille dans une chambre adjacente.
24. Plan large de Tina qui hurle.
25. Gros plan de Rod qui hurle.
26. Retour au plan 24. Un panoramique vertical suit la chute sur le lit du corps de Tina.
27. Retour au plan 25. Du sang gicle sur le visage et la poitrine de Rod.
28. Plan large du corps de Tina qui s'écroule sur le sol.
29. Retour au plan 25 sur le visage sidéré de Rod.

Cet exemple illustre la rhétorique classique d'une scène de meurtre dans le *gore*. En effet, on alterne entre des plans d'affect, le corps supplicié, et des plans de réaction, le regard de Rod. Toutefois, l'originalité repose ici sur la singularité de l'action dans laquelle ni le meurtrier, ni l'arme utilisée ne sont présentés. De plus, Craven utilise l'espace de façon unique en projetant le corps de Tina dans les airs, sur les murs et au plafond plutôt que de restreindre l'action au simple lit. L'attraction est d'ailleurs la raison d'être de la durée

anormalement longue du plan 22 (16 secondes) comparativement à la scène (28 plans en une seule minute) puisque ce moment sert à impressionner le spectateur. L'efficacité et l'opacité du truc, le corps au plafond alors que Rod est toujours au sol, sidèrent le spectateur qui jouit de la nouveauté, du jamais vu. Le montage rapide et la bande son tonitruante, saturée de cris et de musique, contribuent également à créer cet effet de sidération chez le spectateur.

Les deux exemples ci-dessus offrent au spectateur un ou des éléments originaux tout en respectant les conventions principales du genre (dont le montage alterné et les effets *gore*). De plus, ils se concluent tous deux par la libération d'une tension créée chez le spectateur (le suspense pour *Stagefright* et la sidération des sens pour *A Nightmare on Elm Street*). Dans les deux cas, la parenthèse se termine par la mort d'un personnage et l'effusion de sang.

You could maybe liken cum-shots to the (...) gore in a modern horror picture... What they all represent are spectacles and resolutions, expected by an audience, punctuating sequences in a film, fulfilling expectations and releasing tensions. Ejaculation scenes are the necessary punctuations in a porno movie just as (...) the gore effects are spread appropriately across the 90 minutes of an exploitation horror movie, probably with about the same punctuation rate as the cum-shot.⁵⁴

À ce titre, un exemple révélateur est sans contredit la séquence finale du classique du genre pornographique *Behind The Green Door* (1972) des frères Artie et Jim Mitchell. Cette séquence est constituée d'une longue éjaculation de six minutes. Sur une musique minimaliste rappelant le genre *noise* (cloches, notes tenues, répétition, écho, distorsion), la séquence, entièrement au ralenti, est ainsi découpée :

1. Gros plan de face d'une pénétration (*meat shot*⁵⁵). À la sortie du pénis, le plan devient un long ralenti alors que l'éjaculation débute (*money shot*).
2. Fondu vers un plan poitrine de Marilyn Chambers de profil. Un pénis éjacule sur son visage au ralenti. Elle embrasse le pénis.

⁵⁴ Randy SQUALOR, «Fantasy, Reality and Bodily Fluids – Behind the Green Door», in Harvey FENTON (dir.), *Flesh and Blood Compendium*, Londres, FabPress, 2003, p. 262.

⁵⁵ Un gros plan des organes sexuels est communément désigné par la critique anglo-saxonne sous le nom de *meat shot*. «In current hard-core narrative film, the specialized term for the «insert of an insert» that I have been describing is the «meat shot». (...) ... a close-up of penetration that shows that hard-core activity is taking place. (...) ...but also satisfaction has taken place.» Linda WILLIAMS, *op. cit.*, 1989, p. 72.

3. Fondu enchaîné. Gros plan du pénis et du visage de profil. Répétition de l'éjaculation en plan 2.
4. Fondu enchaîné. Gros plan du pénis de profil. Le visage de Chambers apparaît durant l'éjaculation pour recevoir le sperme sur son visage. Le pénis disparaît par un long fondu. Une lumière rouge éclaire le visage.
5. Fondu enchaîné. Un effet miroir place le visage de Chambers, de profil, à gauche et à droite du cadre en surimpression. Les visages sont éclairés par une lumière rouge. En arrière plan, tout est blanc et des jets de sperme colorés jaillissent de gauche et droite du cadre pour échouer sur les visages en bas du cadre. Un arrêt sur image (*freeze frame*) fige ces derniers en position de réception. Les couleurs en arrière-plan changent constamment.
6. Fondu enchaîné. Le plan est le même que le troisième, mais cette fois-ci l'image est tour à tour solarisée, figée, défilée et colorée.
7. Fondu enchaîné. Le plan est le même que le troisième, mais cette fois-ci il est renversé : le visage est en haut du cadre et le pénis en bas. L'image est teinte en rouge puis un fondu la fait passer au bleu. Le pénis disparaît puis réapparaît, vert. Le visage est maintenant présenté en ombre chinoise. Fondu au bleu.
8. Fondu enchaîné vers un autre effet miroir
9. Fondu enchaîné qui ramène le visage de Chambers, en gros plan, en bas du cadre.
10. Fondu enchaîné nous retournant au plan 3. Le ralenti cesse et la vitesse de défilement des images redevient normale.
11. Fondu enchaîné vers un plan d'ensemble, en plongée, de la foule et de la scène sur laquelle se trouve Chambers. Fondu sortant de la musique. Un homme, le narrateur, se lève et prend Chambers tandis que des invités tentent de le retenir.
12. Plan pieds de l'homme, tenant Chambers dans ses bras, qui sort par la «porte verte».

Ce moment, glorifié par le ralenti, la durée de la scène et le gros plan, est un exemple extrême de relâchement narratif. Le film entier consiste en de multiples séquences sexuelles impliquant la protagoniste principale, mais sans jamais offrir de *money shot*, de conclusion à l'acte sexuel. Une tension, un manque, est créée dans

l'attente d'une résolution aux différents micro-récits et le film devient ainsi une «parenthèse» entière. Chambers éprouve orgasme après orgasme. Aucun des protagonistes masculins principaux n'éjaculent lors des multiples «numéros» sexuels. D'ailleurs, les membres de l'auditoire présents lors de «l'initiation» de Chambers en viennent peu à peu à se caresser, se masturber, pratiquer le sexe oral et, finalement, la pénétration complète pour jouir et éjaculer simultanément sur l'héroïne. Absent du reste du film, le sperme prend dans cette séquence finale l'allure d'un feu d'artifice, d'une explosion, d'une tension enfin relâchée dans l'air (comme en témoigne les nombreux plans de sperme virevoltant au ralenti dans les airs⁵⁶). L'ajout de couleurs, le ralenti, les inversions, les dédoublements, le visage et la bouche avide de Chambers : tous ces éléments magnifient une routine pornographique banale, le *money shot*. Au point même que cet élément, central, devient l'enjeu d'une problématique importante dans le deuxième volet produit une dizaine d'années plus tard par les mêmes frères Mitchell : *Behind The Green Door : The Sequel* (1986). En effet, tandis que dans le premier film le plan d'éjaculation est utilisé conventionnellement comme «résolution» narrative à la séquence de l'orgie, il est totalement absent du deuxième.

Whereas in the first Green Door sex was unprotected, unrestricted and care-free, allowing bodily fluids to be exchanged, literally *splashed* about, in this sequel the sex is «de-intimized», with synthetic barriers ultimately preventing any genuine contact throughout.⁵⁷

Problème, puisque, comme le note judicieusement Squalor, «sex is all *about* exchanging bodily fluids, about the ultimate intimacy, about swimming in it and swallowing it up. Sexual intercourse *is* exchange, by definition.»⁵⁸ L'absence complète d'éjaculation «visible» dans *Behind The Green Door- The Sequel*, comparativement à sa célébration dans le premier, suggère une irrésolution narrative et un maintien de la tension. Ces éléments se concluaient dans le premier film à l'intérieur de la solution typique du genre qu'est le spectacle du *money shot*.⁵⁹

⁵⁶ À la manière des jets d'eau dans le court-métrage expérimental de Kenneth Anger *Fireworks* (1947).

⁵⁷ Randy SQUALOR, *op. cit.*, p. 261.

⁵⁸ *Ibid*, p. 261.

⁵⁹ Les implications de cette absence de *money shot* seront traitées à l'intérieur du chapitre 4, point central de notre argumentation, autour de la question des fluides corporels dans les deux genres.

Béla Balazs, dans *Theory of Film*, définit ainsi l'apport du gros plan: «By means of the close-up the camera (...) revealed also the hidden mainsprings of a life which we had thought we already knew so well. (...) A multitude of close-ups can show us the very instant in which the general is transformed into the particular.»⁶⁰ Le gros plan offre un regard nouveau, il révèle des détails et qualités intrinsèques auparavant ignorés. Il va où l'œil n'a jamais été ou ne s'est jamais attardé. De par son insistance sur l'objet, il révèle ce que l'œil a ignoré. Ce dernier sature un espace : celui du cadre. L'objet occupe toute l'attention. Pour paraphraser Gilles Deleuze, le couteau n'est plus couteau, il est brillant, danger, lumière... Le vagin n'est plus vagin, il est plaisir, désir...⁶¹

Parallèlement, l'impardonnable curiosité de la victime est nourrie du désir d'entrevoir furtivement, dans un éclair, le visage de l'assassin (*Six femmes pour l'assassin*, *Les frissons de l'angoisse*, *Opéra*), l'éclat de la lame, du ciré ou du cuir. L'éblouissement hypnotique et la fascination provoquée par le miroitement des objets virent à la menace. Car ces objets, noirs ou blancs, brillent. Et c'est ce qu'ils ont d'effrayant et de fascinant, qui fait que le regard, renvoyé à lui-même par leur miroitement, ne peut s'en détacher : ils dissimulent la mort dans leur luisance.⁶²

Le changement n'est pas quantitatif, mais bien qualitatif «de marquer le réel, l'impossible à voir.»⁶³ Dans le cinéma *gore* et porno, le grand inconnu, l'objet finalement révélé à travers le gros plan (peu importe qu'il soit effet *gore*, *meat shot* ou *money shot*), c'est le corps : la peau, ses mouvements et ses aspérités, mais aussi ses organes, ses fluides. Dans les deux cas, le gros plan s'attarde sur les orifices/plaies, les armes/organes génitaux, les visages, la peau et les fluides. Notre intérêt pour le gros plan réside dans l'insistance sur ces éléments (gros plans récurrents sur les mêmes «sujets») et sur les implications de cette insistance. Comme nous l'avons vu précédemment, chaque élément

⁶⁰ Bela BALAZS, «From *Theory of Film* : The Close-up and the Face of Man», in Marshall COHEN et Gerald MAST (éditeurs), *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2e édition, 1979, p. 288.

⁶¹ Deleuze décrit les nombreuses sensations et qualités d'un sujet filmé qui peuvent être évoquées par le gros plan : «Le brillant, la terreur, le tranchant, l'attendri, sont des qualités et des puissances très différentes qui tantôt se réunissent, tantôt se séparent. [...] le brillant ne se confond pas avec telle sensation, ni le tranchant avec telle action, mais sont de pures possibilités, de pures virtualités qui se trouveront effectuées dans telles conditions par la sensation que nous donne le couteau sous la lumière, ou par l'action que le couteau fait sous notre main.» in Gille DELEUZE, *L'image-mouvement : cinéma 1*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 149-150.

⁶² Un effet similaire se retrouve dans le film pornographique fétichiste *The Black Glove* (États-Unis, 1996, 30 minutes) de Maria Beatty alors qu'un vibreur argenté réfléchit la lumière comme une lame avant de caresser le corps de la protagoniste principale. Citation de Patrice PEYRAS, «Autopsie du giallo», in *Cinémaction : Le cinéma fantastique* (sous la direction de Guy Hennebelle), Corlet-Télérama, numéro 74, 1995, p. 55.

⁶³ Pascal BONITZER, *op. cit.*, p. 16.

s'inscrit dans le schéma actantiel classique afin d'exposer une action (le sexe ou le meurtre), une réaction (le plaisir ou le déplaisir; la chair pénétrée sexuellement ou violemment), un résultat (les fluides giclant). Il s'agit de rendre visible ce que l'organisme cachait en lui : le sperme, le sang, les organes et autres «créatures» peuplant l'intérieur de notre corps. Tous ces endroits, substances, parties normalement «invisibles», car situés sous la peau sont «exposés», et «fixés», à travers une action ultime pour laquelle est construit le récit : celle du sexe ou celle de la mort.

B. Reaction shot, gros plan et fétichisation des fluides

Le *gore* et la *porno* accordent autant d'importance à l'action, le meurtre ou le sexe, qu'à la réaction, le déplaisir ou le plaisir. Dans la structure même d'une scène pornographique ou violente, il y a alternance entre l'objet de l'affect et l'exposition de l'affect. Par exemple, on enchaînera des plans de pénétration vaginale à des plans sur le visage de l'actrice. La scène se conclura avec le sperme giclant au visage de l'actrice (souvent joints dans le même plan poitrine). Le but, à l'intérieur du *gore* comme de la *porno*, réside dans ce que Williams définit sous le nom de «frénésie du visible» : ce court instant où il est possible de capter, d'enregistrer, la «vérité», la «révélation» du plaisir (de la peur ou de la douleur). Moment ultime de bris dans la narration puisque le visage se fige dans une stase extatique ou horrifique, censée révéler un état.

Philippe Dubois, historien de l'art, décrit un certain nombre de représentations figuratives des passions. Parmi celles-ci, il s'intéresse principalement à la peur dont le figement est l'une des caractéristiques principales. Dubois explique que la peur est en elle-même irreprésentable puisqu'il s'agit d'une émotion. Par conséquent, seuls ses effets sur le corps sont visibles : traits tendus, sourcils relevés, bouche ouverte. Il nomme ce figement expressif l'effet-méduse : «Voilà la peur en son origine et son essence : une stupéfaction pétrifiante et une réduction à la surface, c'est-à-dire : figement du sujet et mise à plat du monde, comme si quelque chose de la photographie travaillait dans la peur- ce qu'on appellera son effet-Méduse».⁶⁴ Il poursuit ainsi sa description : «un

⁶⁴ Philippe DUBOIS, «Glacé d'effroi. Les figures de la Peur ou les passions de l'expression à la représentation», in *Traverses*, no. 25, 1982, p.138.

masque (...) dont le figement expressif tend à installer la mort sur les visages (...) : un arrêt de (petite) mort.»⁶⁵ La peur, comme toute autre passion, comme le plaisir et la jouissance qui transforment également le visage de celui ou celle qui les éprouvent, laisse une empreinte sur le visage de celui qui en fait l'expérience et cette empreinte devient objet esthétique.

Ce *reaction shot* face à un autre monstrueux, face à l'agresseur, présente le visage de la «victime» comme une carte topographique, c'est-à-dire que c'est dans ce visage que s'inscrivent les traces permettant d'y lire la peur. Le plaisir esthétique éprouvé face à ce tableau réside dans la configuration inusitée, fixée, et non mouvante, de cette expression. Cette pose est inhabituelle, car on sait qu'une passion est «toujours passage : qu'elle naît et disparaît, s'intensifie ou se réduit, etc.»⁶⁶ Par conséquent, la configuration de ces traits peut quelquefois susciter le doute, l'incertitude puisque, contrairement à la photographie ou à la peinture, le mouvement cinématographique ne fige pas cette réaction, sauf dans les rares cas d'arrêt sur image. En effet, il est intéressant de noter que bon nombre de films *gore* ou d'horreur se terminent par un gros plan figé du visage de ses protagonistes confrontés à une terreur innommable. Ce motif est récurrent dans l'œuvre *gore* de Lucio Fulci et particulièrement à l'intérieur de deux films : *The Beyond* (1981) et *City of the Living Dead* (1980). Dans les deux cas, le dernier plan est un arrêt sur image sur le visage des protagonistes principaux confrontés à une terrible vision (l'ouverture des portes de l'enfer). De plus, les deux films contiennent plusieurs personnages aveugles et, à la manière de H.P. Lovecraft, chaque regard sur la «menace» est lourd de conséquences (yeux qui saignent, vomissement des tripes, cécité, folie, etc.).

Philippe Dubois précise également que «pour que la représentation s'effectue, il suffira dès lors simplement qu'elle se constitue au bon moment [ce qu'il appelle le *kairos*]; qu'elle saisisse l'expression de la passion dans l'instant même de sa stupéfaction, profitant en quelque sorte de cet arrêt naturel pour le redoubler (...).»⁶⁷ Dans le *gore*, l'horreur et le fantastique, ce moment est particulièrement important puisqu'il introduit

⁶⁵ Ibid, p. 143.

⁶⁶ Ibid, p. 141.

⁶⁷ Ibid, p. 141.

ou suit l'apparition de l'événement monstrueux (que ce soit un meurtre, un cadavre ou le monstre en tant que tel).

Lors de ces quelques secondes où la «passion», pour reprendre les termes de Dubois, du personnage est offerte au regard, tout est à interpréter à la fois pour le personnage et pour le spectateur. D'une part, le personnage est confronté à la cause d'une émotion qui s'inscrit sur son visage. D'autre part, le spectateur observe avec fascination ce visage qui se transforme à l'écran et il tente d'en déchiffrer la passion (est-ce de la douleur, du plaisir, la terreur, du dégoût ou de l'abjection?). Durant ces quelques secondes de suspense avant la révélation de l'objet de l'affect, le souffle est suspendu, le cours normal des événements interrompu, le monde réel brisé, déconstruit par un simple regard. Bien sûr, l'image retombe rapidement en mouvement avec la coupure du réalisateur qui, comme la lame de l'assassin qui s'abat pour déchirer la chair, nous donne à voir le contre-champ de ce regard.

Dans un article sur le monstre dans le cinéma fantastique, Denis Mellier récupère le terme d'effet-méduse et propose de l'appliquer au cinéma afin de questionner la monstration, c'est-à-dire la représentation du monstre,⁶⁸ comme autre mode de la représentation fantastique (à l'opposé du mode traditionnel de l'indétermination).⁶⁹ Il note que :

Le terrifié est figé dans sa peur et sa douleur, et ce figement en fait un objet, une image arrêtée. Sa logique est alors picturale. À l'inverse, le terrifiant, dans le mouvement de l'agression, suit une dynamique –ne serait-ce que de ses envies ou de son appétit– qui fait de lui le sujet agissant de l'événement terrifiant. Et partant, cela le voue à l'image animée du cinématographe.⁷⁰

⁶⁸ À ne pas confondre avec la notion de monstration cinématographique telle que définie par André Gaudreault et Tom Gunning. Voir note en bas de page numéro 24.

⁶⁹ Notons que le discours concernant l'érotisme (ou l'art de la «dissimulation calculée») et la pornographie (le «tout montrer») ressemble étonnamment à celui opposant le fantastique de l'indétermination (les films de Jacques Tourneur par exemple) et celui de la monstration (comme le *gore*). Dans les deux cas, la retenue s'oppose à l'excès et les critiques ont tendance à privilégier le premier par rapport au deuxième; comme si le monstre nuisait à la peur et l'exposition clinique du vagin à l'excitation sexuelle.

⁷⁰ Denis MELLIER, «Dans l'œil du monstre : l'émotion du monstre dans le cinéma d'épouvante» dans *L'expression du sentiment au cinéma*, textes réunis et présentés par Claude Murcia et Gilles Menegaldo, Poitiers, éd. La licorne, coll. UFR Langues et Littératures Poitiers, 1996, p. 161.

Pour Mellier, le monstre est dans l'action, le mouvement, et la victime dans la réaction, l'arrêt. En résumé, l'un agit et l'autre subit. Selon lui, il est possible d'interpréter la stase horrifique de la victime grâce au contexte dans lequel elle est produite. Par exemple, si le plan du visage horrifié est précédé ou suivi d'un plan d'un couteau, le spectateur interprètera qu'il y a danger.

En fait, le *reaction shot gore* et *porno*, c'est le plaisir à la base de ces genres, l'objet de cette «frénésie du visible» décrite par Linda Williams. Béla Balazs note que: «Facial expression is the most subjective manifestation of man, more subjective even than speech. (...) The most subjective and individual of human manifestation is rendered objective in the close-up.»⁷¹ Par conséquent, Balazs suggère une connivence, un agencement, une fusion entre l'objectif et le subjectif dans le gros plan. Cette indiscernabilité est présente dans la «frénésie du visible» (saisir le plaisir) et «l'effet-Méduse» (saisir la peur). Dans le *gore* et la *porno*, les gros plans des visages et des fluides deviennent les lieux de la recherche furtive d'insaisissables «passions». Ils sont les représentations codifiées de la jouissance et de la douleur.⁷²

Ainsi, par exemple, le syntagme couteau-coup-réaction constituant une scène de meurtre «classique» dans le *gore* amène la forte propension de la critique et du théoricien à évoquer le cliché. Car à la base même des genres réside une certaine sérialité – ou plutôt une construction sérielle – trouvant son origine dans les micro-récits que sont le «set-piece» (*gore*) et le «numéro» (*porno*).

Mais l'accumulation du sang (au sein d'un même film ou d'un film à l'autre) renforce la structure sérielle du cinéma *gore*. Surtout, elle finit par déréaliser les situations et par créer cette distanciation qui plaît tant aux connaisseurs. Distanciation qui est en effet une composante essentielle de l'effet *gore*, puisque, aussi réelles que paraissent les horreurs représentées sur l'écran, le spectateur n'oublie jamais qu'il ne s'agit que de trucages.⁷³

⁷¹ Bela BALAZS, *op. cit.*, p. 291.

⁷² Ara Osterweil propose – et analyse – ce processus de recherche des «passions» dans *Blow Job* (1963) d'Andy Warhol. Ce film de 35 minutes est constitué d'un seul plan séquence sur le visage d'un personnage. En dépit de son titre évocateur, rien ne nous confirme que ce dernier reçoit une fellation; il n'y a pas de *meat shot* ni de preuves de la présence d'un autre personnage. Le spectateur est amené à «lire» et «rechercher» des expressions sur le visage du personnage afin de confirmer l'acte. Voir Ara OSTERWEIL, «Andy Warhol's *Blow Job*: Toward the Recognition of a Pornographic Avant-Garde», in Linda WILLIAMS (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 431-460.

⁷³ Philippe ROUYER, *op. cit.*, 1997, p. 169 et 170.

Les impératifs «visuels», c'est-à-dire les moyens utilisés pour «voir plus» (principalement le gros plan), des deux genres façonnent des types de «récits modèles» similaires que Linda Williams, en comparant pornographie et comédie musicale, ramène à trois types de récit. Si elle n'évoque pas ici le *gore*, nous pensons que celui-ci s'intègre à ces types.

(1) Musicals that *separate*, the narrative from the number; (2) those that retain the division between narrative as problem and number as escape but work to *integrate* number into narrative through smoothing-over devices like cues for songs; and (3) those that *dissolve* the distinction between number and narrative, thus implying that the world of the narrative is already utopian (...).⁷⁴

Voyons comment ces types de films peuvent être concrétisés par des exemples précis. Dans le premier cas, il y a les films pornographiques à scènes sexuels seulement et les films *gore* pures : respectivement, par exemple, la série *Interracial Addiction* (4 volumes) et les docus-fictions *gore* comme *Faces of Death* (1978) où les scènes de sexe et de mort sont montrées crûment, sans justification narrative. Ensuite, un niveau plus élevé dans la mise en scène est représenté par les films pornographiques à «mise en contexte» (exemple : le scénario de l'écolière, du pompier, du policier) et les films *gore* à prétexte (exemple : les *slashers* comme *Friday the 13th* (1980)). Finalement, les films entièrement narratifs à l'intérieur desquels la scène *gore* ou porno constitue une parenthèse s'intégrant au récit : exemple *porno The Opening of Misty Beethoven* (1976) de Radley Metzger et exemple *gore Videodrome* (1983) de David Cronenberg. Comme le notre André Gaudreault, cette classification s'apparente à l'opposition entre narration et monstration et l'intégration de l'un dans l'autre :

Conversly, narrative cinema is often riddled with attractions. Indeed these are present, often on a massive scale, in popular entertainment films, even the most recent; this is especially true of adventure films, musical, comedies, suspense films, science fiction films, etc. (...) Indeed this is one of the institution's principles : to dissolve the attractions scattered throughout the film's discourse into a narrative structure, to integrate them in the most organic manner possible.⁷⁵

⁷⁴ Linda WILLIAMS, *op. cit.*, 1989, p. 160.

⁷⁵ André GAUDREULT, *op. cit.*, 2006, p. 96.

Un exemple : «Le giallo cinématographique [est un] thriller à l'italienne teinté d'épouvante, d'horreur et de fantastique.»⁷⁶ Ce type de film est fortement codifié et nécessite certains éléments parmi lesquels : 1) présence d'un assassin masqué et ganté de cuir noir; 2) succession de meurtres sadiques, sanglants et apparemment gratuits filmés en gros plans; 3) fétichisme de l'arme blanche et du verre tranchant; 4) décors et éclairages baroques, et ; 5) fascination pour les infirmités physiques et mentales (cécité, claudication, impuissance sexuelle) et les déviations sexuelles (homosexualité, lesbianisme, misogynie sous-jacente).⁷⁷

Le point important soulevé ici par Peyras est la forte insistance sur les détails, au point de les fétichiser, ainsi que sur la construction esthétique, quasi-rituelle, des scènes de meurtre qu'il nomme «cérémonial de la peur». Selon lui, l'état de grâce est le coup de ciseau de l'assassin/monteur. Tout comme en *porno* l'état de grâce (le relâchement du plaisir et de l'excitation) est atteint au moment de l'éjaculation (le *money shot*). Coupe finale dans les deux cas : le sang et le sperme giclent simultanément sur l'écran et libèrent le spectateur de sa position, de son enchaînement à l'image et à son plaisir.

(...) La création d'une esthétique de la mort et du crime, une description graphique et insupportable de la violence, par un *montage agressif et métonymique* (gros plans très brefs qui composent l'ensemble de la scène de la douche dans *Psychose*) et *une bande son paroxysmique*. L'introduction d'un «cérémonial de la représentation de la peur» (Jean-Pierre Putters, «Dario Argento et le regard sur l'individu», *Mad Movies*, no 24, septembre 1982) correspond à la recherche d'un état de grâce durant lequel la scène terrifiante recrée est sublimée par le coup de ciseau, non pas de l'assassin, mais du monteur.⁷⁸

Mais pour réussir, le cinéaste, le meurtrier, la victime et le spectateur doivent passer par un rituel fétichisé leur permettant de trouver le plaisir. Le rituel étant nécessaire et plus profitable que le relâchement, car condition de jouissance dans l'acte.

⁷⁶ «Giallo» se traduit «jaune». Le genre a ainsi été baptisé en référence à une série de romans policiers italiens identifiables de par leurs couvertures colorées jaunes. Citation : Patrice PEYRAS, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁷ Caractéristiques dépouillées par Peyras. Voir note précédente.

⁷⁸ *Ibid*, page 51.

À titre d'exemple, l'un des *set-pieces* les plus révélateurs du cinéma : l'assassinat de la lesbienne dans *Tenebrae*⁷⁹ de Dario Argento. Cette courte séquence, à peine 30 secondes, est constituée de quelques plans :

- 1) Plan épaule de la femme enfilant un chandail. La main du meurtrier agrippe le chandail et la retourne.
- 2) Gros plan des mains de la femme.
- 3) Gros plan du rasoir qui brille et s'abat sur la femme.
- 4) Gros plan du chandail de la jeune femme qui se déchire sous le coup du rasoir.
- 5) Gros plan. Par le trou apparaît le visage de la femme.
- 6) Gros plan. Par le trou on aperçoit le corps du meurtrier.
- 7) Gros plan. Par le trou on voit le visage de la femme. Puis le sang gicle.
- 8) Gros plan de la main de la femme qui frappe une vitre. Le sang gicle.
Panoramique vertical suivant la descente de la main et, par conséquent, du corps.

Il est aisé de constater la place primordiale et quasi unique qu'occupe le gros plan dans le découpage de cette scène. Gros plan de la lame, mais aussi gros plan du visage et du sang. Le corps est morcelé : sang qui gicle, visage, main, poitrine de l'agresseur. Le rituel est aussi présent : mains gantées, visage de l'agresseur invisible, arme fétichisée.

Le gros plan focalise l'attention du spectateur sur les détails. Il est un moyen de fétichisation⁸⁰ par le regard que la caméra impose au spectateur, et ce, en insistant sur des parties du corps, sur des objets, sur les fluides. Toutefois, le gros plan, dans le *gore* et la *porno*, s'est affranchi de ces détournements pour devenir une sorte de fétiche extrême. Pour Williams, l'importance du *money shot* (gros plan de l'éjaculation) peut être interprétée selon trois perspectives : freudienne, marxiste et féministe.⁸¹

⁷⁹ Scène se situant à la 30^e minute du film. Dario ARGENTO, *Tenebrae*, DVD, couleur, Italie, 1982, 101 minutes.

⁸⁰ Le fétiche est une chose qui en remplace une autre au niveau symbolique, représentationnel. Par exemple, une mèche de cheveux de la femme aimée ou une statue à l'effigie d'un homme politique. Également, le mot «fétiche» provient de l'adjectif portugais «feitico» qualifiant ce qui est artificiel. La question de l'artificialité sera traitée dans un chapitre ultérieur. Voir «Fétichisme» in Branda B. LOVE, *Dictionnaire des fantasmes et perversions*, Paris, Éditions Blanche, 2000, p.180.

⁸¹ À ce sujet, voir Linda Williams, «Chapter 4 Fetishism and Hardcore», in Linda WILLIAMS, *op. cit.*, 1989, p. 93-199.

As a substitute for what cannot be seen [l'orgasme féminin], the money shot can be read as yet another form of cinematic perversion – as a fetish substitute for less visible but more «direct» instance of genital connection. As a shot whose name derives from mainstream film industry slang for the film image that costs the most money to produce (porn producers pay their male performers extra for it), the money shot can also be viewed as an ideal instance of commodity fetishism. Finally, the most blatantly phallic of all hard-core film representations, the money shot can be viewed as the most representative instance of phallic power and pleasure.⁸²

Cette convention du genre peut effectivement être interprétée de cette façon, mais pour nous la question n'est pas d'examiner ce «pouvoir» économique, patriarcal ou libidinal qui sous-tendrait, selon Williams, la représentation (et son maintien).⁸³ Nous nous demanderons plutôt pourquoi il y a prépondérance de gros plans sur les visages, les membres et, principalement, les fluides dans les genres à l'étude. À la suite de l'historien de l'art René Payant, nous sommes plutôt enclin à dire que le filmage est plus important que le sujet filmé ou «autrement dit, la situation serait pornographique non parce que l'image dit «regarde ceci (que tu désires voir ou non), mais regarde comme ceci ce que voici.»⁸⁴ En fait, l'image est ici prise pour elle-même, sa plasticité, ce qui sature le cadre, et non en tant qu'outil d'un pouvoir. Le sang qui gicle et sur lequel on insiste chez Argento est purement formel, plastique, comme le coup de pinceau chez Picasso.⁸⁵ Il en va ainsi du *money shot* pornographique qui, tout en fétichisant l'éjaculation, répond à des impératifs autres que celui de la castration psychanalytique et féministe. Il détourne, remplace, sert de point d'ancrage, de transfert. Bref, il est substitut, fétiche, au sens qu'il remplace, mais non au service d'un pouvoir phallocratique ou économique. Il sert d'empreinte visuelle de la jouissance.

Cette perspective qu'est la nôtre évacue également le problème de l'obscénité à la base des genres puisque le «mal est dans le fait de regarder, dans le regard accompli plus que dans l'objet»⁸⁶ présenté. L'objet filmé en lui-même, le pénis par exemple, n'est pas «obscène». L'obscénité réside dans les postulats moraux du spectateur et dans le dispositif cinématographique qui suggère que le représenté est «comme cela se passe dans la *vraie vie*, puisqu'ils [le représenté] *sont* la vraie vie par la force du dispositif

⁸² Ibid, p. 94.

⁸³ Ibid, p. 93-199.

⁸⁴ René PAYANT, *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 235.

⁸⁵ Le paradigme sonore sera abordé dans un chapitre ultérieur.

⁸⁶ René PAYANT, *op. cit.*, p. 234.

filmique : gros plan, détail, proximité, instant, présence insistante.» Le dispositif pose une vérité de par son réalisme photographique et l'obscénité découle d'une utilisation dogmatique de ce présupposé réalisme.⁸⁷ Comme le note Williams :

The first concern, the concern of the naive realists, involves what might be called a *perversion of cinema* – that is, a simple misuse of the natural (to [André] Bazin, noble) realism of the medium. The second concern is more complex : it addresses *cinema as perversion* in itself, as an economic, technical, social and symbolic systems.⁸⁸

Essentiellement, le *gore* et la *porno* usent du gros plan pour représenter l'invisible, l'immatériel : une forme de jouissance et de mort. Ces instants sont, par nature, indicibles, invisibles, insaisissables. Comme l'a expliqué Philippe Dubois pour la représentation des passions, seuls leurs résultats et leurs conséquences sur le corps sont visibles, «montrables». Puisque le cinéma est un art de l'image et du son, le langage cinématographique doit pallier à ce déficit de la représentation en proposant des substituts, des fétiches. Le principe est celui de la visibilité et audibilité maximale tel que défini par la «frénésie du visible» proposée par Williams. Pour l'un la solution sera le pénis, le vagin, l'éjaculation, et pour l'autre elle sera les plaies, le sang, le couteau. Il s'agit d'en montrer «plus» à l'intérieur d'un plan tout en contournant les limites mêmes du médium. «L'introduction d'un véritable toucher visuel déterminé par les gros plans, les changements de focales, les mouvements d'appareil, en arrive à conférer un rôle nouveau aux objets. Ceux-ci, déconnectés de leur valeur d'usage, deviennent des objets partiels, fétichisés, érotisés.»⁸⁹ Le *money shot*, tout comme le sang giclant à l'écran, devient la limite de la représentation d'un pathos.

The visual evidence of the mechanical 'truth' of bodily pleasure caught in involuntary spasm; the ultimate and uncontrollable – ultimate because uncontrollable – confession of sexual pleasure in the climax of orgasm. At the same time, however, this confirming close-up of what is after all only male orgasm, this ultimate confessional moment of «truth», can also be seen as the very limit of the visual representation of sexual pleasure.⁹⁰

⁸⁷ Dans le chapitre 3, nous verrons en quoi les genres étudiés se situent plutôt du côté de l'artifice.

⁸⁸ Linda WILLIAMS, *op. cit.*, 1989, p. 187.

⁸⁹ Jean-Louis LEUTRA, *Mario Bava*, Éditions du Céfal, Liège, 1994, p. 18.

⁹⁰ Linda WILLIAMS, *op. cit.*, 1989, p. 101.

Le *money shot* est le fétiche ultime du cinéma pornographique tout comme le gros plan du sang est celui du *gore*, car ils sont des substituts visuels à l'émotion, au plaisir ou à la douleur; ils sont les seuls moyens cinématographiques de transmettre cette émotion chez le spectateur. Les fluides et le visage servent de référents obligatoires à l'expression d'une réalité éphémère. La mort est immatérielle; la jouissance l'est également (particulièrement celle de l'orgasme féminin⁹¹). D'où cette constante recherche de l'insaisissable, recherche qui aura de nombreuses conséquences dont l'une des plus importantes sera l'objectivisation des corps.⁹²

En somme, le gros plan (*meat shot*, *money shot*, effet *gore*) devient le moyen favori, et imposé, du *gore* et de la pornographie pour révéler, grâce à l'appareillage cinématographique, l'insaisissable. Paradoxalement, il atteint la limite de ce qui peut être révélé visuellement. Au-delà des stases extatiques ou douloureuses des protagonistes, la rhétorique des deux genres amènent, à travers sa narration, une fétichisation ritualisée du corps, de ses parures et de ses «productions» (réactions, cris, fluides, etc.) qui servent de relais visuels, d'éléments «monstratifs», permettant la représentation d'un état mouvant (jouir ou souffrir). L'exposition des fluides, fétichisés par le gros plan, sera l'occasion pour le sujet, le spectateur ou son double cinématographique (les personnages auxquels il s'identifie ou non), de dévoiler son rapport ambigu au corps à la base même des deux genres.

⁹¹ Bien que l'éjaculation féminine soit désormais abondamment utilisée dans la pornographie. Toutefois, le recours à ce «mode» d'expression demeure essentiellement l'apanage des films lesbiens à l'intérieur desquels l'homme, le pénis, l'éjaculation, donc le *money shot*, convention établie pour représenter l'invisible, la fin de l'acte sexuel et la jouissance, est exclu. Nous y reviendrons.

⁹² Ce point sera abordé dans un chapitre subséquent.

3. LE CORPS COMME EFFET SPÉCIAL : PERFORMANCE, MATIÈRE, ARTIFICE

«No longer did a big space monster get rolled out on a dolly by a stagehand – now these creatures could change, grow, crack open, roar, sit up, talk, devour, creep, boogaloo or just about anything else in the world you could think up for them to do – right in front of your eyes. Special make-up effects became hyper-real, surrealistic – visceral art – claw and slime so textured and believable I'm certain Luis Bunuel would smile in absurdist admiration. They hit the psychosis deep inside American culture : the obsession with physical perfection and beauty, the repulsion with human sexuality.»

John Carpenter⁹³

«Refus catégorique de s'en tenir à la seule suggestion, le *gore* s'abîme dans la contemplation de la destruction du corps. Qu'il soit coupé, écorché ou l'objet de fantastiques métamorphoses, le corps devient l'unique lieu de l'action, la page blanche sur laquelle s'écrit le devenir-cadavre du personnage. Comment s'étonner alors que dans l'aventure il perde de sa superbe pour révéler en plein jour ses fonctions les plus triviales? Le seul autre genre cinématographique à réduire ainsi ses personnages est le hardcore.»

Philippe Rouyer⁹⁴

A. L'artifice : à la base du *gore* et de la pornographie

La question du corps *gore* et pornographique se situe simultanément à l'intérieur et en marge de la problématique de l'hyperréalisme puisque ces deux genres cinématographiques sont un mélange d'artifice (la performance des comédiens, les effets spéciaux, l'esthétique, etc.) et d'hyperréalisme (plaisir, corps, sexe, mort, organes, etc.). Plus simplement, le *delight* spectatorial consiste à regarder une *mise en scène* – la plus vraisemblable possible – du plaisir et de la douleur ayant pour support principal les corps – réels – des acteurs. Bien que ces corps soient réels, ce chapitre s'attardera à démontrer que l'artifice est au cœur des deux genres à l'étude. Nous utiliserons le terme artifice dans son acception minimale, c'est-à-dire des procédés, des techniques et mises en scène destinés à simuler le réel, à donner une *impression de réalité*.

Minette Hillyer, dans son article «Sex in the Suburban : Porn, Home Movies, and the Live Action Performance of Love in *Pam and Tommy* : *Hardcore and*

⁹³ John CARPENTER in Alan HEDGCOCK et Mark SALISBURY, *Behind the Mask – The Secrets of Hollywood's Monster Makers*, London, Titan Books, 1994, p. 6 et 8.

⁹⁴ Philippe ROUYER, *op. cit.*, 1997, p.173.

Uncensored»⁹⁵, analyse l’empiètement ludique du «documentaire» et de l’artifice dans la production pornographique. Cet article est intéressant puisqu’il éclaire le concept de «performance» pornographique, mais aussi l’esthétique et les buts de la pornographie à travers l’influence des «films maisons» et leur supposé objectivité documentaire, leur réalité afilmique (ce que la caméra enregistre sans mise en scène).⁹⁶ La différence entre la pornographie dite amateur et celle professionnelle réside dans la véracité de l’acte et des réactions. La pornographie amateur implique en théorie la liberté et l’imprévu par rapport aux normes représentatives de la pornographie professionnelle, sortant ainsi des contraintes de performance pour offrir un autre type de performance qualifiée de véridique. D’où le plaisir. Mais le sous-genre amateur établit, malgré lui, certaines conventions – éclairage minimale et sources de lumières présentes dans le cadre, prises de vue et cadrages bancals, caméra à l’épaule, «acteurs non professionnels», etc. – qui ont rapidement été reprises par l’industrie afin de créer un genre de «faux film maison» ou pour donner de la crédibilité aux films traditionnels à mise en scène. Il y a donc esthétique, sélection, mise en place du «vrai». Les cinéastes tentent de «faire vrai» et c’est l’échec de cette tentative qui révèle l’artifice au coeur de la pornographie. L’hypothèse de Hillyer est que le «film maison» propose un autre type de performance et de nouvelles conventions à l’intérieur d’un sous-genre qualifié de véridique (au sens de documentaire). Par conséquent, nous devons repenser la typologie et les critères de caractérisation des genres que sont la pornographie et le «film maison» (auxquels nous ajoutons respectivement le *gore* et le faux *snuff movie*⁹⁷).

Effectivement, la pornographie déploie nombre d’artifices, de faux-semblants, afin de faire croire au spectateur à la vérité des actions représentées. Prenons pour exemple la construction de la bande son. Dans *Hardcore : Power, Pleasure and the*

⁹⁵ Minette HILLYER, «Sex in the Suburban : Porn, Home Movies, and the Live Action Performance of Love in Pam and Tommy : Hardcore and Uncensored», in Linda WILLIAMS (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 50-76.

⁹⁶ Jean BESSALEL et André GARDIES, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1992, 225 p.

⁹⁷ Le *snuff* est un mythe, en ce sens qu’aucun indice n’a jamais permis de prouver son authenticité, son existence. On suppose qu’il existe. Il s’agit de ces films censés représenter à l’écran la mort réelle d’un homme ou d’une femme, mort précédée majoritairement d’actes sexuels (le plus souvent de nature sadique ou masochiste). Un sous-genre *gore*, le faux *snuff*, s’est développé au plaisir des amateurs de violence extrême (citons, à ce titre, *Flower of Flesh and Blood* (1985) de Hideshi Hino et *August Underground* (2001) de Fred Vogel).

«*Frenzy of the Visible*», Linda Williams soutient qu'il s'agit de l'un des moyens utilisé pour saisir l'invisible spasme, la confession involontaire du plaisir féminin (par la respiration, les cris, les halètements, etc.) et, par la même occasion, de faciliter l'adhésion du spectateur à l'univers fictionnel. En fait, Williams établit des parallèles avec la construction sonore des «musicals». En effet, beaucoup de cinéastes pornographiques enregistrent leurs films en «mit out sound» (MOS) pour ensuite, en studio, «ajouter» le son (Williams réfère ici à Stephen Ziplow et son guide *Film Maker's Guide to Pornography* (1977)). Outre l'évitement de contraintes techniques et monétaires, ce processus permet de filmer la scène entièrement, avec le moins de coupures possibles, grâce à plusieurs caméras ou au montage à l'intérieur même du plan (nombreux recadrages, caméra à l'épaule, zoom in/zoom out) en plus de faciliter l'insertion de divers plans sonores (particulièrement le «gros plan» sur les voix et la musique). Peu importe l'échelle de plan, les voix et la musique dans la pornographie sont souvent amplifiées. «In hearing the sounds of pleasure with greater clarity and from close-up, auditors of hard core sacrifice the ability to gauge the distances between bodies and their situation in space for a sense of connectedness with the sounds they hear.»⁹⁸ Le son a «valeur ajoutée».

Par valeur ajoutée, nous désignons la valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée, jusqu'à croire, dans l'impression immédiate qu'on en a ou le souvenir qu'on en garde, que cette information ou cette expression se dégage «naturellement» de ce qu'on voit et est déjà contenue dans l'image seule. Et jusqu'à procurer l'impression, éminemment injuste, que le son est inutile, et qu'il redouble un sens qu'en réalité il amène et crée, soit de toutes pièces, soit par sa différence même d'avec ce qu'on voit.⁹⁹

Il en va de même avec le *gore* à l'intérieur duquel le son contribue à la création d'un sentiment d'horreur, de peur, de dégoût, bref à l'identification spectatorielle. Philippe Rouyer, à ce sujet, analyse le montage du classique *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974).

L'unique homicide à la tronçonneuse est photographié sous de nombreux angles (...) et c'est sur la table de montage puis au mixage (la bande sonore consiste en un concert d'hurllements couvert par l'insoutenable vrombissement de l'engin destructeur) que Hooper lui a conféré une incroyable

⁹⁸ Linda WILLIAMS, *op. cit.*, 1989, p. 124.

⁹⁹ Michel CHION, *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, p. 8 et 9.

violence. À l'image, on voit une lampe torche agitée frénétiquement par l'infirmier supplicié, la terreur de sa soeur, témoin impuissant du carnage, et surtout le tueur masqué (gros plan de visage, plans rapprochés, plans moyens en contreplongée pris derrière le fauteuil roulant). Jamais la lame de la tronçonneuse s'enfonçant dans les chairs, ni la moindre goutte d'hémoglobine. Or, le pouvoir de suggestion du montage est si fort que des spectateurs de bonne foi ont juré avoir assisté à un bain de sang.¹⁰⁰

Cette citation révèle deux niveaux d'artifice présents dans le film. Un premier niveau consiste à faire croire au spectateur qu'il voit les horreurs suggérées en filmant en très gros plans ou en plans éloignés. Le montage rapide et les changements d'échelle de plan confèrent une violence visuelle à la scène (à la manière de la scène de la douche dans *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)).¹⁰¹ De plus, Hooper berne son spectateur en créant un asynchronisme visuel et sonore qui relève de l'artifice : on entend tout en gros plan sonore peu importe le plan visuel. Encore une fois, cela permet d'appuyer l'horreur de la scène et de conférer à celle-ci un plus grand impact émotionnel chez le spectateur.

Dans les deux genres qui nous occupent, le son – la musique, omniprésente, et les voix, majoritairement en gros plan (même dans le «film maison» *gore* ou pornographique) – est en quelque sorte un miroir auditif à ce fameux effet-Méduse. En effet, le son sidère l'oreille et, insidieusement, dévore peu à peu les repères réalistes et sûrs de l'univers dans lequel se trouve le spectateur. Tout comme l'œil peut être rivé à l'écran, l'oreille est envoûtée et agressée par l'univers sonore. Car, et c'est là une distinction importante, l'image est circonscrite par les limites de l'écran tandis que le son, lui, est projeté dans l'air et entoure le spectateur dans sa réalité extra-diégétique. Comme le note Chion : «le haut parleur n'est en principe pas l'équivalent d'un écran, mais d'un projecteur. (...) ... la lumière se propage, au moins en apparence, de manière rectiligne, mais le son se répand comme un gaz. Aux rayons lumineux correspondent des ondes sonores.»¹⁰² Conséquemment, le spectateur voit par le biais de l'écran, comme Persée voit Méduse via son bouclier dans le mythe grec, mais entend près de lui les sifflements de sa chevelure reptilienne. Le son circule dans l'air et l'image sur une surface. On donne à entendre tout comme on donne à voir lors de la monstration *gore* et pornographique. Le son sidère le spectateur et, pour ce faire, le réalisateur use d'artifice.

¹⁰⁰ Philippe ROUYER, «L'art de la coupe et de la découpe dans les films d'horreur», in *CinémAction* (Les conceptions du montage), dirigé par Pierre Maillot et Valérie Mouroux, no 72, 1994, p. 130.

¹⁰¹ Ibid, p. 127-131.

¹⁰² Michel CHION, *op. cit.*, p. 123.

La pornographie se distingue du *gore* par sa relation frontalement médusante avec le spectateur. En effet, l'une des conventions les plus déstabilisantes et déréalisantes instaurées à la fin des années 80 est ce regard constant des actrices vers le spectateur (présent dans une quantité incroyable de films). La bouche se déforme de plaisir et émet différents sons tandis que les yeux se fixent sur la caméra. Ce regard distrait souvent le spectateur de la contemplation des organes génitaux. Ce regard instaure une relation ambiguë à l'image. Le spectateur est confronté directement à sa position de spectateur. L'image sort du cadre et s'adresse directement au spectateur. La relation est complice : «Tu vois trop et je te vois trop voir.» Il y a permission implicite de regarder de par ce regard médusant, hypnotisant, désincarné (l'actrice regarde qui ou quoi au-delà de l'objectif de la caméra?). Le regard passe du visage médusant de l'actrice à son sexe tout aussi médusant, car «au fond, qui regarde le sexe d'une femme nue, cuisses ouvertes, a affaire à Méduse, à l'effigie terrible, à la chevelure de serpents, à ce visage qui est une bouche sans mensonge et sans vérité, bouche d'ombre mortelle, «visage en abîme», regard dévisagé.»¹⁰³ Comme dans le mythe de Méduse, il suffit de se perdre dans ce regard, dans l'image : «À la place du réel corps de l'autre manquant, l'image intervient pour permettre un retournement du spectateur vers son propre corps comme objet de satisfaction.»¹⁰⁴ Cependant, ce bris des règles du cinéma classique, bien qu'il vise à tenir compte du spectateur, met en évidence le barrage, l'écran, entre ce dernier et l'objet contemplé. Rien n'est vrai, tout est mis en place pour ce regard spectatorial.

La pornographie rejoint le *gore* à travers sa forte codification et ses conventions esthétiques,¹⁰⁵ mais également par son utilisation/représentation du corps comme «théâtre d'événements et non personnage» (Louis Danvers¹⁰⁶) au sens où le personnage est subordonné à l'action commise sur son corps et aux réactions de celui-ci. Bien sûr, «dans

¹⁰³ Denis ROCHE, *Le regard d'Orphée*, cité dans Philippe DUBOIS, *op. cit.*, p. 146. Le lecteur peut se référer à Sigmund Freud qui, dans un court essai, aborde directement cette analogie en lien avec la peur de la castration : Sigmund FREUD, «Medusa's Head», in *Sexuality and the Psychology of Love*, New York, Touchstone Edition, 1997 (originellement publié 1922), p. 202 et 203.

¹⁰⁴ René PAYANT, *op. cit.*, p. 238.

¹⁰⁵ Voir chapitre 2.

¹⁰⁶ Louis DANVERS cité dans Philippe ROUYER, *op. cit.*, 1997, p. 175. Rouyer résume : «Louis Danvers a raison d'écrire que, dans le *gore*, «le corps cesse vite d'être un personnage pour devenir un lieu, le théâtre d'une aventure cruelle.»»

les deux genres, cette focalisation sur le corps conduit à une déshumanisation des personnages qui n'est pas sans incidences sur la narration.»¹⁰⁷ En effet, les personnages peuvent devenir accessoires. Cependant, la scène sur laquelle se déploient les événements et autour de laquelle s'articule l'appareillage cinématographique demeure celle du corps. De plus, tout comme le genre *gore*, le schème narratif répétitif de la pornographie entraîne une distanciation du spectateur face à ce que lui est montré. Comme le note René Payant à propos de la peinture érotique, «par la répétition obsessionnelle, ils [les tableaux] permettent une sortie hors de la vision obsessionnelle.»¹⁰⁸ La sérialité génère une habitude chez le spectateur. À force de voir des pénétrations en tout sens, le spectateur développe un regard expert lui permettant d'apprécier la nouveauté, la performance sexuelle, la référence, bref ces détails qui captivent les connaisseurs du genre (car le spectateur moyen de pornographie, et de *gore*, est assidu et non occasionnel dans ses visionnements : condition *sine qua non* du plaisir). D'une part, il est vrai que «parce qu'il n'arrive rien d'exceptionnel, le spectateur y trouve son plaisir et sa satisfaction en retrouvant dans la suite des images non seulement le connu mais l'attendu.»¹⁰⁹ D'autre part, la répétition exige une variation afin de conserver l'attention du spectateur. Le fonctionnement est le même que celui du *gore*. Dans le *gore*, la répétition de la violence mène à une certaine «déréalisation» des situations, et ce, même lorsque l'action s'inscrit dans un univers fictionnel proche du banal (comme dans les films de David Cronenberg) puisque le spectateur, aussi vraisemblable que soit la scène de meurtre, connaît les conventions monstratives du genre et sait qu'il ne s'agit que d'effets spéciaux.

Mais l'accumulation du sang (au sein d'un même film ou d'un film à l'autre) renforce la structure sérielle du cinéma *gore*. Surtout, elle finit par déréaliser les situations et par créer cette distanciation qui plaît tant aux connaisseurs. Distanciation qui est en effet une composante essentielle de l'effet *gore*, puisque, aussi réelles que paraissent les horreurs représentées sur l'écran, le spectateur n'oublie jamais qu'il ne s'agit que de trucages.¹¹⁰

¹⁰⁷ Ibid, p. 179.

¹⁰⁸ René PAYANT, *op. cit.*, p. 243.

¹⁰⁹ Ibid, p. 239.

¹¹⁰ Philippe ROUYER, *op. cit.*, 1997, p. 169 et 170.

Cette «déréalisation» des situations crée une certaine désensibilisation observable dans le plaisir éprouvé à la mort d'un personnage (et le désir de cette mort) et l'identification aux meurtriers (les revues spécialisées, les sites web). Les fanzines, les séries de film ont souvent pour attrait principal un personnage comme, par exemple, Jason de la série *Friday the 13th*. Le trucage transcende les images en dépit de son réalisme parfois insoutenable (comme ces images de cadavre en décomposition dans le *Nekromantik* (1987) de Jörg Buttgereit ou celles du viol/sacrifice vengeur de *Cannibal Holocaust* (1979) de Ruggero Deodato).

Nous soutenons donc que le *gore* et la pornographie relèvent de l'artifice. Il y a *impression de réalité* et tous les moyens utilisés – son, gros plan chirurgical, effets spéciaux, etc. - tendent à soutenir cette impression. Comme le souligne Jean-Baptiste Thoret dans son ouvrage sur Dario Argento, «l'effet doit être visible, le truc, non. (...) Le boniment, technique de diversion première du prestidigitateur, consiste à alors mettre en oeuvre des artifices de détournement d'attention.»¹¹¹ À travers les moyens que les réalisateurs mettent en oeuvre pour faire vraisemblable et pour donner plus à voir, ils instaurent une désensibilisation et une distanciation par rapport à ce qui est montré. Il y a un fort paradoxe à la base des deux genres et du plaisir qu'ils provoquent chez le spectateur. D'une part, les corps présentés sont réels, palpables, et nécessaires pour permettre l'identification spectatorielle et les sensations (peur, dégoût, horreur, excitation, etc.). D'autre part, bien qu'ils soient réels, les corps sont modifiés et s'inscrivent dans l'artifice cinématographique : rien n'est vrai, tout est mise en scène. Le plaisir ne vient pas de la réalité documentaire des sujets filmés, mais bien de cette faille dans le réalisme; faille narrative (la structure sérielle), représentative (le son, le «money shot» pour pallier visuellement à l'invisible orgasme féminin, le trucage, etc.) et, ce que nous verrons maintenant, corporelle (l'effet spécial). En fait, le *gore* et la pornographie proposent un corps artifice, un corps effet spécial. Mais ce corps représentationnel est possible seulement parce qu'il est miroir d'un corps réel lui-même effet spécial : il y a introduction d'une haine du corps.

¹¹¹ Jean-Baptiste THORET, *Dario Argento – Magicien de la peur*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, 2002, p. 49.

B. Le corps humain comme effet spécial

Au cours des trente dernières années, le corps humain, ou plutôt ses frontières, a subi de nombreuses transformations, et ce, de par le développement scientifique et technologique. Les développements à l'intérieur de la sphère médicale permettent désormais la greffe d'organes humains, animaux ou synthétiques. De plus, les années quatre-vingts ont vu apparaître un culte du corps. *Body-building*, lotion corporelle, régime et autres soins sont, en ce début de siècle, le pain quotidien de monsieur et madame tout le monde. Sans oublier finalement tous ces produits chimiques ou biologiques, pilules ou autres, ingérés afin de réduire le vieillissement, d'augmenter sa mémoire ou bien de faciliter son sommeil. L'homme veut être Autre, son corps ne le satisfait plus, car il est faillible et, surtout, pas assez performant.

Le corps est donc le lieu de l'aliénation, de l'extranéation, de la dérégulation primordiales parce que le corps nous échappe de toute part : dans la maladie, la folie, le sommeil ou le vieillissement. Cette réalité conduit à la négation du corps, voire à son mépris.¹¹²

Le corps devient un instrument modifiable dans le but d'en maximiser le potentiel. Ainsi, il est possible de subir une chirurgie esthétique afin d'accroître sa beauté ou encore de se faire greffer un nouveau foie si l'ancien n'arrive plus à remplir ses fonctions. En fait, il est possible d'avancer que le corps humain, de par les constantes manipulations dont il fait l'objet, est un «effet spécial» à lui seul.

David LeBreton suggère, dans son article «Le corps et le monde comme effets spéciaux», que le désir de modifier ce corps insuffisant et les possibilités offertes de pallier ce manque amènent une séparation entre le «corps rêvé» et le «corps réel». Ce détachement crée une distanciation et l'apparition d'un double humain moins performant et défaillant. Cet espace entre les deux corps se traduit par un dégoût et une aversion pour le corps moins performant. En fait, le désir de se perpétuer de l'être humain, de transcender la mort, est offert à travers le rapport que l'on entretient à notre corps. LeBreton résume ainsi sa position :

¹¹² Jean-Marie BROHM, *op. cit.*, 1988, p.23.

Cet imaginaire technoscientifique est une pensée radicale du soupçon, il instruit le procès du corps à travers le constat de la précarité de la chair, de son manque d'endurance, de son imperfection dans la saisie sensorielle du monde, de la maladie et de la douleur, du vieillissement inéluctable des fonctions et des organes, de l'absence de fiabilité de ses performances, et de la mort toujours menaçante. Le corps serait aujourd'hui l'anachronisme d'une humanité grandiose. (...) ...de la fin du corps, celui-ci étant un artefact dommageable que la génétique, la robotique ou l'informatique doivent réussir à réformer ou éliminer.¹¹³

Selon LeBreton, il s'installe lentement, mais sûrement, une haine du corps dans cette relation au double cinématographique. En somme, le but est de transcender nos faiblesses physiques et, ultimement, la mort.

LeBreton insiste également sur l'idée que les effets spéciaux permettent de mettre en scène une haine du corps à travers les modifications apportées sur celui-ci. Les effets spéciaux permettent de réaliser le désir ultime : transcender les faiblesses du corps humain. Ce désir influence la réalité tout en prenant source dans celle-ci à travers les nombreuses interventions médicales et ajouts technologiques faits sur le corps même (prothèses, pilules, chirurgies esthétiques, cellulaire, etc.). Une des premières manifestations cinématographiques de cette haine du corps à travers les modifications a lieu dans les années 70 avec le corps *gore* où les cinéastes s'acharment à révéler les limites et rouages de cette mécanique qu'est le corps humain. À titre d'exemple, citons le premier long-métrage de David Cronenberg, *Shivers* (1975), dont la prémisse est la suivante : un docteur crée un parasite destiné au remplacement d'organes défectueux, mais celui-ci altère le comportement de l'hôte en libérant ses pulsions sexuelles et violentes. Pour LeBreton, le *gore* a été une façon de représenter ce détachement du corps, cette création d'une autre soi, de ce double moins performant dont on doit se défaire. En exposant sa mécanique et en le réduisant à une simple matière charnelle, on peut désormais dépasser les réticences morales et transformer nous-mêmes le corps en y ajoutant d'autres composantes matérielles (ou en retirer certaines). Le *gore* est la première «expulsion» de ce corps inopérant. Ainsi :

Dans l'éviscération, le démembrement, les tortures, les têtes qui tombent ou explosent, les animaux visqueux et terrifiants qui s'avèrent le hanter, les flux de sang ou d'humeur, ce goût de l'autopsie, se disait déjà une haine du corps qui amenait la mise en scène à s'acharner sur une chair

¹¹³ David LE BRETON, *op. cit.*, 1999, p. 133.

devenue pure matière d'un dépeçage en règle. La profanation du corps, son éjection hors de la sphère du sacré personnel ou collectif, implique son retournement comme un gant, l'exposition crue de son intérieur comme ne révélant rien d'autre qu'une chaire dérisoire et abjecte.¹¹⁴

Un des points tournants, pour l'auteur, est l'apparition, à cette même époque, de plusieurs maladies transmises par le corps et révélant ses limites : MTS, sida et autres.¹¹⁵ De plus, les progrès de la médecine suscitent des craintes et des attentes non présentes auparavant : greffes d'organes animaux, de plastique ou de métal, transplantations, etc. Toutes ces interventions modifient le corps et permettent de lui faire dépasser la mort en y ajoutant des composantes extérieures. Désormais, il vit grâce à des «étrangers». Il n'est plus entier, mais lui et Autre à la fois. Dans le cas d'une greffe d'organe, par exemple, l'individu greffé demeure lui-même tout en participant de l'étranger, et vice-versa. Le nouveau corps est donc un amalgame de deux corps, soit ceux du donneur et du receveur. Dans le cas du synthétique, le nouveau corps est «plus» que l'ancien puisque modifié et, en théorie, plus performant, efficace et fonctionnel. Grâce au progrès de la médecine, il est maintenant banal de se «dédoubler» physiquement. Le corps est oxymore. La figure de l'oxymore marque le passage d'un jeu d'opposition binaire à un système ternaire. Le «feu glacé» n'est ni de la glace qui brûle comme le feu, ni du feu froid comme de la glace. «L'oxymore fixe une irréalité dans la représentation, au moyen d'un troisième terme a-référentiel.»¹¹⁶ En somme, il y a présence d'un espace interstitiel lorsque deux opposés se confrontent textuellement. Il est *unheimliche* («inquiétante étrangeté»), c'est-à-dire qu'il «appartient à deux ensembles de représentations qui, sans être opposés, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé.»¹¹⁷ Le corps modifié est soi et il est autre simultanément. Voilà l'un des thèmes essentiels de l'œuvre de David Cronenberg.¹¹⁸

Plus encore, de par toutes ces modifications virtuelles ou réelles, l'Homme devient une sorte de cyborg, un hybride relevant de sa propre chair, mais aussi de celle

¹¹⁴ Ibid, p. 134.

¹¹⁵ Nous reviendrons sur la problématique du Sida et ses incidences dans nos genres étudiés au chapitre 4.

¹¹⁶ Denis MELLIER, *L'écriture de l'excès – Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, 370 p.

¹¹⁷ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Bilingue, 2001, p. 47.

¹¹⁸ Nous reviendrons sur ce point au chapitre suivant.

d'autres êtres vivants ou non. Il est un corps animé/inanimé, un «un-dead» avant l'heure. Il y a création d'une identité négative, car nous ne sommes plus maîtres de notre corps; celui-ci est désormais interchangeable. Le mythe de l'unité corporelle est remis en question. Brohm note que :

Les technologies de pointe ont fait du corps le champ d'expérimentation de pratiques médicales et chirurgicales visant à le réifier totalement. Les transplantations et greffes d'organes, les implants d'organes artificiels (peau, sang, os, tendons et même cœur artificiel), le branchement des fonctions organiques sur des systèmes auto-régulés, des prothèses et des ordinateurs ont fait du corps une «machine supérieure».» (...) «Les notions mêmes de propriété corporelle et d'intégrité de soi tendent à devenir fuyantes si l'on peut tout remplacer du corps. L'unité du corps elle-même devient une fiction si l'on peut brancher toutes les fonctions sur l'extérieur (fiction de Frankenstein). Enfin, l'ipséité du corps risque, elle aussi, de devenir un mythe si la chair peut être remplacée par des objets matériels.¹¹⁹

Mais un problème subsiste puisqu'il est toujours impossible de pallier à tous les manques et à l'ultime conséquence de la matérialité : la mort. Selon LeBreton, l'imaginaire excité libère cette surenchère de désir et de dégoût de son Autre corporel défaillant à travers des êtres hybrides issus de l'imaginaire techno-scientifique et possibles cinématographiquement grâce aux effets spéciaux : les cyborgs, androïdes et autres doubles issus de la littérature de science-fiction et d'épouvante. Les êtres mi-chairs mi-mécaniques remplacent les poupées de E.T.A. Hoffmann et autres inventions non-humaines à ressemblance humaine. Le «*unheimliche*» freudien prend tout son sens puisque l'étranger est en nous et que nous sommes l'étranger; étranger à notre corps et ses composantes «ajoutées» artificiellement.

L'artifice de l'effet *gore* permet cette distanciation nécessaire à l'acharnement charnel. En effet, l'image donne à voir le corps en tant qu'effet spécial. Rien n'est vrai, mais tout est montré de la «mécanique humaine». Le corps est machine en ce qu'il est mécanisme démonté et révélé. Les fluides corporels, réels ou simulés, deviennent les seuls référents reliant le spectateur à son humanité. Parallèlement, le corps devient aussi machine dans la pornographie. La «performance pornographique» est artifice même si, comme le notent certains théoriciens, ce sont les acteurs, leurs corps, et non leurs personnages, qui sont mis en scène et participent de l'acte sexuel. En fait, les impératifs

¹¹⁹ Jean-Marie BROHM, *op. cit.*, p. 30.

de la monstration imposent un mode de filmage faisant du corps un outil, une machine, une «performance» (comme par exemple le *meat shot* d'une double pénétration où la caméra est située en contre-plongée entre les jambes des acteurs et qui demande une disposition physique particulière). Deux machines, mais deux attitudes contradictoires à la corporéité : la négation du corps (le *gore*) et la déification du corps (la pornographie). Dans les deux cas, on tente de modifier le corps, de l'améliorer.

Cette vision positiviste [les négateurs du corps (à travers l'institution)] consiste à faire du corps un obstacle à éliminer, un rouage à huiler ou une machine à dynamiser (ergonomie, sport de compétition, cosmonautique, etc.). Traité comme chose parmi les choses, le corps/instrument est réduit à un ensemble de fonctions à optimiser ou de manques à combler.» (...) Dévôts du corps/opium corporel : «L'adoration du corps, sa vénération fétichisé signalent un profond besoin de religiosité, voire de piétisme. Hordes de joggers, tribus fanatiques de body-builders, sectes innombrables du «vécu corporel», groupes de rencontres, instituts de «régénération physique», clubs de mise en forme, on n'en finit plus de recenser les adeptes de la religion du corps.¹²⁰

Les corps présentés dans les genres étudiés s'inscrivent directement dans cette logique puisqu'ils sont leurs sujets premiers, leurs sujets fétichisés.¹²¹ Outre l'insistance sur leur beauté ou leur laideur, ils doivent se plier aux impératifs de la monstration (cadrage, trucage, acrobaties sexuelles, beauté, etc.) à la base des genres.

C. Le corps *gore* comme effet spécial : le corps matière

Il est reconnu depuis longtemps que le corps *gore*, et plus largement celui du cinéma d'horreur, est faux-semblant. Les maîtres de l'effet spécial ont trouvé divers moyens de créer des faux corps propices à l'acharnement meurtrier. D'ailleurs, l'art du montage dans le cinéma d'horreur consiste à trouver un équilibre entre le faux et le vrai permettant d'apprécier la virtuosité du metteur en scène ou de l'effet en lui-même. Les transformations et sévices doivent être «montrés» pour que le spectateur soit satisfait. Les trucs horrificos-comiques de Méliès (fondus, arrêts de manivelle, surimpressions, etc.) sont menés à leur paroxysme grâce aux créateurs d'effets spéciaux. Désormais, les décapitations, disparitions et autres transformations sont directement réalisées à l'intérieur du plan (les maquillages, maquettes, etc.) ou ajoutées dans le plan à l'aide des technologies actuelles (*morphing*, *blue screen*, etc.). Bref, le trucage sert le même effet de

¹²⁰ Jean-Marie BROHM, *op. cit.*, p. 25.

¹²¹ Voir chapitre 2.

sidération, d'amusement, d'incrédulité, de plaisir que chez Méliès tout en repoussant constamment les limites du possible et de l'artifice.¹²² L'objectif est de rendre la mécanique du truc la moins visible possible. Il s'agit d'en donner plus à voir tout en demeurant le plus réaliste possible. Comme Frankenstein, le cinéaste découpe le corps (plans et effets spéciaux) et le recoud par le montage (transitions, effets, mise en scène). Rouyer résume ainsi :

Dans *The Thing* (1982) de John Carpenter, chaque contre-champ lors de mutations de l'extraterrestre masque un changement de maquette. On notera qu'avec ce type de trucage, plus l'aspect du monstre se modifie à l'intérieur d'un même plan, plus l'effet sera réussi. À défaut de pouvoir filmer ces métamorphoses en plan-séquence, on s'appliquera donc à dissimuler du mieux possible les coutures du montage.¹²³

Le trucage correspond à l'effet *gore* tel que nous l'avons précédemment défini. Ce dernier peut être vu comme étant une attraction moderne, telle que définie par André Gaudreault et Tom Gunning¹²⁴, car cette monstration est le sujet d'intérêt premier du genre (tout comme les scènes X dans la pornographique). Tel qu'explicité au chapitre 2, le récit est interrompu pour donner à voir du sanglant (ou du sexe dans le cas du pornographique) sous forme d'un micro-récit (la construction de l'effet *gore*). Le plaisir du *gore* réside entre autres dans cette recherche du vrai que nous savons faux : un corps est dépecé, mais peu importe puisque ce corps est effet spécial. Un contrat ludique, quasi masochiste, est passé entre le cinéaste et le spectateur.¹²⁵ La peur, le dégoût, l'horreur et la terreur sont circonscrits par l'artifice de l'effet spécial.

¹²² Pensons ici à l'utilisation courante du ralenti lors de scènes *gore* afin que le spectateur puisse jouir complètement des prouesses techniques et de l'action présentée. Bien qu'il s'agisse d'un film d'action, *300* (2007) de Zack Snyder surutilise le ralenti et le plan séquence lors des nombreuses scènes de combats homériques (lames qui transpercent les gorges, flèches qui traversent les corps, membres coupés ou arrachés, etc.). Le long-métrage *gore Maniac* (1980) de William Lustig est lui aussi un exemple type puisqu'il présente au ralenti l'éclatement d'un crâne atteint d'un projectile de carabine. Le ralenti agit comme un type de monstration ultime, car comme dans la production des premiers temps, «(...) the close-ups in early film differ from later uses of the technique precisely because they not use enlargement for narrative punctuation, but as an attraction in its own right.» Citation de Tom GUNNING, *op. cit.*, p. 383-384.

¹²³ Philippe ROUYER, *op. cit.*, 1994, p. 130.

¹²⁴ Voir le chapitre 2.

¹²⁵ Tout comme dans le contrat spectatorial de l'horreur, l'une des caractéristiques fondamentales du masochisme réside dans le fait que la victime s'exprime à travers son bourreau. Contrairement au sadisme, elle désire les punitions et tortures. Elle participe même à l'élaboration de celles-ci par l'entremise du contrat passé entre les deux parties (le bourreau et sa victime); contrat délimitant le «jeu» masochiste. Dans ce contrat, une place essentielle est laissée au suspens et à la répétition (lieux de création du fétiche). Le

Le corps est en quelque sorte nié dans ce processus de glorification de l'effet spécial, car l'artifice le supprime. Toutefois, et nous l'avons noté plus haut, l'acharnement sur le corps effet spécial amène une déréalisation et une désensibilisation face aux actes et aux chairs meurtries. Philippe Rouyer note que, comme dans le *hardcore*, auquel on le compare souvent, le *gore* transforme la chair en viande, en matière objective et abjecte, détachée et détachable (directement, le démembrement, ou virtuellement, l'échelle de plans). Le corps devient simple matière «consommable» autant dans le *gore* que dans la pornographie : zombie, interchangeabilité des vedettes *porno*, le «triolisme» dans la *porno*, la nécrophilie dans le *gore*, l'interchangeabilité des orifices dans la *porno* ou des victimes dans le *gore*... Le corps devient matière malléable séparant le monde (l'extérieur) de l'être (l'intérieur).

Chaque scène *gore* est un précis de décomposition. Elle raconte comment un personnage (de préférence jeune et vigoureux pour accentuer le contraste) devient un cadavre. Nulle noblesse dans ce processus long et douloureux. Car avant de devenir lui-même un déchet, le corps se vide de ses entrailles, dont il pollue son environnement.¹²⁶

Tout en étant artificiel, le corps *gore* nous rappelle que nous ne sommes que matières en insistant sur tous ces déchets, ces organes, ces orifices et cette peau constamment épiés et révélés par la caméra.

Un autre paradoxe pourrait être soulevé par cette surenchère d'effets spéciaux qui consiste à utiliser de la matière (latex, colorant, etc.) pour représenter de la matière (l'être humain). En effet, l'artisan d'effets spéciaux utilise divers matériaux pour reproduire l'enveloppe corporelle humaine interne et externe. Ces matériaux se substituent aux organes, à la chair et aux fluides (sang, pourriture, vomissements, etc.). Ce paradoxe souligne une chose : que nous sommes matières au même titre que les matériaux utilisés. Concrètement, objectivement, rien ne sépare notre œil, par exemple, d'un œil de boeuf destiné à l'oncuclation dans un film de Lucio Fulci.¹²⁷ Il en est de même pour le liquide rouge coulant au sol puisqu'il met en lumière le caractère liquide de notre propre sang.

spectateur désire voir et le metteur en scène décide quand et comment il donne à voir. Voir : Gilles DELEUZE, *Présentation de Sacher-Masoch*, Éditions de Minuit, Paris, 1967, 275 p.

¹²⁶ Philippe ROUYER, *op. cit.*, 1997, p. 175.

¹²⁷ Lucio FULCI, *Zombi 2*, DVD, couleur, Italie, 1979, 91 minutes.

Une pile de déchets et de matériaux en guise de corps en putréfaction n'est que poussière au même titre que les organes et fluides d'un corps réel en putréfaction au cimetière.

Que le corps ne soit que matière, c'est ce que Jörg Buttgereit illustre lors de la séquence finale (qui s'étend de la 65^e à la 69^e minute du film) de son film *Nekromantik*¹²⁸ : le protagoniste principal, Rob, se suicide à l'aide d'un couteau de cuisine, et ce, suite au départ de sa conjointe, Betty. Cette dernière l'a quitté pour un cadavre en décomposition. La passion commune du couple étant la fascination pour le corps, les organes, la mort et, ultimement, la nécrophilie, Rob perd simultanément ces deux raisons d'exister; soit celle qu'il aime et ce qu'il aime. Nous utilisons «ce» pour désigner sa passion de l'inanimé, du non-vivant, du mort dans sa matérialité (le cadavre en putréfaction).

Ce qui frappe au premier abord dans le film est la forte granularité de l'image causée par l'emploi de la pellicule super-8 et d'un «gonflage» subséquent en 16mm pour l'exploitation. Cette caractéristique évoque immédiatement la matérialité du film, de la pellicule. Cela rappelle le fait que ce qui est projeté sur l'écran n'est qu'une surface chimique préalablement exposée à la lumière. D'ailleurs, cette matérialité a quelque chose de malsain, de sale, de trop concret. En effet, cet aspect a souvent été associé, par la critique et le spectateur, à la codification du cinéma amateur, du «film maison», où le professionnalisme cède la place à une forme de réalisme (les «acteurs» et «auteurs» sont supposément monsieur et madame tout le monde) et à la spontanéité. Cette matérialité du support rejoint directement la matérialité exposée dans le récit, soit celle des «corps» : le corps mort asexué objet de désir, le corps-organes contenu dans les jarres dispersés dans l'appartement de Rob ainsi que les corps vivants de Rob et Betty. La motivation à la source du suicide de Rob est la nécessité d'amalgamer ces trois corps en un, soit le sien. La révélation de la matérialité de son propre corps devient à son tour objet de désir et de fascination. Le corps n'est plus que matière «objectivée»; il dégouline, il se putréfie, se décompose, se liquéfie. Le corps est sale dans l'agonie et la mort, il se répand dans l'espace en éjectant sang, fluides, pourriture pour finalement devenir simple poussière.

¹²⁸ Jörg BUTTGEREIT, *Nekromantik*, DVD, couleur, Allemagne, 1987, 72 minutes.

Mais avant d'y parvenir nous sommes chair, organes, sang, sperme... Retour à la source même de la signification du terme *gore* qui, du vieil allemand, signifie sang séché, sang éclaboussé, puis, passé au vieil anglais «gor», devient saleté, excrément. Le terme est lié à ce qui est sale, répugnant, immobile. Il est le sang sur le champ de bataille après le combat, il est l'odeur de mort.

Dans cette scène de *Nekromantik*, il y a passage nécessaire entre le vivant et le mort, le mouvement et l'immobilité, le *gore* et le *splatter*.¹²⁹ Chaque coup de couteau permet la sortie du sang en geysers d'hémoglobine qui éclaboussent le «héros» de cette mise à mort, de ce passage. Pire encore, la jouissance suprême que procure l'accès à ce «troisième corps», cette enveloppe charnelle qui est pure matière de désir et d'amour, est accentuée par une métaphore équivoque : chaque jet de sang est accompagné d'un jet de sperme. Car non seulement le héros désire la mort, le retour à l'inanimé, à la chair consommable, mais il désire en jouir de la façon la plus concrète, visible, matérielle possible. Le sang et le sperme s'entremêlent, ne font plus qu'un et, finalement, le pénis même éjacule du sang en forte secousse plutôt que du sperme. La mort passe par le chemin de la vie, le sperme s'incline devant le sang, et la mort peut finalement reprendre ses droits sur l'existence.

Le personnage vit simultanément la «petite» (l'orgasme) et la «grande» mort, c'est-à-dire qu'il jouit et trépassé simultanément. Visualisation de l'intangible, mise à nu de l'invisible dans l'exposition des fluides corporels que la caméra expose avec une certaine frénésie, une «frénésie du visible». Amalgame du *money* et du *meat shot*. Rencontre du pornographique et du *gore*, du sexe et de la mort, du sperme et du sang. Nous sommes face à une oxymore parfaite puisque deux termes opposés, la vie et la mort, s'unissent dans cette image où se mélangent métaphoriquement sperme et sang.

Dans cette scène, nous assistons au passage du corps dans une autre sphère. De barrière et enveloppe sacrés, il se transforme en simple matière, simple matériau. Il peut être utilisé, consommé, démembré, dépecé... peu importe puisqu'il ne s'agit que de chair,

¹²⁹ Voir Philippe ROUYER, *op. cit.*, 1997.

de sang! Bref, il n'est qu'un corps au même titre que le corps d'un lapin, ce même lapin dépecé à l'envers qui est présenté en montage alterné avec le suicide de Rob. Le lapin se «construit» tandis que le corps se «déconstruit». Les deux corps sont identiques en valeur, en existence et en finalité. Et la finalité, c'est la décomposition, le retour à la poussière. Tout au long du film, nous assistons à la décomposition du cadavre suspendu à un mur. Ce dernier pourrit, se liquéfie. Il laisse des traces sur le mur et le sol. Ses fluides s'écoulent dans des assiettes déposées au sol par Rob et Betty afin de limiter la souillure.

D'ailleurs, Buttgereit filme la décomposition de façon plus littérale dans son *Der Todesking* (1989; traduction : *Le roi mort*)¹³⁰. Buttgereit structure son film autour d'une idée relativement banale : une semaine, sept suicides (donc sept vignettes). Toutefois, le noyau central de l'oeuvre, auquel se rattache chacune des vignettes, est la lente décomposition d'un corps. Le film s'ouvre sur ce corps et se ferme sur lui. Entre les vignettes, il pourrit. Il se liquéfie graduellement sous nos yeux. La chair est matérielle, elle est matière : peau, muscles, os, sang... La chair s'affaisse sur elle-même et des vers la dévorent lentement. Une existence retourne au néant, un corps également. Toutefois, Buttgereit innove dans sa fine mise en place de ce corps pourrissant. Effectivement, avant de pourrir, de se désintégrer, le corps naît sous nos yeux. Dans un noir total, sorte de chaos primordial, se trouve, en position foetale, le corps nu d'un homme. La bande son est constituée de cris et de pleurs et d'une musique agressive au violon. Progressivement, ce corps «naît» symboliquement : il passe de sa position foetale à une position couchée. C'est à partir de ce moment que s'amorce la décomposition. Tout comme dans la scène finale de *Nekromantik*, la naissance et la mort sont amalgamées pour rendre état d'un corps matière, d'un devenir matière.

Le monstre le plus répugnant et le plus agressif qui métamorphose les choses les plus belles en horreur insupportables, c'est bien le cadavre en voie de décomposition. La putréfaction de la chair, signe absolu de la mort, inaugure en effet la phase la plus dramatique du processus thanatique et devient le lieu privilégié où s'amalgament les fantasmes les plus irréductibles [...].¹³¹

¹³⁰ Jörg BUTTGEREIT, *Der Todesking*, DVD, région PAL, couleur, Allemagne, 1989, 80 minutes.

¹³¹ Louis-Vincent THOMAS, *Les chairs de la mort*, Paris, Institut d'édition, 2000, p. 472.

Les films *gore* les plus déstabilisants sont sans contredits ceux qui évoquent le corps en tant que simple matière, ceux qui illustrent littéralement que nous ne sommes qu'un tas de viande. Le dégoût ressenti par les spectateurs de *The Texas Chainsaw Massacre* en 1974 était probablement autant tributaire de l'esthétique que de la façon dont le meurtrier *Leatherface* disposait de ses victimes : c'est-à-dire comme du bétail. Le premier meurtre du film renvoie directement à la méthode traditionnelle d'abattage des bovins. Le personnage, soudainement surpris par *Leatherface*, reçoit directement un coup de masse sur la tête. Le corps s'écroule au sol et, comme un boeuf, il est pris de tressaillements musculaires. Le meurtre suivant suit la même logique : une jeune femme est suspendue à un crochet de boucher. Le corps est viande. D'ailleurs, l'analogie se poursuit dans les habitudes alimentaires cannibales de la famille texane. *Leatherface* «apprête» les corps. Il les découpe sur une table de boucher et il les range dans un congélateur à viande.

Une approche similaire du corps est mise en scène à l'intérieur du court-métrage *Aftermath*¹³² de l'espagnol Nacho Cerdà. La prémisse est d'une simplicité effrayante : un cadavre à la merci de son thanatologue. Pendant trente minutes, Cerdà révèle les rouages d'une procédure, l'autopsie, et du corps (les organes prélevés et pesés, la peau découpée, la boîte crânienne ouverte, etc.). *Aftermath* est un précis de thanatologie, un film du détail de par les gros plans visuel et sonore constants, mais également par son exposition de toutes les procédures de l'autopsie, la dissection du cadavre, les organes et les actes du thanatologue/violeur. Car le cadavre n'est pas que disséqué, pesé, nettoyé, exploré par et pour la caméra, il est également profané et, puisque mort, impuissant; d'où la force d'impact du film. Le thanatologue, excité par la procédure, viole le cadavre encore ouvert sur la table d'autopsie. Le corps est réceptif, il est fonctionnel. Le plaisir découle de la profanation d'une entité corporelle supposément inviolable : le corps (mort de surcroît). Désensibilisé par la banalité de l'autopsie - les actions du protagoniste principal (couper la chair, prélever des organes, les peser, nettoyer le corps, préparer ses instruments, etc.) presque toutes filmées en gros plan - le viol est d'autant plus violent qu'il s'inscrit dans ce processus de banalisation. Cette banalisation transcende même les actions pour

¹³² Nacho CERDÀ, *Aftermath*, DVD, couleur, Espagne, 1994, 30 minutes.

s'inscrire dans une esthétique de la contemplation. Sur le *Requiem en D mineur* de Mozart, la caméra s'arrête, se déplace lentement, offre des angles insolites, des panoramiques lents et contemplatifs. La direction photo est précise et découpée, les effets spéciaux sont plus que vrais, le montage est tout en lenteur, le travail sonore dépouillé et détaillé et le jeu méthodique.¹³³ L'esthétisme du film, son formalisme, provoque une distanciation inévitable. Insulte suprême, la cervelle du cadavre est passée au broyeur et donnée à manger à un chien.

Il n'est d'ailleurs pas étonnant que la figure emblématique du cinéma *gore* soit le mort-vivant : mangeur de chair par excellence. À la limite, le mort-vivant est la métaphore de ce genre où cannibales, vampires, zombies et autres un-dead dévorent du vivant. Le mort-vivant n'a qu'une chose en tête, qu'un réflexe : manger du vivant. Le mort-vivant n'est que la conclusion logique et extrême de ce processus d'objectivation de la chair. Pensons aux morts-vivants du *Night of the Living Dead* (1968) de Georges A. Romero¹³⁴ ou à ceux du *Zombi 2* (1979) de Lucio Fulci qui présentent des morts désincarnés, impassibles, peu rapides et mobiles sauf pour dévorer le vivant, comme si les seuls muscles toujours fonctionnels étaient ceux de la mastication. Peu importe l'état du corps, la bouche continue à fonctionner et la tête à attaquer.

Les questions de l'oralité et de la consommation dans le *gore* et l'horreur sont inévitables : insistance sur des bouches hurlantes ou dévorantes, corps découpés comme de la viande, insistance sur des armes blanches contondantes, etc.. Martin Lefebvre souligne cet aspect du film d'horreur dans son analyse de la séquence matrice du «slasher film» qu'est la scène de la douche dans *Psycho* d'Hitchcock.¹³⁵ En effet, le *slasher* a développé une obsession pour le couteau, instrument de cuisine par excellence lorsqu'on apprête la viande. Les victimes sont constamment poignardées, éventrées, transpercées et

¹³³ Il faut dire que le découpage du film était extrêmement précis, calculé, quasi-scientifique. Voir le documentaire sur le DVD du distributeur *Unearthed Film* ainsi que l'entrevue accordée à Mitch Davis : «Dissecting the Human Condition – Nacho Cerdà interview», in Harvey FENTON (dir.), *Flesh and Blood Compendium*, Londres, FabPress, p. 52-62.

¹³⁴ Et les films subséquents de sa série, soit *Dawn of the Dead* (1978), *Day of the Dead* (1985) et *Land of the Dead* (2005).

¹³⁵ Martin LEFEBVRE, *Psycho : de la figure au musée imaginaire : théorie et pratique de l'acte de spectature*, Montréal, L'Harmattan, 1997, 253 p.

dépecées avec des outils tranchants (scie à chaîne, couteau, pic, lame, vitre, hache : les limites sont laissées à l'imagination du metteur en scène). Lefebvre évoque même un imaginaire culinaire : couteau, viande, manger, chair, cannibale, nourriture, consommer...

Encore une fois, le *Nekromantik* de Buttgereit offre une représentation frappante de cet imaginaire culinaire. Après avoir présenté la «consommation» physique du cadavre en putréfaction par les deux nécrophiles, la scène suivante s'ouvre sur un gros plan d'un steak, énorme, qu'on attendrit.¹³⁶ Le gros plan de la main de Betty attendrissant la viande renvoie directement aux gros plans ralentis des mains du couple caressant le cadavre décharné quelques minutes plus tôt. Le reste de la scène, qui consiste en Betty apprêtant la pièce de viande et la dévorant avec Rob, est montée en parallèle avec des images du cadavre accroché au mur qui pourrit, se liquéfie lentement. À un gros plan du steak juteux en pleine cuisson dans la casserole, Buttgereit oppose des gros plans de récipients et de bols recueillant les liquides du corps en putréfaction. Le montage parallèle présente encore ce corps différemment consommé, dévoré sexuellement quelques minutes plus tôt. Lors de la préparation de leurs ébats amoureux, Rob tranche une tige de métal que Betty place comme pénis au corps couché sur le lit. Elle glisse ensuite un condom à cette même tige. Le cadavre est réduit à une simple fonctionnalité, le sexe, et des composantes sont ajoutées afin qu'il soit apte à répondre à cette fonction.

La participation affective du spectateur à la monstration dans le *gore* est encore exacerbée par l'usage du très très gros plan. Le gros plan dans le *gore* fait plus que de montrer un objet, une substance, une partie du corps, il en révèle également sa texture de par la proximité de la caméra. Prenons l'exemple de *Profondo Rosso* (1974) de Dario Argento. Argento utilise des lentilles macro afin d'offrir aux spectateurs des gros plans extrêmes. La lentille macro permet à Argento de cadrer le bout d'un doigt ganté de cuir tout comme de suivre une bille roulant entre des objets sur le sol. Plus important, les gros plans sur ces objets permettent de «voir» la texture des objets, leurs aspérités, leurs défauts, leurs matériaux. Un toucher visuel est introduit par cette emphase sur les objets filmés. Cette insistance sur les textures, en plus de s'inscrire dans les règles de

¹³⁶ Séquences situées à la 29^e et à la 33^e minutes du film.

fétichisation du *giallo*¹³⁷, facilite la communication de la douleur lors des scènes de meurtres puisque celles-ci introduisent une sorte de toucher visuel. La vision du spectateur devient haptique, douée du toucher. À cet égard, Linda Williams cite l'historien visuel Jonathan Crary qui nomme ce phénomène, cette nouvelle relation regardant/regardé, «the carnal density of modern vision.»

Crary argues that a new «carnal density» of modern vision began, throughout the nineteenth century, to displace an older, Cartesian, «camera obscura» model marked by disembodied, mastering eye so familiar to seventies film theory. Crary maintains that the body, which had a neutral or invisible status in the classical Cartesian «camera obscura» model of vision, began to acquire a new «thickness» and density in newly decentered nineteenth-century ways of viewing. Thus, instead of tracing a straight line of development from the classical camera obscura of Durer to the camera obscura of photography, stereoscopy and film, Crary asserts that the body grows more vulnerable to visual sensation as the camera obscura ceases to be the dominant model of vision.¹³⁸

Ce toucher visuel facilite la participation affective du spectateur. Lorsque l'assassin brûle le visage d'une femme dans un bain d'eau bouillante, les gros plans sur la vapeur, la condensation sur les murs et les gouttelettes d'eau servent de catalyseur à la sensation ressentie par le spectateur (se traduisant souvent par un mouvement de recul ou un léger frisson). Il en va de même lorsque l'assassin frappe le visage d'une victime sur le bout pointu d'une table. Le gros plan sur les dents heurtant le bois, jumelé à des craquements sur la bande sonore, suscite une émotion chez le spectateur. Ces plans réfèrent à des sensations corporelles (coups, coupure, cassures, etc.). La réaction viscérale, charnelle, du spectateur face à l'image projetée permet une certaine identification aux corps suppliciés offerts dans les films *gore*.

The perception of moving image of an object (or body) that is not literally there to be touched, gives rise to an attraction towards – a solicitation by- the mediated object or body. This solicitation is an attraction not just for the eyes, but of the flesh. Indeed, our entire sensorium is activated in a synaesthetic manner with one bodily sense translating into another. Sight, in Schonback's example, commutes to touch. We do not touch the flesh that appears on the screen but our senses «make sense» of the vision of touch in our own flesh. It is in this sense that we can say we are «touched», or «moved» by the virtual bodies on the screen.¹³⁹

¹³⁷ Voir chapitre 2 pour une définition du *giallo* et de ses caractéristiques esthétiques.

¹³⁸ Linda WILLIAMS, *op. cit.*, 1989, p. 292.

¹³⁹ *Ibid*, p. 290.

Le corps *gore* est un corps matière. Il sert de toile sur laquelle notre haine peut se déployer. Le corps est disséqué, car faillible, non performant, mortel, haïssable. Par contre, cette même dissection, cet acharnement, cette destruction constante, soulève la problématique de la matérialité et de la négation du corps du spectateur : «comme le corps à l'écran, tu n'es que matière». L'obstacle à éliminer se retourne insidieusement contre son tortionnaire puisqu'en bout de ligne le corps représenté réfère à celui du spectateur.

D. Le corps pornographique comme effet spécial : le corps performance

La pornographie propose une autre réponse face à la haine médico-techno-scientifique du corps : la déification. Nous avons suggéré précédemment que la pornographie participe de l'artifice de par sa codification, ses normes, son esthétique et ses manques (comment représenter le plaisir féminin par exemple). Toutefois, le jeu de l'hyperréalisme se situe, selon nombre d'auteurs, au niveau du corps et de l'acte sexuel. Les corps des acteurs participent activement aux actes filmés, l'éjaculation n'est pas simulée... Bref, contrairement au *gore*, le corps est réel et non effet spécial. Randy Squalor décrit cet état paradoxal de la pornographie en établissant une distinction entre l'acte sexuel réel, non simulé par les acteurs, mais tout de même orchestré par le réalisateur, et le degré de vraisemblance qu'accorde le spectateur à la scène :

I believe that the reality of the physical contact involved (and the *potentially* involuntary nature of it) does bring a greater degree of reality to the action – certainly a couple having sex in a hardcore film, whether they are really enjoying it or not, seems more real to me than a couple pretending to have sex in a softcore picture. [...] A primary distinction [...] was that – whatever the reality of the action – it is the *apparent* reality that engages the viewer, i.e. that the erections, the penetration and the cumshot represent a heightened reality *in the mind of the viewer*.¹⁴⁰

Afin d'éclaircir ce point, retournons à Minette Hillyer, qui proposait que la pornographie, de par ses conventions et ses modes de représentation, participe activement de la performance et de l'artifice. La seule chose qui est vraie est le corps mis en scène. À ce titre, elle cite Lehmann qui note que malgré l'histoire et les personnages, ce sont les acteurs, leurs corps, qui sont en jeu dans l'acte filmé.

¹⁴⁰ Randy SQUALOR, «Prosthetic Sex», in FENTON, Harvey, *op. cit.*, p. 224.

Despite the porn film's apparently privileged relationship to reality, it remains unintelligible without reference to conventions found in other filmic texts. In her discussion of the pornography as a genre, Linda Williams cites an instructional manual for would-be pornographers, which lists a series of sexual acts, in addition to the so-called «money shot» «deemed essential to a hard-core feature, circa 1977» (1999, 127). As Williams points out, «the guide is useful because it... goes to the heart of the genre's conventionality» (126). More consistently than for perhaps any other film genre, these conventions describe acts. The devices use to (re) present them (I mean here to include film and video technology, as well as narrative and stylistic devices) are, if not elided in the manner of Bazin's realist cinematic myth, made entirely workmanlike in the service of the act.¹⁴¹

Toutefois, nous soutenons que de ce corps découlent des actions et extensions «virtuelles». L'acte sexuel «réel» diffère énormément de sa représentation dans la pornographie, et ce, de par les positions, la durée, la pilosité inexistante, l'orgasme, l'absence de fluides autre que le sperme...¹⁴² Ce qu'Ovidie, star pornographique française, exprime dans son *Porno Manifesto*¹⁴³ : la performance pornographique est codifiée, mécanisée, mise en scène. Il y a simulacre et non réalité. Comme dans le *gore*, on se plaît à croire à la réalité de l'acte présenté.

Les acteurs/actrices ne sont pas payés pour se donner du plaisir réciproquement, la maison de production s'en moque bien, mais pour leurs prestations de comédiens. Ce sont des professionnels qui connaissent les axes de la caméra, optent pour les positions adéquates, simulent le plaisir... La relation sexuelle n'existe que pour l'image, elle n'a lieu que parce que la caméra tourne.¹⁴⁴

Cette citation éclaire la notion centrale de performance en pornographie; le corps est mis en scène et il est également une «mise en scène». Le corps pornographique est acrobate, élastique, infatigable, répétitif, constamment en mouvement... Ces prouesses physiques permettent d'émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'un corps performance, d'un corps machine puisque soumis à une gymnastique visuelle constante.

Un premier niveau d'artifice réside dans la mécanisation de l'acte sexuel. Cette mécanique réside dans la construction même du micro-récit qu'est la scène de sexe : masturbation, fellation/cunnilingus, pénétration vaginale (enchaînements divers de

¹⁴¹ Minette HILLYER, *op. cit.*, p. 65.

¹⁴² «Toutes celles concernant les femmes sont bannies : pertes, menstrues, éjaculations féminines, etc.. Tout liquide sortant du sexe de la femme est considéré comme sale. Les gros plans de pénétration doivent être «propres».» in OVIDIE, *Porno Manifesto*, Paris, Flammarion, 2002, p. 88 et 89. Cette problématique sera abordée plus en détail dans le chapitre suivant portant sur les fluides corporels.

¹⁴³ Voir note précédente.

¹⁴⁴ OVIDIE, *op. cit.*, p. 59.

positions), pénétration anale, éjaculation.¹⁴⁵ Cette séquence d'action, désormais convention du genre, se répète *ad nauseam* à l'intérieur de la production courante du film pornographique au point de déréaliser les situations. Par exemple, dans *Catherine* (2005)¹⁴⁶ de Michael Ninn, le magnifique travail de direction photo, basé sur une surexposition surréaliste, enveloppante et quasi-fantomatique ainsi que sur une utilisation du blanc extrêmement contrastée, s'oppose à cette banale routine pornographique. La première séquence, située à la 9^e minute, est symptomatique de cet état d'in vraisemblance. Outre la direction photo qui impose déjà une distanciation, la routine, s'étalant sur 18 minutes, va comme suit : masturbation vaginale, cunnilingus ainsi que pénétration anale et vaginale par les doigts, fellation, pénétration anale (assis, debout, en levrette) puis fellation/éjaculation.

La représentation de l'acte sexuel dans la pornographie, ainsi codifié pour les besoins de la narration et de la monstration, est toute sauf réaliste. Ici, l'artifice sous-tend la nature même de la représentation de l'acte sexuel. «Avec les invariables enchaînements systématiques de positions et de pratiques, la disparition progressive d'humanité et d'intensité émotionnelle, le cinéma pornographique a perdu une partie de son obscénité positive.»¹⁴⁷

Cette mécanisation se situe également au niveau de la structure de production elle-même. En effet, le genre pornographique est l'un des rares genres, avec l'horreur et le *gore* justement, où il y a réellement et littéralement production en chaîne destinée à alimenter le marché de la vidéo (des centaines de titres, tournés en numérique, paraissent chaque semaine). Par exemple, le sous-genre pornographique *gonzo* qui consiste à brouiller les pistes entre le vrai et le faux, le professionnel et l'amateur. Il s'agit de

¹⁴⁵ Voir chapitre 2, note 18.

¹⁴⁶ Michael NINN, *Catherine*, DVD, couleur, États-Unis, 2005, 118 minutes.

¹⁴⁷ OVIDIE, *op. cit.*, p. 91 et 92. À propos de l'obscénité positive : «Là où à l'époque il existait un cinéma qui prônait la liberté et la diversité sexuelle, aujourd'hui il y a majoritairement un travail vidéo qui représente à la chaîne une fermeture avec toujours les mêmes enchaînements de pratiques et positions. La pornographie d'aujourd'hui, à l'image de l'idéologie dominante, montre une sexualité limitée et normée. D'où la nécessité de faire revivre une pornographie de libération.» Il ne faut pas oublier que l'apparition de la pornographie sur la scène sociale, après des années de clandestinité, s'est produite en parallèle aux grands mouvements sociaux des années soixante et soixante-dix tels que le féminisme et la libéralisation des mœurs. OVIDIE, *op. cit.*, p. 40. Voir également Eric SCHAEFER, *op. cit.*, p. 386.

productions professionnelles, avec ou non des acteurs professionnels, tournées selon une esthétique qualifiée d'amateur et mettant en scène de supposées non actrices prises sur le vif dans des situations réelles. L'une des séries les plus populaires du genre, *Bang Bus*,¹⁴⁸ consiste à trouver une femme sur la rue, la faire monter en voiture, la convaincre de participer à une scène X contre de l'argent puis de tourner ladite scène dans la voiture. Ce type de films ne nécessite presque aucuns coûts de production (studios, matériel, acteurs, techniciens, etc.), peut être tourné en une fin de semaine et peut générer, sur le marché de la vidéo, et surtout sur internet, des recettes astronomiques. La production courante fonctionne aussi selon cette logique du tourner rapidement (quelques jours), à peu de coûts (quelques milliers de dollars) d'où la primauté du tournage en numérique, la sortie «direct to video» et la quasi-absence, hors des *peep shows*, de salles de cinéma commerciales.¹⁴⁹

La mécanisation ne se situe pas seulement dans la structure de production et les séquences XXX quasi-industrielles, à la chaîne, d'actions coordonnées pour la caméra, elle affecte également les corps pornographiques. Premièrement, il y a eu une mise au pas de la pornographie afin de répondre à des attentes commerciales. Cette mise au pas est similaire, sinon identique, à celle rencontrée dans d'autres sphères de la société où le sexe, implicite ou explicite, est important : la mode (les mannequins), le cinéma courant (les stars hollywoodiennes par exemple), la publicité...¹⁵⁰ Ovidie souligne d'ailleurs que c'est «parce qu'elle a désiré respecter les règles de l'industrie du spectacle et de l'économie de masse, qu'elle s'est imposée des tabous et des interdits, qu'elle s'est réglementée en intégrant une *uniformisation des corps*, [et qu'elle] a progressivement

¹⁴⁸ Outre les DVD et VHS, le *Bang Bus* propose également une plateforme internet mise à jour de façon hebdomadaire: www.bangbus.com.

¹⁴⁹ Alors que les années soixante-dix ont vu la prolifération de telles salles dû principalement à la libéralisation des mœurs, mais également au format de tournage (la pellicule, surtout 16mm) qui influençait la structure de production (coûts, matériels cinématographiques, acteurs, objectifs de qualité liés aux spectateurs et à la rentabilité en salle, etc.).

¹⁵⁰ Selon Ovidie, la vraie obscénité réside dans cette utilisation détournée, hypocrite, de la sexualité et non dans la pornographie. Elle nomme ce phénomène la porno-chic, c'est-à-dire une récupération moralisante par la mode, la pub, le cinéma, etc., de la pornographie (son esthétique) dans le seul but de vendre (exemple : on suggère le sexe par la consommation d'un cornet de crème glacée). Un mot : hypocrisie. Il s'agit d'une utilisation glauque, falsifiante, dégradante et abaissante de la vraie pornographie et ses enjeux/objectifs (la libéralisation subversive). Voir : OVIDIE, *op. cit.*, p. 156.

perdu une partie de sa liberté et de sa dimension subversive.»¹⁵¹ Cette uniformisation prend plusieurs formes dont entres autres l'absence de pilosité (autant pour l'homme que pour la femme), les mensurations quasi-égales (chez les femmes), l'importance de la musculature (chez les hommes), l'endurance (la durée de l'acte) et les prouesses athlétiques des comédiens (essentielles pour que la caméra puisse se glisser et donner à voir). Même la quantité de sperme relâchée lors du *money shot* est importante, car sans sperme il n'y a rien à voir et irrésolution narrative du numéro. Martine Boyer souligne cet aspect aseptisé, mécanique, trop parfait du corps pornographique. «Toute cette gymnastique, au bout du compte, favorise la culture du muscle. C'est elle qui prend le corps dans le déraillement du sexe. Les nouveaux héros travaillent un à un biceps, triceps, pectoraux et abdominaux.»¹⁵² Cette culture du corps présente en pornographie renvoie directement à l'une des deux visions proposées par Jean-Marie Brohm pour pallier l'inefficacité du corps : la déification.¹⁵³

Par conséquent, le corps, selon cette logique de mécanisation, n'est plus qu'une pièce dans la chaîne de montage pornographique, un robot effectuant une tâche. Baudrillard note que «la seule vérité du robot est son efficacité mécanique».¹⁵⁴ Si la seule efficacité mécanique renvoie au statut de machine, de robot, le corps pornographique n'en est pas loin. Les corps pornographique et *gore* peuvent s'inscrire à l'intérieur de cette mouvance qui fait du corps dans les sociétés capitalistes un robot (selon Jean Baudrillard), en ce sens qu'il n'a plus de valeur distinctive propre autre que le travail et la performance. Le corps pornographique rejoint le corps capitaliste, consommation, machine, et ce, peu importe le lien métaphorique (robot, mannequin, objet, outil, etc.).¹⁵⁵ Yann Lardeau décrit ainsi cette mécanique des corps qui rappelle l'imaginaire

¹⁵¹ OVIDIE, *op. cit.*, p. 93.

¹⁵² Martine BOYER, *L'écran de l'amour : cinéma, érotisme et pornographie. 1960-1980*, Paris, Plon, 1990, p. 147.

¹⁵³ Nous référons le lecteur aux notes en bas de page 114 et 155 du présent chapitre.

¹⁵⁴ Jean BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 83.

¹⁵⁵ Il est intéressant de noter que la technologie actuelle dans le domaine de l'industrie pornographique a atteint, avec ses nouvelles poupées gonflables, un degré de réalisme saisissant, et terrifiant, au niveau des produits utilisés. Nous pensons ici, entres autres, à ces poupées construites sur mesure qui ont une peau synthétique extrêmement confondante au toucher ou encore ses nombreux vibromasseurs ultraréalistes, interchangeables et, contrairement au pénis, toujours en érection. Le corps est fonctionnel (un orifice ou une érection) et reproductible.

technologique (nous soulignons) : «Déconnexion du gros plan de son représenté, disponible dès lors pour toutes les connexions : pénétrations, succions et caresses, toujours le porno met en scène répétitivement *le branchement d'un organe sur un autre*, d'un pénis sur un vagin [...]»¹⁵⁶ Il s'agit d'ailleurs de l'analogie proposée par Tsukamoto Shynia à l'intérieur du film érotico-gore *Tetsuo : The Iron Man* (1989).¹⁵⁷ Sans être du genre pornographique, une scène du film, située à la trentième minute, est particulièrement révélatrice en ce qui concerne cette idée de corps-machine. Il s'agit de la scène d'accouplement entre le personnage principal et sa conjointe. Lors de celle-ci, le pénis de l'homme-métal se transforme en perceuse géante et «défonce» littéralement le corps de la femme d'abord apeurée puis orgasmique. La chair des individus et le métal se fusionnent afin de créer des êtres hybrides, de véritables cyborgs aux corps magnifiés par l'insistance sur les détails (muscles, sueurs, etc.) et la correspondance visuelle entre l'homme et la machine (il y a par exemple alternance entre un homme soulevant des poids et les pistons d'un engin industriel).

Une illustration littérale et extrême de cette «mécanisation» des corps est également présente dans un sous-genre pornographique nommé par Randy Squalor «prosthetic sex».¹⁵⁸ Ce dernier définit ainsi ce sous-genre :

The common factor in – and indeed the definition of – prosthetic sex would be «people with plastic bits». Realistic looking plastic bits attached to their bodies. And, more often than not, these plastic bits play a part in the sex itself. [...] The result is that performers are able to have sexual organs where they would never normally be or of a size previously unheard of – in short, new levels of weirdness are able to be reached.¹⁵⁹

Par conséquent, ce sous-genre affiche délibérément son artifice, les effets spéciaux, afin d'«ajouter», d'«allonger» ou de «grossir» des parties du corps. Ces parties sont essentiellement phalliques - nez, bras, pénis, etc. – ou mammaires. Squalor souligne

¹⁵⁶ Yann LARDEAU, «Le sexe froid. Cinéma et pornographie», in *Théories du cinéma*, Antoine DE BAECQUE (textes réunis par), Paris, Éditions de l'Étoile, coll. Petite anthologie des cahiers du cinéma, 2001 (première parution dans *Cahiers du cinéma*, no 289, 1978), p.141.

¹⁵⁷ Shynia TSUKAMOTO, *Tetsuo : The Iron Man*, DVD, noir et blanc, 67 minutes, Japon, 1989. Dans ce film, un homme se transforme littéralement en machine : ses membres deviennent outils, des plaques de métal recouvrent lentement son corps...

¹⁵⁸ Randy SQUALOR, «Prosthetic Sex», in FENTON, Harvey, *op. cit.*, p. 217 à 224.

¹⁵⁹ Ibid, p. 224.

également que «[...] it's inevitable that sooner or later special effects are going to be employed to depict the impossible, just as they have portrayed the impossible in conventional cinema.»¹⁶⁰ L'impossible en pornographie concerne évidemment les limites corporelles (longueur du pénis, grosseur des seins, positions possibles, etc.). Ce sous-genre propose donc de nouveaux corps, modifiés à l'aide de prothèses, offrant de nouveaux possibles aux niveaux de la performance pornographique et de la monstration. Le corps est ainsi plus performant. Plus troublant encore, les prothèses appliquées sont également en mesure de libérer des fluides corporels. Par exemple, le premier long-métrage de la série parodique *Edward Penishands* (1991) de Paul Norman qui est une relecture directe du *Edward Scissorhands* (1990) de Tim Burton à la différence que les mains-ciseaux ont été remplacé par deux mains-pénis. Les mains-pénis d'Edward éjaculent du sperme – ou plutôt une substance qui lui ressemble à l'image du faux sang dans le *gore* – lorsque ce dernier est excité ou à la fin de rapports sexuels au cours desquels ils pénètrent ces partenaires avec ses pénis «ajoutés».

Dans ce sous-genre précis qu'est le «prosthetic sex», l'imaginaire techno-médico-scientifique proposée par Davis LeBreton est clairement visible. En effet, on pose de nouvelles «extensions» sur les corps afin de pallier un manque. Le corps est limité dans la performance pornographique et l'ajout de «composantes» génitales permet de transcender ce problème. Grâce aux effets spéciaux, le corps est infatigable (comment fatiguer du plastique?) et les configurations possibles sont illimitées. D'ailleurs, l'ajout de prothèses et les modifications du corps ne se limitent maintenant plus à la pornographie. De nos jours, la science médicale est en mesure de modifier la taille d'un pénis, de recoudre l'hymen (et ainsi rendre la virginité), de modifier le sexe des individus, de réduire ou augmenter la taille des seins... La haine du corps évoquée par Jean-Marie Brohm n'est plus très loin puisqu'on révèle que «le corps est toujours manque, absence, vide, altérité.»¹⁶¹ Bref, ce qui autrefois était impossible, mais possible cinématographiquement grâce aux effets spéciaux, est aujourd'hui accessible à chaque individu à l'aide de la chirurgie. Cela explique peut-être en partie la naissance et la mort de ce sous-genre dans

¹⁶⁰ Ibid, p. 224.

¹⁶¹ Jean-Marie BROHM, *op. cit.*, p. 31.

les années 90. En effet, la nouveauté proposée par l'effet spécial est désormais banale et, surtout, possible réellement.

Cette connexion mécanisée des corps se retrouve également dans le long-métrage pornographique conventionnel *The Edge* (2001), de Nick Orleans, qui présente l'expression finale de ce processus d'objectification cinématographique par et pour le regard.¹⁶² Deux moments ponctuent la séquence choisie : la fellation et la pénétration. Ici, la mise en scène amène un morcellement extrême des organes génitaux. Bien que cadrés de manière «classique» en gros plan ou en plan poitrine (afin d'inclure la tête lors de la fellation), ceux-ci sont littéralement «coupés» de leurs corps d'origine par un mur entre les partenaires. Ce mur permet la «connexion» des organes par l'entremise de fenêtres, communément appelées *glory holes*, permettant le passage des membres. Ainsi, lors de la fellation, un pénis est présenté par l'une de ces fenêtres et un jeu de cadre à l'intérieur du cadre est mis en place. Outre une séparation spatiale du plaisir (le visage) et de l'action (la fellation ou la pénétration), cette barrière physique, introduite par le mur, découpe le corps, désormais accessoire puisque réduit à ses parties qui n'ont plus que valeur d'usage, simples fétiches. Peu importe le ou la propriétaire, seul le pénis ou le vagin est important parce que lui seul «produit» du sens - le plaisir des personnages ou le *delight* spectatorial - lors de cette «configuration». «Au bout du compte, il s'agit toujours de filmer de la viande, de la chair en gros plan. Qu'elle fixe des muqueuses en action ou des plaies béantes, la caméra se doit toujours de s'approcher encore plus, de montrer le plus précisément possible.»¹⁶³ La sexualité est technique, les membres sont fétiches et interchangeables. Peu importe le pénis, son propriétaire, il s'agit d'UN pénis.

Dans ce sens, le corps, devenu le plus bel objet de sollicitude, monopolise à son profit toute l'affectivité dite normale (envers d'autres personnes réelles), sans pour autant prendre de valeur propre, puisque, dans ce procès de détournement affectif, n'importe quel autre objet peut, selon la même logique fétichiste, jouer ce rôle. Le corps n'est que le plus beau de ces objets psychiquement possédés, manipulé, consommés.¹⁶⁴

¹⁶² Séquence située à la 67^e minute du film. Nick ORLEANS, *The Edge*, DVD, couleur, États-Unis, 2001, 133 minutes.

¹⁶³ Philippe ROUYER, *op. cit.*, mars 1989, p.53.

¹⁶⁴ Jean BAUDRILLARD, *La société de consommation*, Éditions Denoël, Paris, coll. Folio/essais, 2003, p. 203-204.

Telle est la conséquence excessive de cette «frénésie du visible» : le corps n'est qu'un objet dénué de toute valeur autre que pour le regard.

Outre la mécanisation des scènes, de la production et des corps, la pornographie est victime d'une standardisation. En effet, la production pornographique dominante est un reflet des mœurs. Les déviations ont des films privilégiés, des séries à part, en marge du «mainstream» pornographique. «En s'interdisant toute pratique «déviante», le cinéma pornographique s'est fait le garant des bonnes mœurs.»¹⁶⁵ Il y a un bannissement de la coprophilie, du sadisme pur, des relations anales homme-homme dans la *porno* hétérosexuelle... Sont également bannis les films trop ambitieux nécessitant temps (pour le tournage) et argent (budget de production). D'ailleurs, le problème est tel que certains auteurs plus ambitieux et avant-gardistes, tels Michel Ninn (*Latex*, 1995) ou John Leslie (*Catwoman*, 1988), doivent construire leurs scènes X selon les conventions et règles imposées. Une anecdote révélatrice à ce sujet concerne la production du film *Dog Walker* (1994) de John Leslie. Antonio Passolini (producteur de *Latex* (1995) et *Shock* (1996) ainsi que réalisateur de *Café Flesh 2* (1998)) raconte cette anecdote lors d'une interview avec David Flint.

But in the script for *Dog Walker*, he [John Leslie] had this scene with a shot-out in the desert, and a slow motion cuts between cum-shots and blood coming out of bullet holes. I said «We can't do that!» John, as usual, argued that the scene should be left in on the basis of artistic merit. And I replied «Yeah, I agree, and if it was an R-rated movie you could do it, but you can't be mixing porno with Peckinpah (...)»¹⁶⁶

Cette anecdote souligne un aspect important, soit la présence de règles morales, esthétiques et thématiques dans la pornographie. La pornographie est «straight» et est circonscrite par des limites sociales de bon goût et de décence.

Cette délimitation entre ce qui est acceptable ou non d'exhiber dans un film pornographique amène certains auteurs, comme Rouyer, lorsqu'il oppose *gore* et *porno*, à des constatations telles que : «La différence de nature entre le *gore* et le *porno* explique aussi pourquoi il n'existe pas de *hardgore*, alors que tous les autres genres

¹⁶⁵ OVIDIE, *op. cit.*, p. 91.

¹⁶⁶ David FLINT, *op. cit.*, p. 180.

cinématographiques ont été revisités par le X.»¹⁶⁷ Selon nous, cette affirmation est fautive, car elle témoigne d'une méconnaissance du genre. Lors des années soixante-dix, certains réalisateurs ont mélangé les deux genres.¹⁶⁸ Ces «transgressions» sont également présentes dans une rarissime production underground actuelle (*Stethoscope* (États-Unis, 2006, 15 minutes) de Kenneth Thomas par exemple) et dans la production expérimentale (les films du collectif autrichien *The Vienna Aktionists* par exemple). Cette généralisation de Rouyer peut toutefois s'appliquer à la production courante, au «mainstream» pornographique.¹⁶⁹ L'anecdote ci-dessus présente un exemple probant : interdiction d'associer sang et sperme afin de ne pas brouiller les pistes du spectateur relativement au réalisme («si le sperme est vrai, le sang l'est-il?»). Il en va de même pour la représentation du viol qui, désormais, est proscrite. La pornographie s'impose des limites, des interdits; standardisation des moeurs et des pratiques. Un film comme *Hardgore* (1974) de Michael Hugo serait impensable aujourd'hui.¹⁷⁰ La prémisse tient littéralement du film *gore* : une jeune femme est internée dans un asile où le personnel s'adonne à des pratiques sataniques. Viol, décapitation, sperme, sang, corps en putréfaction sont amalgamés aux nombreuses séquences XXX. Par exemple, l'une de ces séquences consiste en une messe noire au cours de laquelle un bourreau viole une femme dont la tête est prise dans une guillotine.¹⁷¹ Le montage alterne entre la pénétration et le visage effrayé de la suppliciée. Simultanément à l'éjaculation, la guillotine est relâchée et coupe la tête de la victime. Un autre exemple est le premier long-métrage d'Abel Ferrara (réalisateur de *Bad Lieutenant*, 1992) : *Nine Lives of a Wet Pussycat* (1976, sous le pseudonyme Jimmy Laine)¹⁷². Une séquence originalement dans le film est aujourd'hui retranchée de la plupart des versions disponibles : un viol dans une cage d'escalier. D'abord réticente, la femme prend ensuite plaisir à cette agression. Cette séquence visible

¹⁶⁷ Philippe ROUYER, *op. cit.*, 1997, p. 180.

¹⁶⁸ La compagnie américaine *Alpha Blue Archives* (www.alphabluearchives.com) se spécialise dans l'édition sur support DVD de ces productions méconnues et atypiques n'incluant souvent aucun générique et aucune date de réalisation. Quelques titres de sa collection sont révélateurs à ce sujet : la collection *Black Ritual of Satanic Sex Sluts* (qui comprend des titres tels que *Cult of Sadists* ou *Lucifer's Lust*), *Femmes de Sade* (Alex De Renzy, 1976) et *Water Power* (1975, Gérard Damiano et Shaun Costello).

¹⁶⁹ Le *gore* n'a jamais vraiment fait face à ce problème, et ce, parce que la représentation de la violence est généralement plus admise que celle de la sexualité dans nos sociétés occidentales. La sexualité est plus rapidement associée à un jugement moral.

¹⁷⁰ Michael HUGO, *Hardgore*, DVD, couleur, 1974, 63 minutes.

¹⁷¹ Séquence située à la 27^e minute du film.

¹⁷² Abel FERRARA, *Nine Lives of a Wet Pussycat*, DVD, couleur, États-Unis, 1976, 66 minutes.

partiellement dans la bande-annonce du film¹⁷³ révèle l'autocensure présente dans le genre actuellement.

Résumons-nous : tandis que le *gore* s'acharne sur un corps matière, le genre pornographique instaure un corps performance. L'acharnement est de nature différente. Ici, le corps doit se soumettre à des impératifs physiques mécaniques (les prouesses sexuelles : muscles, flexibilité, etc.) et standardisés (pilosité, mensurations, muscles, érection, éjaculation, etc.). Le corps déifié par la performance est un corps fantasmé au même titre que le corps matière *gore*. Il est une réponse à ce constat d'inefficacité, de défaillance. Il est «plus que», il est perfection : beau, lisse, propre, musclé, infatigable, flexible, indestructible.

E. L'altérité corporelle

Les genres *gore* et pornographique sont le théâtre d'un double jeu. D'une part, il y a mise en place et exposition d'un corps objet, machine ou matière, visiblement invraisemblable de par les actions qu'il pose ou subit. D'autre part, il y a identification/projection et réaction du spectateur face à ces corps.

Le *gore* et la pornographie s'adressent à la chair du spectateur par l'entremise d'affects variés (peur, dégoût, désir, envie, etc.). Pour ce faire, ils s'abattent sur un corps imaginaire, car le corps filmé doit demeurer point d'ancrage, référent sensuel, pour le spectateur. Plus simplement, le corps filmé lie le spectateur à l'image. La relation regardant/regardé, chair/corps est nécessaire, voire essentielle, sinon l'image ne signifie rien. D'ailleurs, à propos du corps filmé dans le cinéma fantastique, Louis Danvers note que :

Objet ou sujet de l'action, proie ou lieu même (par l'expérience, la mutation, la transformation) de celle-ci, il est le concret de l'abstrait, la matérialisation charnelle dont l'imaginaire ne saurait se passer pour pénétrer l'univers du visible, du sensible, que lui ouvrent les images.¹⁷⁴

¹⁷³ En bonus sur le deuxième disque de Abel FERRARA, *The Driller Killer*, DVD, couleur, États-Unis, 1979, 96 minutes.

¹⁷⁴ Louis DANVERS in Alain BERGALA (dir.), *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Dunkerque, Éditions Yellow now, 1994, p. 154.

Le corps et ses parties deviennent, sous le regard de la caméra, un miroir parfois attrayant, parfois effrayant, de l'enveloppe humaine, mais toujours élément référentiel majeur pour le spectateur. Dans ces deux genres, le pouvoir médusant du corps filmé sert de véhicule principal à l'émotion et, pour ce faire, il devient l'élément central autour duquel s'articule la technique (le gros plan : effet *gore*, *money shot*, *meat shot*), mais également le discours (la frénésie du visible, la fétichisation, l'effet-méduse, etc.). Dans le *gore* et la *porno*, il s'agit de positionner le corps filmé dans une dynamique précise : celle du sexe ou celle de la mort.

À l'intérieur de ces deux genres, le corps peut être réduit à sa plus simple expression (une mécanique faite de fluides et de chair dans le *gore*) ou être élevé presque à la perfection (les corps musclés, reluisants et splendides de la pornographie). Par une esthétique du gros plan, le *gore* et la pornographie révèlent ces corps en insistant sur leurs productions, i.e. les fluides corporels. Cette insistance sur les fluides corporels révèle – telle sera l'hypothèse avancée au prochain chapitre - une haine du corps complexe et dérangeante.

4. LE CORPS ABJECT : LES FLUIDES CORPORELS

«Le but véritable était de montrer l'immontrable, de dire l'indicible. Je ne pouvais pas proposer ces parasites hors-champ parce que personne n'aurait su ce qui se passait. C'est une bonne chose que de voir un personnage qui lève son couteau au-dessus de la poitrine d'un autre et entendre un «swouch» hors-champ; vous savez ce qui va arriver, vous le comprenez. Je créais des éléments qui ne pouvaient pas être suggérés parce que difficilement imaginables pour le spectateur.»

David Cronenberg à propos de *Shivers* (1975)¹⁷⁵

Dans le chapitre précédent, nous avons suggéré qu'une haine du corps s'insinuait par le biais de l'imaginaire techno-médico-scientifique. Cette haine résulterait d'une constatation simple et complexe à la fois : le corps est faillible et non performant. Les genres *gore* et pornographique représenteraient cette problématique en valorisant les corps-machine (surperformants, défiés, mécaniques, parfaits, glorifiés) et les corps-matière (abjects, faillibles, meurtris, ensanglantés, découpés). Deux attitudes face à une haine, à un constat d'inefficacité : le déni (le corps-machine) et l'acharnement (le corps-matière). Dans les deux cas, le corps est invraisemblable, artifice, mais exposé de façon crédible afin de faciliter la projection-identification du spectateur et le *delight* spectaculaire.

Nous aborderons ici la question principale de ce mémoire, soit les fluides corporels en tant que vecteurs d'une seconde haine du corps beaucoup plus subtile, dérangeante et angoissante. Pour ce faire, nous questionnerons la représentation des fluides dans les deux genres à partir du concept d'abjection tel que défini par Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur : essais sur l'abjection*.¹⁷⁶ Nous proposerons que la dynamique de déni et d'acharnement du corps explicitée dans le chapitre précédent s'applique également à la représentation des fluides. Cette dynamique se traduit par des affects de dégoût (le *gore*) et de fascination (le *porno*) face aux fluides corporels

¹⁷⁵ Entretien avec David Cronenberg. BEARD, HANDLING et VÉRONNEAU in Piers HANDLING et Pierre VÉRONNEAU (directeurs), *L'horreur intérieure : les films de David Cronenberg*, Toronto/Paris/Montréal, Éditions du cerf/Cinémathèque québécoise, coll. 7-Art, 1990, p. 24.

¹⁷⁶ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur : essais sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 248 p.

représentés. Toutefois, il est nécessaire de faire un détour par la frontière qui sépare les fluides de notre regard : la peau.

A. La peau comme frontière : champ (soi) et hors-champ (l'Autre)

La dialectique champ/hors-champ a toujours constitué l'un des enjeux majeurs des genres *gore* et pornographique. En effet, leur esthétique oppose constamment la révélation et la dissimulation. D'ailleurs, l'histoire entière des deux genres a été une constante exposition de cette problématique (Quoi montrer? Quand montrer? Comment montrer?). Tantôt le hors-champ prédomine afin de provoquer une attente et un désir de voir chez le spectateur (suspense, peur, désir, angoisse, etc.); tantôt il y a survalorisation du champ avec l'effet *gore* ou le *meat shot* (les effets de monstration permettant de susciter la répulsion, l'excitation, etc.). Toutefois, au-delà du débat sur la primauté de l'un sur l'autre, le cinéma *gore*, et par extension le cinéma pornographique, «ne peut pas ne pas montrer.»¹⁷⁷ Cette obligation est au coeur même du projet plastique des deux genres qui est de «donner à voir.»

Dans son ouvrage sur le cinéma américain des années 70, Jean Baptiste Thoret consacre un chapitre entier au cinéma d'horreur et à cette opposition champ/hors-champ.¹⁷⁸ Selon lui, le cinéma d'horreur américain de cette décennie est caractérisé par ce qu'il nomme une «fiction de l'empoisonnement» qui consiste en l'invasion du champ par le hors-champ. Il suggère que le cadre, dans le cinéma d'horreur traditionnel, a toujours constitué un barrage entre le bien et le mal, une frontière au-delà de laquelle le monstre était relégué afin de préserver l'ordre social. Cette limite, le cadre, permettait de distinguer le Nous de l'Autre et ainsi de circonscrire la peur et le potentiel perturbateur de la créature.

Pris dans son acception *minimale*, le film d'horreur enregistre, continûment ou *par moments*, le combat entre soi (qu'il s'agisse d'un individu, d'une famille, d'une nation ou de tout groupe constitué et partageant des valeurs homogènes) et un Autre, dont la présence est perçue comme menaçante, voire létale.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Jean-Baptiste THORET, *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2006, p. 306.

¹⁷⁸ Ibid, p. 291 à 331.

¹⁷⁹ Ibid, p. 305.

Cependant, les crises et événements secouant les États-Unis lors des années 60-70, et particulièrement les images d'actualité provenant du Viêt-Nam et les luttes de groupes minoritaires – bref, ce qui depuis longtemps était relégué dans une sorte de hors-champ social – sont passés à l'avant scène. Thoret propose une lecture politique et sociale du texte horrifique. Autrefois Autre (l'indien dans le western, l'extra-terrestre dans la science-fiction, le fantôme dans le cinéma d'horreur), le «monstre» est désormais soi (le gouvernement, l'armée, nos voisins, les jeunes, les ethnies, etc.). Ainsi, «tandis que la société américaine se désagrège, le *common man* se met à douter de tout, du voisin, du gouvernement, de ses valeurs, de l'histoire officielle.»¹⁸⁰ Thoret résume son interprétation de cette façon : «si l'Autre est le Même, champ et hors-champ doivent alors se mêler.»¹⁸¹ Par conséquent, «lorsqu'il n'y a plus de place dans le hors-champ, les monstres se promènent dans le cadre.»¹⁸² Afin d'illustrer son propos, Thoret réfère à la tétralogie des morts-vivants de George A. Romero - et particulièrement au deuxième volet *Dawn of the Dead* (1979) - dans laquelle une horde de morts-vivants prend peu à peu le contrôle du territoire en dévorant les vivants et en reléguant ceux-ci dans des espaces confinés (une maison dans le premier volet, un centre d'achat dans le deuxième, une base militaire souterraine dans le troisième et une cité utopique dans le quatrième).¹⁸³ Lentement, mais inévitablement, les morts-vivants prennent contrôle des lieux et repoussent les frontières, barrières et barrages établis par les vivants afin de les repousser. Face à cette invasion, le vivant n'est qu'un mort-vivant en devenir. Il n'y a plus de délimitation possible. L'un et l'autre sont identiques. D'ailleurs, les troisième et quatrième entrées de la série, *Day of the Dead* (1985) et *Land of the Dead* (2005), présentent des morts-vivants «intelligents» et dotés d'émotions en opposition à des humains violents et psychotiques. Par exemple, le personnage emblématique de Bub, présent dans *Day of the Dead*, est un mort-vivant conditionné à l'aide des techniques behavioristes qui vengera son maître, assassiné non pas par un mort-vivant, mais par le général responsable de la base. D'un point de vue esthétique, Jean-Baptiste Thoret analyse cette invasion du champ, le territoire délimité, par le hors-champ, le monstre, en

¹⁸⁰ Ibid, p. 291.

¹⁸¹ Ibid, p. 297.

¹⁸² Ibid, p. 293.

¹⁸³ Une cinquième entrée dans la série est parue en 2007 le titre *Diary of the Dead* (2007).

évoquant les nombreux plans où les morts-vivants pénètrent et s'approprient les lieux barricadés (la destruction des barricades, l'avancée des morts-vivants dans les lieux, les effets *gore* lorsqu'ils dévorent les survivants). En somme, le cinéma d'horreur des années 70 impose une nouvelle conception du champ et du hors-champ intrinsèquement liée à une crise identitaire. Autrement dit, les frontières entre soi, le bien et le défini, et l'Autre, le mal et l'indéfini, se brouillent. Plus rien n'est sûr. «À la menace autrefois circonscrite (la peur avait son objet), se substitue une menace diffuse, circulatoire et donc omniprésente.»¹⁸⁴

Un mouvement similaire affecte également la production pornographique qui se retrouve soudain sur la scène publique au début des années 70. Dans la foulée des mouvements contestataires (dont le féminisme), la libéralisation sexuelle et la baisse d'une certaine censure, la pornographie cinématographique est passée du «cachée» (projections privées, dans des maisons closes ou *underground*) au public (projections en salles en plein cœur de New York et d'autres grandes villes américaines). Il était maintenant possible de légitimer la représentation du sexe au cinéma sans avoir recours à un contexte autre (le fantastique, le film noir, etc.). Linda Williams qualifie cet état de fait d'*on/scenity*, soit :

On/scene is one way of signalling not just that pornographies are proliferating but that once off (ob) scene sexual scenarios have been brought onto the public sphere. On/scenity marks both the controversy and scandal of the increasingly public representations of diverse forms of sexuality and the fact that they have become increasing in available to the public at large.¹⁸⁵

À titre d'illustration, le cas de *Deep Throat* (1972, Gerard Damiano) est particulièrement révélateur de cette soudaine acceptation d'un genre considéré obscène et réservé à une clientèle aux moeurs douteuses.¹⁸⁶ Il se pose alors un problème similaire au *gore* puisque ce qui était hors-champ et Autre, une certaine vision de la sexualité et la consommation de matériel pornographique, est soudain visible et accepté. Comme le note

¹⁸⁴ Jean-Baptiste THORET, *op. cit.*, p. 310.

¹⁸⁵ Linda WILLIAMS, *op. cit.*, 2004, p. 3. Voir également la note 8 au chapitre 2.

¹⁸⁶ Cet engouement pour le film, et la pornographie cinématographique, est l'un des sujets principaux abordés dans le fascinant documentaire *Inside Deep Throat* (2005, Randy Barbato et Fenton Bailey). Des images d'archive nous montrent les longues files d'attente devant les salles, des personnalités publiques défendant le film (Jack Nicholson par exemple), les nombreux bulletins de nouvelles télévisés, etc..

Linda Williams : «The bracketing of hard core only ends up setting the seemingly authentic, acceptable (erotic or soft-core) sex of the self against the inauthentic and unacceptable (pornographic, violent, or obscene) sex of the other (Willis 1983, 463).»¹⁸⁷

La pornographie est souvent associée à l'Autre, car pour être pornographique, le sujet doit être obscène¹⁸⁸ et, conséquemment, ce qui est jugé obscène pour soi peut être érotique pour l'Autre. La définition de la pornographie implique donc un rapport soi-Autre.

Quel rapport, ici, avec les fluides corporels? D'une part, ce détour permet de positionner la problématique de l'opposition soi/Autre à l'intérieur de la dialectique cinématographique – et sociale – du champ et du hors-champ (dialectique au coeur du *gore* et de la pornographie). D'autre part, il nous permet également d'aborder cette problématique à travers l'idée de limite puisque le déplacement d'un univers à l'autre, de l'intérieur à l'extérieur, du privé au public, du hors-champ au champ, implique automatiquement la notion de «passage» et, par extension, celle de «limite».

Comme nous l'avons démontré dans un chapitre précédent, les genres *gore* et pornographique s'appliquent essentiellement à exposer en gros plan les corps et leurs productions (fluides, cris, etc.). Les deux genres survalorisent le champ au détriment du hors-champ puisque leur raison d'être est l'exposition de sévices ou d'actes sexuels. Par conséquent, le cadre n'est plus, *en apparence*, un lieu permettant le jeu de la dissimulation et de la révélation. Ici, tout est donné à voir : les corps, les organes, les fluides. Le cadre est un lieu de rencontre entre plusieurs entités – la victime, l'arme et le monstre/assassin pour le *gore* et les partenaires sexuels pour la pornographie – et non un lieu de délimitation entre soi, ce qui est dans le champ, et l'Autre, ce qui demeure hors-champ. Nous avons déjà mentionné que la figure de montage classique des scènes *gore* et pornographique, l'alternance champ/contre-champ, va dans ce sens; à un plan d'affect succède un plan de réaction. Toutefois, le gros plan, qu'il soit effet *gore* ou *meat shot*, présente toujours deux sujets (lame/corps, dents/chair, pénis/vagin, bouche/pénis, etc.)

¹⁸⁷ Linda WILLIAMS, *op. cit.*, 1989, p.5.

¹⁸⁸ Voir la définition de la pornographie proposée en début de deuxième chapitre.

qui fusionnent à l'écran. Les frontières sont temporairement effacées entre soi et l'Autre lors de l'étreinte qu'est la scène de meurtre ou de sexe. Il y a donc un premier niveau de perméabilité des limites entre soi et l'Autre de par cette fusion à l'intérieur du cadre.

Si le cadre ne permet plus d'établir une limite entre soi et l'Autre (limite figurative), il ne reste alors qu'une barrière : la peau. L'enveloppe corporelle est la dernière frontière délimitant le sujet. Cependant, celle-ci sera rapidement franchie puisque dans leur course au «montrer davantage», les genres *gore* et pornographique s'acharnent à révéler ce qui se cache au-delà de ce hors-champ qu'est le corps. Une fois le corps entièrement scruté par la caméra, il ne reste plus que son intérieur à découvrir. Comme l'explique Philippe Rouyer à propos du *gore* :

Cadrée en gros plan, la peau devient un lieu de passage entre ce qui rentre (la lame du couteau) et ce qui sort (le sang, les tripes). Le processus est parfois inversé : c'est sous la pression de l'intérieur (l'accouchement d'*Alien*) que la barrière de la chair est forcée. Mais chaque fois, décapitations, éventrations et mutilations révèlent au spectateur les mystères de l'organisme. Dans l'aventure du *gore*, l'enveloppe corporelle perd son statut de cache pour devenir un cadre, une fenêtre ouverte sur ce que le bon goût relègue dans le hors-champ.¹⁸⁹

Dans le *gore* et la *porno*, les fluides corporels sont littéralement «éjectés» du corps pour être donnés à voir : sang, sperme, salive, sécrétions vaginales, pus, menstrues, excréments, urine, etc. Le champ s'attarde sur les derniers vestiges d'un corps autrefois sacré, c'est-à-dire aux limites inviolées; nos déchets corporels, derniers remparts d'un univers privé, sont alors exposés. Il n'est donc pas étonnant que le gros plan s'attarde sur tous les orifices possibles – réels et artificiels – puisque ceux-ci sont des passages possibles entre l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le dehors. Le long-métrage pornographique *Through the Looking Glass* (1976, Jonas Middleton) propose un exemple extrême de pénétration corporelle par la caméra. À de nombreuses reprises dans le film, la caméra remplace un pénis ou des doigts et entre littéralement dans le vagin de l'actrice principale, Catherine Erhardt (sous le pseudonyme de Catherine Burgess), afin de révéler ce qui se cache à l'intérieur. Un autre exemple est la série érotique japonaise *L.A. Blue Girl* (3 épisodes tournés en vidéo). Cette série présente de jeunes nymphettes violées par d'hideux démons couverts de tentacules. Le deuxième volet, *Birth of the Demon Child*

¹⁸⁹ Philippe ROUYER, *op. cit.*, 1997, p. 175.

(1995, Kaoru Kuramoto), montre les pénétrations à l'aide des plans situés à l'intérieur du vagin. Dans le *gore*, cette mise à nue passe essentiellement par l'éventrement des personnages. L'ouverture – forcée – du ventre et l'extraction des organes, principalement les tripes, constituent d'ailleurs l'une des mises à mort typiques et incontournables des films de morts-vivants ou de zombies (*Zombi 2* (1979) et *City of the Living Dead* (1980) de Lucio Fulci, *Hell of the Living Dead* (1984, titre original *Virus*) de Bruno Mattei, *Junk : Shiryô Gari* (2000) de Atsushi Muroga, la tétralogie des morts-vivants de Romero pour ne nommer que ceux-là). Bref, dans les deux genres, la «peau joue le rôle d'un rideau qui, en se soulevant, expose la scène d'un petit théâtre intérieur où les acteurs (les organes) seraient dirigés à contre-emploi.»¹⁹⁰

Les genres *gore* et pornographique, dans leur «frénésie du visible», tentent de pénétrer tous les hors-champs afin de tout révéler au regard. Pour paraphraser Jean-Baptiste Thoret : lorsqu'il n'y a plus rien à explorer dans le champ, la caméra pénètre les corps.¹⁹¹ Il s'agit de montrer l'immontrable, de révéler l'invisible, de pénétrer la dernière limite possible entre soi et l'Autre : celle du corps. Et, au-delà de ce cadre qu'est le corps, il y a les organes et les fluides. Il n'est plus étonnant alors que la scène de meurtre ou de sexe se conclut presque exclusivement par l'éjaculation de sperme - le *money shot* – ou l'effusion de sang.

B. Le rapport à l'abjection dans la métamorphose (*gore*)

Le cinéma de David Cronenberg, et une bonne partie du cinéma *gore*, est l'exemple parfait d'un rapport avec l'abject, et ce, de par l'un de ses ressorts dramatiques principaux : la métamorphose. Que ce soit Rose dans *Radid* (1977), Seth Brundle dans *The Fly* (1986), Max Renn dans *Videodrome* (1983) ou bien James Ballard dans *Crash* (1996), les personnages cronenbergiens passent tous par une transformation physique puis, par effet de conséquence, psychologique. Il y a opposition du viscéral et de l'intellectuel : le corps devient Autre et possède le Je. L'esprit est assujéti au corps, à ses

¹⁹⁰ Ibid, p. 177.

¹⁹¹ Note en bas de page numéro 177.

dérèglements : problème de la nouvelle chair.¹⁹² En effet, l'œuvre de Cronenberg s'articule autour de la modification, de la mutation, du corps (et de l'esprit) poussée à l'extrême. Il y a un danger à la constante modification du corps et de l'esprit (ex : la chirurgie dans *Rabid*, les ondes télévisuelles dans *Videodrome*, la greffe dans *Shivers*) vers une utopie de la perfection. Chez Cronenberg, cela se traduit par une perte de contrôle de la mutation après un moment, parfois idyllique, mais toujours rempli de bonnes intentions, d'amélioration, de perfectionnement du corps (ex : les nouveaux pouvoirs de Brundle dans *The Fly*, la libéralisation sexuelle dans *Shivers*, le renouveau sexuel dans *Crash*).

Chez Cronenberg, l'abject apparaît dans cette monstration de la métamorphose. La monstration sert un propos : celui d'exposer l'invisible. Charles Tesson résume ainsi : «La grande inconnue, ce n'est pas l'autre, le monstre hors-champ, mais le corps, ses dérèglements internes : la découverte de qui est à vous et qui, une fois exposé à vos yeux, vous met littéralement hors de vous.»¹⁹³ Le corps est une barrière entre le visible et l'invisible; il dissimule un hors-champ, soit l'intérieur du corps. Dans le cinéma de Cronenberg, «le corps n'est pas seulement l'objet d'un spectacle – corps donné à voir – ni même un lieu de représentation, un espace de visibilité : il s'impose ici comme un espace de non-visibilité, lieu de dissimulation...»¹⁹⁴ Par conséquent, le processus de métamorphose du corps révèle plus qu'il ne cache, expose plus qu'il ne remplace. Prenons l'exemple de *The Fly*. Ici, le personnage de Brundle-Fly se décompose progressivement sous nos yeux. Ses membres tombent, ses déplacements laissent des traces liquides sur le sol; bref, il devient mouche. Peu à peu, il perd son humanité, autant corporelle que psychologique. Les frontières permettant de le définir en tant qu'homme s'estompent. Il est soi, il est Autre. D'où cette attitude ambiguë de Véronica (Geena Davis) mêlant répulsion abjecte et sympathie. D'où également ce musée naturel à l'intérieur duquel Brundle conserve ses membres, parties de corps, derniers vestiges de son humanité. «J'étais cela.» Et une fois mouche, il bave un liquide poisseux. Désormais,

¹⁹² Nous reviendrons plus en détails sur ce point à l'intérieur de la conclusion.

¹⁹³ Charles TESSON, «Caïn et Abel version S.F.» (sur *Scanners*), in *Cahiers du cinéma*, no 322, avril 1981 cité dans Philippe ROUYER, *op. cit.*, 1997, p. 195.

¹⁹⁴ Paul Marie BATTESTINI, *Pensée d'un corps, pensée d'une peau... Crash de David Cronenberg*, Paris, Dreamland éd., coll. CinéFilms, 2002, p. 36.

il n'est plus homme, il est abject, il rejette. Il ne cache plus ses productions corporelles. L'Autre l'a avalé et remplacé. Il n'est plus circonscrit, définissable en tant que Seth Brundle, mais indéfini, incertain; il est Brundle-Fly. Ses frontières sont incertaines, il se «répand» littéralement en «polluant» son environnement avec ses productions corporelles (fluides, membres, etc.). Ce manque de définition, cette faille du langage, cette absence de frontière, cette absence de limite, c'est ce que Julia Kristeva appelle l'abject.

Une plaie de sang et de pus, ou l'odeur douceuse et âcre d'une sueur, d'une putréfaction, ne *signifient* pas la mort. (...) Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tout entier tombe au-delà de la limite, *cadere*, cadavre. Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écoeurant des déchets, et une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, «je» est expulsé. La limite est devenue un objet. [...] Il [cadavre] est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet. Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir. Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles.¹⁹⁵

Pour Julia Kristeva, l'abject part de l'indéfini. L'abject est ce qui est étranger au Je, donc Autre, et ce qui perturbe un état. L'abject est aussi ce moment où la limite n'existe plus; cet instant où le Je devient Autre. Tout se mélange, se brouille. «Je ne suis plus moi-même». Telle la dialectique du champ/hors-champ dans le *gore* et le *porno*, l'abject part d'une opposition, désormais incertaine comme nous l'avons évoquée en première partie de chapitre, entre ce qui est soi et ce qui est Autre. La métamorphose est l'exemple parfait de cette indétermination puisqu'il s'agit de transformer une entité X en une entité XY. La métamorphose agit donc comme oxymore suprême puisque le sujet devient un Autre monstrueux : extérieur, mais non étranger.¹⁹⁶

Prenons un exemple *gore* significatif : la métamorphose/naissance de Frank dans *Hellraiser* (1987) de Clive Barker.¹⁹⁷ Cette scène pivot est située à la 19^e minute du film et se divise ainsi :

1. Gros plan en ralenti sur plusieurs gouttes de sang tombant sur le sol. Le son est également étouffé et au ralenti.

¹⁹⁵ Julia KRISTEVA, *op. cit.*, p. 11 et 12.

¹⁹⁶ Voir le chapitre 3 pour une définition de l'oxymore.

¹⁹⁷ Clive BARKER, *Hellraiser*, DVD, couleur, Grande-Bretagne, 1987, 93 minutes.

2. Gros plan sur le sol. Le sang est aspiré et passe sous le plancher.
3. Plan moyen et panoramique vertical passant sous le plancher pour révéler un coeur poisseux battant lentement. Une musique s'ajoute ainsi que des respirations lentes, lourdes et profondes.
4. Gros plan du sol. Lent travelling sur celui-ci. Les planches tremblent de plus en plus rapidement et une fumée sort d'entre les interstices.
5. Gros plans sur les clous retenant les planches de bois sortant de leurs socles.
6. Gros plan sur des rats dans un coin de la pièce.
7. Gros plan du sol. Un liquide brunâtre et onctueux sort d'entre les planches. Au son, le bouillonnement d'un liquide.
8. Gros plan sur les rats qui s'agitent et paniquent.
9. Gros plan sur le liquide brunâtre qui s'échappe du sol.
10. Gros plan sur les rats paniqués.
11. De côté, gros plan sur la masse de liquide bouillonnant. Un «bras» squelettique sort du sol et du liquide.
12. Plan large sur le liquide. Un deuxième «bras» émerge des planches.
13. Gros plan des rats qui paniquent.
14. Gros plan en plongée sur une masse indistincte de chair et de fluides qui forment lentement un crâne en animation image par image. La bande son est saturée de bruits «gluants» et de craquements d'os.
15. Plan moyen à 45 degrés de la masse de chair et de liquide qui forme lentement un corps en émergeant du sol (animation image par image). Les liquides et la forme semblent extrêmement collants et poisseux.
16. Gros plan à 45 degrés de la colonne vertébrale qui se détache du liquide collant.
17. Gros plan en plongée du crâne qui se forme : les muscles recouvrent lentement l'amas de chair et d'os.
18. Gros plan du cerveau gluant.
19. De face, plan moyen sur le corps qui «s'imbrique» brusquement au crâne.
20. Derrière, la même action en gros plan.
21. Gros plans des rats qui émettent des cris aigus.

22. Gros plan de côté du crâne qui se soulève recouvert d'un liquide mi-blanchâtre, mi-verdâtre poisseux.
23. Plan moyen de face du corps qui se lève lentement en «collant» au sol.
24. Gros plan à 45 degrés d'une main qui se forme à partir d'un liquide gluant.
25. Gros plan en plongée d'une autre main se formant sous des conditions similaires.
26. Suite du plan 24.
27. Suite du plan 25.
28. Plan moyen de face de la cage thoracique (os, organes, muscles, etc.) qui se forme lentement.
29. Plan moyen en plongée de la cage thoracique et du dos «en construction».
30. Suite du plan 24.
31. Plan large du corps presque entièrement formé - il manque la peau - et auréolé directement par une lumière provenant de l'arrière.
32. Plan général présentant la même action. Le crâne gluant hurle douloureusement.

Entièrement réalisée en animation image par image, cette scène présente les caractéristiques habituelles de la scène *gore* telles que décrites au chapitre 2 : alternance entre des gros plans et des plans larges, bande sonore omniprésente unifiant la scène, insistance sur des détails répugnants, etc. Toutefois, ce qui est particulièrement intéressant, c'est le sentiment de dégoût et d'angoisse suscité chez le spectateur par le travail des images et, surtout, du son. L'image présente un amas de chair et de fluides gluants, collants, brunâtres tandis que la bande son offre en contrepartie des bruits de craquement, de gargouillis et d'écoulement d'un liquide gluant et poisseux. Plutôt que d'être déconstruit par la pourriture dans la mort, le corps est ici en gestation devant nos yeux.

Cette gélatine tremblante qui s'élabore dans la matrice (matrice secrète et close comme un tombeau) évoque trop la molle viscosité des charognes pour que l'homme ne s'en détourne pas avec un frisson. Partout où la vie est en train de se faire, germination, fermentation, elle soulève le

dégoût parce qu'elle ne se fait qu'en se défaisant; l'embryon glaireux ouvre le cycle qui s'achève dans la pourriture de la mort.¹⁹⁸

La naissance et la mort sont amalgamées pour rendre état d'un corps matière, d'un devenir matière reversé et réversible (possible grâce à la technique des effets spéciaux). Dans cette scène d'*Hellraiser*, le corps est rejet, éjection, déchet. Il se situe à la limite du vivant et du mort, de l'animé et de l'inanimé. Il est cadavre, rappel de notre condition uniquement charnelle, matérielle, organique. Il est moi. Je serai lui. Retour à l'envers sur soi-même, sur sa condition, sur son abjection.

Il n'est en effet guère de spectacle plus affligeant que celui du cadavre entré en pourriture, pour peu qu'il se vide prématurément. Il pue. (...) Il transforme les chairs redevenues molles et flasques en masses fétides, diffluentes, pures pultacées (...). Privé de tout métabolisme circulaire qui assurait l'autonomie du corps vivant, le cadavre s'abandonne tout entier aux mécanismes de désintégration-récupération.¹⁹⁹

Dedans ou dehors? Impossible de distinguer dans l'abject. La métamorphose présente un état incertain. Et c'est cette incertitude, cette impossibilité de distinguer qui suscite ce sentiment d'angoisse et d'horreur, voire même de dégoût, face à l'amas de chairs et de fluides en construction. Car, comme l'explique le psychologue Pierre Mannoni : «L'angoisse naît de la perspective et de l'attente du danger, même et surtout inconnu, alors que la peur suppose la présence et la connaissance du danger.»²⁰⁰ Sigmund Freud précise que l'état angoisse est même directement lié à la naissance. Il écrit que :

Nous nous disons que ce ne peut être que la naissance, c'est-à-dire l'acte dans lequel se trouvent réunies toutes les sensations de peine, toutes les tendances de décharge et toutes les sensations corporelles dont l'ensemble est devenu comme le prototype de l'effet produit par un danger grave et que nous avons depuis éprouvées à de multiples reprises en tant qu'état d'angoisse. [...] Le mot angoisse (du latin *angustia*, étroitesse; *Angst* en allemand) fait précisément ressortir la gêne, l'étroitesse de la respiration qui existait alors comme effet de la situation réelle et qui se reproduit aujourd'hui régulièrement dans l'état affectif. [...] Nous pensons également que la prédisposition à la répétition de ce premier état d'angoisse a été, à travers un nombre incalculable de générations, à ce point incorporée à l'organisme que nul individu ne peut échapper à cet état affectif [...].²⁰¹

¹⁹⁸ Wolfgang LEDERER, *La peur des femmes ou gynophobia*, Paris, Payot, 1980, p. 33 cité dans Géraldine POMPON et Pierre VÉRONNEAU, *David Cronenberg : la beauté du chaos*, Paris, Éditions Cerf-Corlet, coll. 7-art, 2003, p. 116.

¹⁹⁹ Louis-Vincent THOMAS, *op. cit.*, p. 308-309.

²⁰⁰ Pierre MANNONI, *La peur*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. *Que sais-je?*, 1982, p.43.

²⁰¹ Sigmund FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, # 16, 2001, p. 482.

Bref, tout comme l'abject, l'angoisse est flottante, indéfinissable, contrairement à la peur qui est circonscrite (le monstre, l'assassin, etc.) : «Quand je suis envahie par l'abjection, cette torsade faite d'affects et de pensées que j'appelle ainsi, n'a pas à proprement parler d'objet définissable. (...) De l'objet, l'abject n'a qu'une qualité – celle de s'opposer au *je*.»²⁰²

C. Abjection, angoisse et fluides corporels

Pourquoi pouvons-nous dire que la représentation des fluides corporels dans les genres *gore* et pornographique participe à l'affect d'abjection tel que décrit par Julia Kristeva? L'anthropologue Jean-Louis Roux écrit :

Tout ce qui sort du corps trouble et effraie. D'abord parce que tout écoulement représente la perte de quelque chose qui appartient à l'être. Ensuite, du fait même qu'il n'explique pas et cause des perturbations physiques ou psychiques : les larmes s'accompagnent de tristesse ou d'émotion; le sperme, de plaisir; le pus, de douleurs ou d'infections; la sueur est consécutive à un effort corporel ou, parfois, moral : nous suons de peur. Mais de tous les écoulements celui du sang est le plus terrifiant.²⁰³

Pour Julia Kristeva, les fluides corporels participent de l'abject précisément parce qu'ils sont à la fois nous et Autre, familier et étranger. Que suis-je? Quelle est ma limite? Mon corps? Ma peau? Pourquoi l'écoulement de mes fluides provoque-t-il du dégoût, de la douleur, la jouissance, de la fascination? La fluidité des limites permet la participation à l'abject, au monde. Il n'y a plus de frontière entre le dedans et le dehors, l'intérieur et l'extérieur, le subjectif et l'objectif, la matière et l'esprit. «Un extérieur à l'image de l'intérieur, fait de plaisir et de douleur. Innommable serait donc l'indistinctivité du dedans et de dehors, une limite franchissable dans les deux sens par le plaisir et par la douleur.»²⁰⁴ Par conséquent, les fluides instaurent une indétermination par rapport à nos propres limites. Les fluides, une fois rejetés du corps, deviennent ainsi, par extension, un prolongement de soi dans le monde et agissent en quelque sorte comme double corporel de par leur caractère à la fois interne (dans le corps) et externe (à l'extérieur du corps). Les fluides, le «re-jeté» du corps, posent une difficulté de définition du sujet : «...le jeté

²⁰² Julia KRISTEVA, *op. cit.*, p. 9.

²⁰³ Jean-Paul ROUX, *Le sang. Mythes, symboles et réalités*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1998, p. 57.

²⁰⁴ Julia KRISTEVA, *op. cit.*, p. 76.

n'arrête pas de délimiter son univers dans les confins fluides – parce que constitué par un non-objet, l'abject – remettent constamment en cause sa solidité et le poussent à recommencer.»²⁰⁵ Ils demeurent liés au corps parce qu'ils proviennent de lui et parce que leur éjection, comme le précise Jean-Louis Roux, est généralement accompagnée d'une sensation ou d'une émotion qui perdure après l'éjection. C'est pourquoi ils sont également simultanément fascinant et dégoûtant.

Mais outre ces considérations générales, qu'est-ce que les fluides corporels? Les fluides corporels – le sperme, les sécrétions, le liquide amiotique, le sang, les menstrues, les larmes, la bave, les larmes, l'urine, etc. – sont essentiellement les déchets du corps. Conséquemment, nous traitons généralement ceux-ci comme tel et les cachons au regard. De nombreux rituels et de nombreuses pratiques ont été développés afin de disposer de ceux-ci. D'ailleurs, une partie de la théorie freudienne repose sur notre rapport au monde conditionné par notre rapport à nos propres déchets corporels. Freud explique que très tôt une bonne éducation consiste entre autre à défendre à l'enfant de :

se débarrasser de ses excréments quand et comment il veut; on le force à se conformer aux indications d'autres personnes. Pour obtenir sa renonciation à ces sources de jouissances, on lui inculque la conviction que tout ce qui se rapporte à ces fonctions est indécent, doit rester caché. Il est obligé de renoncer au plaisir au nom de la dignité sociale. Il n'éprouve au début aucun dégoût devant ses excréments qu'il considère comme faisant partie de son corps.²⁰⁶

Le philosophe Peter Sloterdijk résume que «la relation que les hommes doivent avoir avec leurs excréments (et on la leur inculque à force de coups) fournit le modèle de leurs rapports avec tous les déchets de leur vie.»²⁰⁷

La haine du corps vient du fait que cette relation à nos déchets corporels en est une de honte et de dégoût instaurée dès l'enfance. Toutefois, ces productions sont inséparables de notre corporalité. Les fluides corporels sont à la fois objets de dégoût et de fascination précisément parce qu'ils sont nous et extérieurs à nous, détachés. Ils réfèrent à ce moment où nous n'étions que fluides (la conception et la gestation implique

²⁰⁵ Ibid, p. 16.

²⁰⁶ Sigmund FREUD, *op. cit.*, p. 380.

²⁰⁷ Peter SLOTERDIJK, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2000, p. 197.

le sperme, le sang, les menstrues, etc.) et celui où nous ne serons plus que fluides (la putréfaction retransforme le corps en une masse indifférenciée de chair et de liquides). Comme le souligne Jacques Bril lors d'une recension des différents fantasmes associés au corps, «la digestion et les contraintes d'excrétion qui lui sont liées ont ainsi imposé à l'imaginaire leurs pesantes images de souillure et de déchet. Mais la digestion n'est cependant pas sans parenté fantasmatique avec l'économie de la gestation, de la structuration, de la morphogenèse.»²⁰⁸ Il n'est donc pas étonnant que les fluides soient un lieu de fixation de fantasmes de l'homme. À la base, nous ne sommes que cela : fluides. À la mort, nous retournons à cela. Du néant à l'existence, de l'existence au néant : le trajet mène du point A au point A. En amont, le chaos; en aval, le chaos. Dans le concret, une masse de fluides faisant chair et défaisant chair. Les fluides sont doublement abjects, car en plus de brouiller les repères de la délimitation du soi, ils nous renvoient à deux conditions de non-être : la naissance et la mort. Le sexe permet l'échange des fluides et la procréation. La mort permet la restitution des fluides à la nature et le retour au néant. Le sexe et la mort sont inextricablement liés aux fluides et à notre condition humaine. Comme le note Jörg Buttgerit lors d'un entretien avec Marc Toullec : «J'aimerais croire que l'esprit continue à exister [après la mort], mais les corps pourris que je montre dans mes films me poussent à penser le contraire.»²⁰⁹

Il y a donc un lien très fort entre le sexe, sujet principal de la pornographie, et la mort, sujet principal du *gore*, à travers l'exposition des fluides. Avant les premiers effets *gore* et la pornographie, les fluides étaient généralement relégués dans le hors-champ cinématographique; le meurtre ou l'acte sexuel étaient pudiquement remplacés par des ponctuations filmiques (un fondu au noir, etc.), des procédés métaphoriques (un train entrant dans un tunnel, etc.) ou métonymiques (une ombre sur un mur, une main qui se crispe, un panoramique sur un objet présent dans la pièce, etc.). La pornographie et le *gore* insistent plutôt sur l'acte, les corps et les fluides qui en sortent. Ils traquent ces hors-champs (ce qui est refusé au regard) selon une économie de la monstration.

²⁰⁸ Jacques BRIL, *Petite fantasmagorie du corps : Osiris revisité*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1994, p. 201.

²⁰⁹ Marc TOULLEC, *Mad Movies*, no 91, septembre 1994 in Philippe ROUYER, *op. cit.*, 1997, page 174.

Nous avons proposé précédemment l'idée que la fonction haptique du regard était convoquée lors de la vision d'un film *gore* ou pornographique.²¹⁰ C'est d'ailleurs cette propriété du regard qui permet l'identification aux corps et aux sensations projetés à l'écran. Nous avons cité l'historien des arts Jonathan Crary qui nommait ce phénomène «the carnal density of modern vision». L'insistance sur les fluides à l'aide de gros plans sonores et visuels convoque directement le toucher du spectateur de par la texture même desdits fluides : mi-liquide, mi-solide, gluant, salissant. Que les fluides soient glorifiés dans l'acte sexuel (la pornographie) ou dégoûtant et effrayant dans l'horreur de la mort ou de la métamorphose (le *gore*), la fonction et le résultat sont les mêmes; les fluides corporels, et l'insistance sur ceux-ci, sont la preuve que les corps déchirés ou pénétrés sont bien humains puisqu'ils agissent en tant que «référents» à l'univers du spectateur. Ils appellent donc à son corps, à sa propre expérience corporelle.

D. Le rapport aux fluides par le biais du SIDA (porno)

Dans un chapitre précédent, nous avons cité Randy Squalor qui, dans une analyse de la série de films pornographiques *Behind the Green Door*, notait que l'échange de fluides est la base même de l'acte sexuel.²¹¹ Selon Squalor, l'absence de «money shot» dans *Behind The Green Door- The Sequel*, comparativement à son importance démesurée dans le premier volet²¹², suggère une irrésolution narrative (nous avons expliqué pourquoi à ce moment), mais également la difficulté de représenter l'acte sexuel après l'apparition du SIDA au début des années 80, car désormais les fluides et leur échange pouvaient infecter mortellement les partenaires. Un nouveau rapport imaginaire au corps et au sexe devait être mis en place. À la célébration exacerbée de la libéralisation sexuelle dans les années soixante-dix succède la méfiance du SIDA des années quatre-vingt. Squalor résume comment *Behind the Green Door – The Sequel* met en scène cet état de faits :

The world of *Behind the Green Door – The Sequel* is a world ruled by spermicide, condoms and latex gloves. Bodily fluids must be kept to themselves, not released and exchanged. The penis or

²¹⁰ Voir le chapitre 3.

²¹¹ Pour la citation complète, voir le chapitre 2, note 55.

²¹² Culminant ultimement en plusieurs éjaculations se superposant au ralenti comme un feu d'artifice, giclant de mille couleurs comme un arc-en-ciel et éclaboussant littéralement l'actrice Marilyn Chambers. Voir l'analyse complète de la séquence au chapitre 2.

the tongue can't be allowed to touch the vagina – a layer of ruber must prevent any contact. A barrier must be maintained between the sexual partners.²¹³

Le SIDA est donc une menace à l'échange. Conséquemment, les fluides «mis à jour» dans la pornographie (majoritairement le sperme) sont ceux-là même qui portent le virus mortelle. Le fléau du SIDA provoque ainsi une remise en question de la sexualité à l'intérieur de la société et dans les films produits par celle-ci. Les fluides sont «dangereux». Désormais, il est impossible de penser et de pratiquer le sexe de la même manière. Une nouvelle approche dans ses pratiques sexuelles est de mise : la prévention. De cette nouvelle approche découle un nouveau regard – suspicieux – sur son propre corps et ceux des autres. Le SIDA devient un nouveau tabou lié au sang – au même titre par exemple que la souillure associée au sang de la mort ou celui de la naissance²¹⁴ – amalgamant simultanément le sexe et la mort. Le SIDA instaure un procès du contact physique à travers le doute.

Cafe Flesh (Rinse Dream, 1982) est l'exemple prophétique – puisque le SIDA n'était pas encore bien connu en 1982 – de ce nouveau rapport au corps, à la sexualité et à la consommation de la pornographie cinématographique, et ce, de par sa prémisse.²¹⁵ La trame narrative du film présente un monde post-nucléaire divisé en deux types de population : les *Sex Negatives* (99% de la population) et les *Sex Positives* (le 1% restant). Ces derniers sont les seuls pouvant avoir des relations sexuelles, les autres étant frappés d'impotence ou incapables d'être excités. Cependant, l'analogie troublante avec le SIDA consiste en la façon dont les individus découvrent, ou non, leur statut de positif ou de négatif. Pour découvrir s'ils sont porteurs du virus, les individus doivent avoir une relation sexuelle. Celle-ci déclenche ou non le virus. Par conséquent, une bonne partie de la population n'ose pas avoir de contacts physiques de peur de peut-être activer le virus. Il en résulte trois groupes : les *sex positives*, les *sex negatives* révélés et ceux qui n'osent

²¹³ Randy SQUALOR, *op. cit.*, p. 261.

²¹⁴ De nombreuses études anthropologiques et psychologiques s'intéressent aux divers tabous associés au sang dans les cultures. Voir Jean-Paul ROUX, *op. cit.*, 407 p., Jacques BRIL, *op. cit.*, 290 p. et Lucien LÉVY-BRUHL, *Le surnaturel et le naturel dans la mentalité primitive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963 (édition originale 1931), 526 p.

²¹⁵ Stephen SAYADIAN (sous le pseudonyme Rinse Dream), *Cafe Flesh*, DVD, couleur, États-Unis, 1982, 80 minutes.

découvrir leur statut. Afin de satisfaire les *sex negatives*, actifs ou non, le gouvernement met en place des *cafe flesh* (café chair), sorte de cabaret futuriste à l'intérieur desquels les *sex positives* doivent «performer» sur scène. Ces performances sont souvent dénuées de passion, de plaisir, car forcées et devant public; le sexe est mécanique, désincarné, organisé pour le regard d'un public avide qui - paradoxalement - est partagé entre envie et tristesse face à ces numéros de cabaret. Le film offre donc simultanément un commentaire sur les dangers liés au sexe et sur l'expérience spectatorielle de la pornographie. Il y a dédoublement du spectateur, une mise en abyme de sa position de voyeur. Sur la scène du *Cafe flesh*, et à l'écran de cinéma, il y a ces corps déifiés, admirés, désirés, mais également inaccessibles, menaçant et dangereux puisqu'ils peuvent être sources de «contamination».²¹⁶ Tel le spectateur du film pornographique, les spectateurs du *Cafe Flesh* sont médusés par ces corps en mouvement et ces visages inexpressifs offerts à leur regard. Contrairement à la foule du premier volet de *Behind the Green Door* (produit un peu moins de dix ans plus tôt) qui participait activement à la «performance» scénique de Marilyn Chambers, celle de *Cafe Flesh* est réduite à la simple contemplation passive. L'expérience est solitaire, purement visuelle, telle celle du spectateur devant son téléviseur. Car, autre analogie révélatrice, *Behind the Green Door* était visionné en salle et en groupe à sa sortie (encourageant à interagir telle la foule dans le film) contrairement à la production des années quatre-vingt destinés, ou plutôt consommables, chez soi, seul devant son téléviseur et son magnétoscope. L'activité n'est plus collective et basée sur l'échange, mais plutôt solitaire et masturbatoire. La barrière entre les corps – condom, latex, etc. – est traduite spatialement dans la pornographie par l'écran de cinéma ou du téléviseur qui instaure une relation à sens unique.

²¹⁶ Contrairement à la pornographie, la contamination est un thème central dans le *gore* (zombis, vampires, loups-garous, maladies infectieuses, etc.). À titre d'exemple, évoquons le pus qui est absent des films pornographiques, mais omniprésent dans les films *gore* ayant pour prémisses des mutations (les films de David Cronenberg par exemple) ou des contaminations virales. Le segment de Robert Rodriguez, *Planet Terror*, pour le film *Grindhouse* (2007, Robert Rodriguez et Quentin Tarentino) est particulièrement symptomatique de la représentation des fluides et de l'Autre comme menace. Dans ce segment hommage aux films de morts-vivants, un gaz nocif est relâché et transforme peu à peu les êtres humains en créatures purulentes et déjantées. Outre par l'inhalation du gaz, l'épidémie est transmissible via les fluides corporelles, essentiellement le sang et le pus, car une fois infectés, les «porteurs» subissent des poussées extrêmes d'acné giclant sur les victimes et menant quelquefois à la désintégration totale en une masse liquide de chair et de fluides.

Ce nouveau rapport à l'Autre et au corps aura deux conséquences majeures dans la pornographie cinématographique. D'une part, elle imposera une mécanisation littérale des pratiques et des corps de par l'insistance sur la contemplation plutôt que l'action du spectateur. D'autre part, elle glorifiera ces corps et certaines de leurs productions afin de nier leur potentiel viral et de contribuer à cette célébration de l'image. Linda Williams résume les conséquences et changements opérés dans les années quatre-vingt sur la représentation de l'acte sexuel :

The darker side of the upbeat safer-sex message of this film thus resides in its recognition that we have now entered an age in which the problem of sexual relations can be defined in a way that would have been unthinkable in the stag film, that is, as a problem of relations per se : physical contact, connection, touch with the other. The solution to the problem of relations offered in this most prescient of hard-core films, then, is quite ambivalently hard-core. For if hard-core means «sex itself», the message of this film (*Behind The Green Door-The Sequel*, Mitchell bros. 1986) is that instead of doing it, we should be satisfied just watching other do it (voyeurism), which in turn means admitting «mechanical-elctrical instruments», such as vibrators, or simply «electrical» instruments, such as VCRs, as fetish substitute.²¹⁷

Nous avons déjà décrit au chapitre précédent en quoi le corps devenait machine, mécanique ainsi que performance dans la pornographie et comment cette approche induisait une haine du corps par le biais de la déification. Les fluides s'inscrivent dans un processus similaire de déification et de dissimulation. Dans la production pornographique *mainstream*, seul le sperme est montré puisqu'il est la seule solution visible permettant de conclure le numéro, la scène de sexe.²¹⁸ D'ailleurs, l'éjaculation se produit généralement à l'extérieur du corps et principalement sur le visage et les seins des actrices.²¹⁹ Les autres fluides – éjaculation vaginale, sécrétions vaginales, excréments, urine, sang, etc. – sont essentiellement exclus ou réservés à des sous-genres précis. Contrairement à d'autres

²¹⁷ Linda WILLIAMS, *op. cit.*, 1989, p. 246.

²¹⁸ Voir chapitre 2.

²¹⁹ Jusqu'au milieu des années quatre-vingt, l'éjaculation se concentrait davantage sur le ventre ou les reins de l'actrice. De plus, il était fréquent que celle-ci se produise à l'intérieur du vagin. Certaines productions actuelles – principalement réalisées ou destinées à un public féminin ou de couple - omettent l'éjaculation ou lui accordent une place moindre. C'est le cas par exemple des films produits sous la tutelle de Candida Royalle et sa compagnie *Femme Productions*. Outre l'omission de cette convention, *Femmes Productions* préconise entre autres : l'embauche de comédiens de tous âges, au physique imparfait; des scènes de sexe initiées et provoquées par le désir de personnages féminins; la représentation de la situation post-coïtale entre les partenaires; l'absence de plan gynécologique et d'éjaculation triomphante; beaucoup de fellations et de cunnilingus; aucune interruption des acteurs durant le tournage de la scène hard et des rapports sexuels protégés. Un autre exemple est la compagnie *Fuzzy Power* (une filiale de *Zenthropa* de L.V. Trier et Peter Aalbaek Jensen) qui adopte sensiblement le même discours représentatif. Voir : OVIDIE, *op. cit.*, 226 p.

médiums, tels la bande dessinée et la littérature²²⁰, l'asepsie est une règle fondamentale du cinéma pornographique; les corps doivent être lisses, musclés et propres. Les fluides, eux, sont gluants, collants, visqueux et peu esthétiques. Et, comme nous l'avons suggéré ci-dessus, ils sont potentiellement dangereux (la contamination) et abject (leur caractère indéfini et leur texture).

Le sexe féminin est le terrain principal sur lequel se projette cet imaginaire de l'asepsie et de l'abject relativement aux fluides corporels (surtout les menstrues et les sécrétions vaginales). Bien qu'une nouvelle tendance du cinéma pornographique accorde une place à l'éjaculation féminine, ces éjaculations sont majoritairement incluses à la fin des scènes saphiques et agissent à titre de *money shot*. Sinon, elles sont confinées à leur propre sous-genre constitué de films aux titres révélateurs comme par exemple la série *Fetish Fanatic* (Belladonna, 2005-2007), *Squirt Factor* (Jade Marcela, 2005) ou *Wet Room* (Axel Braun, 2006).²²¹ Par contre, la question des menstrues est autrement plus complexe. Certains films fétichistes offrent celles-ci au regard (exemple : *Blood Fest : A Custom Video from Risquee Renee* (réalisateur et date inconnus)), mais leur écoulement n'est jamais montré dans la production traditionnelle. Bien entendu, l'absence de ces dernières peut s'expliquer évidemment par leur caractère non érotique (comme les excréments ou l'urine qui ne sont visibles qu'à travers une production *underground* difficile d'accès ou seulement autorisée dans certains pays européens²²²). Toutefois, le

²²⁰ Par exemple, le désir est représenté dans la bande dessinée érotique et pornographique japonaise par des sécrétions vaginales abondantes : «Fluid gosh forth and a tide of unbridled sexual excitement in the many repeated close-ups. Characters, both female and male, gesture toward it, touch it, and talk about it in every story. Wetness is further determined by the beads of sweat and saliva that soaks the character in nearly every story. The wet vagina also represents a demand that must be satisfied.» Voir : Deborah SHAMOON, «Office Sluts and Rebel Flowers : The Pleasure of Japanese Pornographic Comics for Women», in Linda WILLIAMS, *op. cit.*, 2004, p. 91.

La littérature et la peinture érotiques et pornographiques évoquent également à leur façon certains fluides non présents à l'image (cinéma et photographie). Les textes de Sade sont probablement l'exemple le plus frappant.

²²¹ Un sous-genre identique existe pour l'éjaculation masculine (presque toujours sur le visage des actrices). Quelques titres : la série *Cum Shot Revue* (varié), les compilations *101 Facial Cum Shot* (varié) et *Cum Shot Starlets* (varié). Les films portant sur la pratique japonaise du *bukkake* (plusieurs hommes se masturbent et éjaculent sur une femme sans jamais la toucher) sont un exemple extrême de glorification de la semence masculine culminant même avec l'éjaculation sur la nourriture - ou dans des verres - ensuite ingurgitée par les actrices.

²²² Citons à titre d'exemple les films du réalisateur italien Sergio Picante distribués dans certains pays européens (dont l'Allemagne) et ayant pour «attractions» principales excréments et urine.

problème est plus complexe et convoque une mentalité primitive ancrée dans l'existence humaine. Julia Kristeva explique que :

Tout en se rapportant toujours aux orifices corporels comme à autant de repères découpant-constituant le territoire du corps, les objets polluants sont, schématiquement, de deux types : excrémental et menstruel. Ni les larmes, ni le sperme, par exemple, quoique se rapportant à des bords du corps, n'ont valeur de pollution. L'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavre, etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort. Le sang menstruel, au contraire, représente le danger venant de l'intérieur de l'identité (sociale ou sexuelle) : il menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l'identité de chaque sexe face à la différence sexuelle.²²³

En fait, Kristeva propose que les menstrues – et certains autres fluides - renvoient à cet imaginaire de la souillure, à l'impureté originelle de notre naissance et, par extension, notre condition mortelle. Ce que confirme l'anthropologue Jean-Louis Roux lorsqu'il écrit que :

D'abord, il est, en tout individu, un sang mauvais, vicié, malade ou susceptible de le devenir : celui qui, bleu, noir, violet, s'amasse sous la peau après un coup ou une ecchymose, celui que le mâle répand avec ses crachats, ses selles, son urine et qui, lui donnant un caractère féminin, n'est pas sans l'inquiéter, celui que rien ne signale, qui est un dépôt de la mère, un souvenir de la vie foetale et de l'accouchement. Un tel sang, qu'a-t-il à rester enfermé dans le corps? Il faut s'en débarrasser.²²⁴

E. La haine du corps : dégoût et fascination

Nous avons vu, à l'intérieur de ce chapitre, que la représentation des fluides corporels dans les genres *gore* et pornographique était tributaire d'un imaginaire basé sur l'idée d'une haine du corps. En effet, ils sont dégoûtants (la métamorphose et la contamination dans le *gore* ou les pratiques inusitées dans la porno) ou fascinants (la glorification du sperme dans la porno ou celle du sang dans le *gore*). La logique est la même que celle proposée par Jean-Marie Brohm qui suggérait que l'imperfection du corps – et la haine de celui-ci – se traduisait fantasmatiquement soit par le déni, soit par l'acharnement. Dans le premier cas, il y a survalorisation du corps (les muscles, la propreté, l'exercice, etc.) et dans l'autre négation de ce dernier (coupures, modifications, transformations, etc.). Dans le cas des fluides corporels, ces rapports au corps obéissent à

²²³ Julia KRISTEVA, *op. cit.*, p. 86.

²²⁴ Jean-Louis ROUX, *op. cit.*, p. 171.

une dynamique semblable : soit ils sont abjects de par leur nature indéfinie (le fait qu'ils soient nous et autres simultanément), soit ils sont fétichisés dans leur fonction (par exemple le sperme dans la porno).

Revenons à David LeBreton qui suggérait qu'une haine du corps s'insinuait par le biais de l'imaginaire techno-médico-scientifique.²²⁵ Pour lui, l'apparition du SIDA sur la scène sociale, et l'insistance subséquente sur toutes les MTS, a participé activement à la mise en place de cet imaginaire, «comme si le sentiment d'une trahison du corps par le sida ou les MTS amenait à un désir de vengeance à son égard et d'abandon de ses vieilles frusques [...]»²²⁶ Le doute, l'incertitude et la suspicion face à notre corps et celui des autres introduisent lentement ce que Peter Sloterdijk nomme le corps médicinal :

Aujourd'hui [...] on conçoit comme ennemi présumé, non seulement le «corps étranger», mais déjà notre propre corps. Pouvant tomber malade, il est l'enfant à problème [...]. Ce soupçon crée le corps «médicinal», c'est-à-dire le corps comme champ de bataille de la médecine préventive et chirurgicale. [...] la vie est trop dangereuse pour être vécue, mais tout de même aussi trop précieuse pour être rejetée. Entre valeur et danger, on recherche un milieu sûr. Plus la vie s'assure, plus, par contre, elle est virtualisée, repoussée, abandonnée; elle devient simple potentialité qui ne veut pas s'engager et réaliser, parce que l'engagement ne peut se faire sans risque.²²⁷

Tout comme pour LeBreton et Brohm, la médecine moderne a contribué pour Sloterdijk à cet état et a amené une mise en suspicion du corps. Le médecin doit fouiller le corps, en révéler les aspects écoeurants, les excréments, et les neutraliser. Le corps doit être propre et invulnérable. La médecine fait surgir la violence face au corps, au vivant. Le corps est un ennemi potentiel, un champ de bataille constant. Et les fluides sont aux affluents de cette bataille. Ils sont sales, visqueux, dégoulinant, dangereux. L'apparition du SIDA sur la scène sociale lors des années quatre-vingt est venue confirmée ce potentiel menaçant du corps et de ses fluides. Cachés et dérangeants, ils sont littéralement expulsés du corps et donnés à voir dans le *gore* et la pornographie. Ils sont un rappel de notre condition charnelle et de notre caractère matériel. Ils sont abjects, car ils nous rappellent que nous sommes faillibles, faibles, facilement la proie de virus et autres dangers provenant de l'extérieur, mais aussi de l'intérieur.

²²⁵ Voir chapitre 3.

²²⁶ David LE BRETON, *op. cit.*, p. 134.

²²⁷ Peter SLOTERDIJK, *op. cit.*, p. 429-430.

5. CONCLUSION : VERS UNE NOUVELLE CHAIR?

«Ce que tu seras après ta mort – même si tu n'es rien – sera pour toi aussi naturel et te conviendra autant, qu'aujourd'hui, ton existence individuelle et organique. Tu n'as donc à redouter tout au plus que le moment de transition. Oui, puisque l'examen attentif de la chose apporte ce résultat, que la non-existence complète serait préférable à une existence comme la notre.»

Arthur Schopenhauer²²⁸

«La sexualité permet une véritable résurrection. C'est, génétiquement parlant, la seule réponse à la mort.»

Jacques Ruffié²²⁹

Dans ce mémoire, nous avons suggéré que, dans le *gore* et la pornographie, les corps et les fluides corporels – sur lesquels ces genres insistent souvent en gros plan – sont deux des vecteurs principaux permettant un dialogue entre le regard et le corps du spectateur. D'une part, nous avons proposé les notions de «corps performance» pornographique et «corps matière» *gore*, celui-ci occupant une place centrale puisqu'il est l'objet du regard de la caméra et du spectateur. D'autre part, nous avons suggéré que les fluides corporels sont la preuve physique qu'une action – le meurtre ou la relation sexuelle – a eu lieu. Les mouvements du corps et les visages des protagonistes ne permettent pas de témoigner avec certitude de l'émotion vécue. Les fluides «révèlent» ces émotions puisqu'ils viennent confirmer ce que le spectateur anticipe ou comprend; le sang giclant concluant une séquence typique de meurtre ou le sperme jaillissant après une fellation signifient tous deux la fin d'une action, la confirmation de celle-ci. Ils sont la représentation visuelle de «passions» insaisissables, car mouvantes, tels la jouissance, le plaisir, la douleur ou le dégoût. Pour chacune des «passions» que nous venons d'énumérer, un fluide sert de substitut visuel : le sperme ou l'éjaculation féminine pour la jouissance, les sécrétions vaginales, la sueur ou la salive pour le plaisir, le sang pour la douleur et les vomissures ou excréments pour le dégoût.

²²⁸ Arthur SCHOPENHAUEUR, *Du néant de la vie*, Turin, Éditions Mille et une nuits, #451, 2004, p. 9.

²²⁹ Jacques RUFFIÉ, *Le sexe et la mort*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1986, p. 317.

Nous avons également émis l'hypothèse que cette insistance sur les fluides corporels sous-tend un rapport haineux au corps. Leur caractère à la fois familier et étranger nous a permis d'aborder ce questionnement à partir de l'opposition champ (soi) et hors-champ (l'Autre). Le recours fréquent à la métamorphose dans le *gore* et les bouleversements de la *porno* après l'apparition du SIDA ont servi de pont entre les hypothèses sur le corps de Jean-Marie Brohm ainsi que David LeBreton et celles de Julia Kristeva concernant l'abjection.

Toutefois, une question fondamentale demeure en suspens : qu'en est-il de l'expérience spectatorielle? Comment ces genres affectent-ils le spectateur? Et qu'en est-il du processus d'identification? Dans *Videodrome* (1983), David Cronenberg amalgame pornographie et *gore* à l'intérieur d'un plus vaste questionnement sur le corps, l'esprit et l'image. Suite au visionnement d'une émission clandestine, une série de *snuff* intitulée *Videodome*, le personnage de Max Renn (James Wood) est en proie à de nombreuses hallucinations qui lentement affectent son corps. Ce dernier se transforme, se métamorphose, et, ultimement, il y a création de ce que les conspirateurs du film nomment la «nouvelle chair». Les images de sexe et de violence provoquent une réponse corporelle directe – désir, excitation, horreur, mutation - chez Max Renn. Son corps est littéralement programmable et programmé par les images qu'il consomme; une plaie vaginale apparaît sur son torse et une vidéocassette est insérée à l'intérieur. Max Renn est désormais un magnétoscope vivant. Son téléviseur prend également vie et il caresse doucement l'écran, fasciné par les images de corps meurtris et érotisés qu'il «touche» par écran interposé. La vision ne suffit plus, l'expérience spectatorielle de Max doit passer par le toucher. Bref, il y a stimulation extrême de l'esprit et du corps par l'image, stimulation évoquant l'expérience corporelle de certains genres cinématographiques (l'horreur, le *gore* et la pornographie dans le film de Cronenberg).

À l'intérieur de sa trame narrative, *Videodrome* soulève la question du sujet-spectateur face aux affects de peur, d'horreur et d'excitation. Tel le personnage de Max Renn, quel plaisir le spectateur recherche et retire-t-il lorsqu'il visionne un film *gore* ou pornographique? L'image agit-elle sur le corps? L'expérience cinématographique

convoque-t-elle un plaisir visuel ou tactile? Dans le cas de la pornographie, la réponse semble simple : l'excitation et la satisfaction sexuelle. Toutefois, cette expérience est rarement partagée et essentiellement solitaire. Généralement, le spectateur est appelé à transformer son expérience visuelle en un acte tactile masturbatoire. Le paradoxe cruel de l'expérience pornographique réside dans ce désir de voir l'autre et celui, impossible, de le toucher. Le *gore* propose quant à lui une expérience similaire, mais dont les termes sont inversés. En effet, le spectateur retire un certain «plaisir» dans la contemplation, ou non, d'actes violents et dans les réactions corporelles qui y sont associées (douleur, peur, dégoût, «chair de poule», etc.). Le théoricien français Jean-Louis Schéfer résume cette problématique :

Et puis, il y a tout de même une chose dont il faut parler, dont il faudrait pouvoir parler : pourquoi est-ce que n'importe quel film, vraiment n'importe lequel, peut commander dans des salles de quartier ou pas de quartier, des conduites érotiques ou masturbatoires chez les spectateurs. [...] Qu'est-ce qui se passe à partir du moment où on se laisse envahir par un corps filmé dont on ne peut plus arrêter la descente ou le déplacement? Je me demande si ce n'est pas ça, plutôt que le phénomène de projection, qui se passe du point de vue du spectateur.²³⁰

Selon Schéfer, l'expérience spectatorielle consiste en une sorte de transe qui laisse le spectateur aphasique (ce qu'il nomme l'«effet de sidération» du cinéma²³¹). Bref, il évoque le pouvoir médusant du cinéma; pouvoir que nous avons précédemment explicité à l'aide des concepts d'effet-Méduse de Philippe Dubois, d'effet-*gore* de Jean-Claude Romer et de «frénésie du visible» de Linda Williams. Mais Schéfer évoque également le pouvoir sidérant des corps filmés auxquels le spectateur est amené à s'identifier cognitivement et corporellement. Dans une salle de cinéma, il n'est pas rare de voir les spectateurs reproduire les conduites et réactions des personnages à l'écran. Peu importe qu'il s'agisse de «conduites masturbatoires», pour reprendre les termes de Schéfer, associées aux films pornographiques ou d'affects de peur (et leurs corollaires physiques : mains bloquant le regard, sueurs froides, chair de poule, etc.) associées aux films d'horreur, le spectateur recherche une stimulation autre que visuelle lors du visionnement de ces films. Schéfer utilise une métaphore pour décrire cette rencontre perverse entre le désir et l'expérience du spectateur. Selon lui, le spectateur ordinaire du cinéma recherche

²³⁰ Jean-Louis SCHÉFER, *Images mobiles : récits, visages, flocons*, Paris, P.O.L., 1999, p. 22.

²³¹ *Ibid.*, p. 23.

(...) des simulations plus ou moins terribles (...). Pour une part de terreur, pour une part d'inconnu, pour des choses comme ça... (...) C'est-à-dire que, à la limite, une salle de cinéma, c'est un abattoir. Les gens vont à l'abattoir. Non pas voir les images tomber l'une après l'autre mais quelque chose en eux tombe qui est une structure autrement acquise, autrement possible, autrement douloureuse.²³²

Dans son article «Film Bodies : Gender, Genre, and Excess», Linda Williams tente de trouver une réponse à cette question en analysant ce qu'elle nomme des «body genres».²³³ Ce terme, originalement proposé et élaboré par Carol J. Glover dans un article sur les *slasher film*²³⁴, englobe les genres qui ont pour raison d'être première la provocation de réactions corporelles, tels la comédie, l'horreur, le mélodrame, la pornographie et le suspense. Williams remarque que

In the body genres I am isolating here [horreur, pornographie et mélodrame], however, the success of these genres often seems to be measured by the degree to which the audience sensation mimics what is on the screen. Whether the mimicry is exact – e.g., whether the spectator at the porn film actually experiences orgasm, whether the spectator at the horror film actually shudders in fear [...] – the success of these genres seems a self-evident matter of measuring bodily response.²³⁵

En somme, le cinéma possède un étrange pouvoir, celui de simultanément sidérer le regard et interpeller le corps du spectateur. Tandis que le regard est rivé sur l'écran, le corps est constamment assailli de sensations. Le corps du spectateur est en quelque sorte «dirigé» par l'image. Cette prise de pouvoir du corps sur l'esprit est la base même du plaisir et de notre rapport à ces genres, car «what may especially mark these body genres as low [leur statut en tant qu'objet culturel] is the perception that the body of the spectator is caught up in almost an involuntary mimicry of the emotion or sensation of the body on screen, along with the fact that the body displayed is female.»²³⁶ À la suite de

²³² Ibid, p 18.

²³³ Ces genres sont caractérisés par : 1) la monstration de corps affectés par une émotion (pleur, douleur, rire, plaisir, etc.); 2) la monstration de corps majoritairement féminins; 3) une insistance sur la pathos, la réaction physique; et 4) le fait que les réactions des spectateurs «miment» celles des protagonistes. Voir : Linda WILLIAMS, «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess», in Barry Keith GRANT (dir.), *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 140-158 (première parution dans *Film-Quarterly*, vol. 44:4, 1991, p. 2-13).

²³⁴ Carol J. CLOVER, «Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film», in *Representations*, no. 20, Automne 1987, p. 187-228. Cet article a également été remanié et publié en tant que chapitre dans Carol J. CLOVER, *op. cit.*, 1992, p 21-64.

²³⁵ Linda WILLIAMS, *op. cit.*, 1995, p. 143-144.

²³⁶ Ibid, p. 143.

Jean-Louis Schéfer, nous devons être conscient qu'«il y a (...) quelque chose de l'ordre de ce qu'une «rationalité» du rêveur, du délirant ou du névropathe ne peut plus ici déchiffrer.»²³⁷

Ces genres cinématographiques initient une rencontre entre le corps et l'esprit. Lors du visionnement d'un film gore ou *porno*, les yeux ne sont plus une fenêtre sur l'âme, mais une ouverture sur les sens. L'insistance sur les corps et leurs productions permet la participation active du spectateur. Dans une culture de l'image et du regard, ces genres offrent une alternative sensorielle et, par ricochet, une expérience directe du monde. Peut-être ces genres sont-ils les derniers moyens utilisés afin de se sentir vivant, complet, partie prenante du monde qui nous entoure?

²³⁷ Jean-Louis SCHÉFER, *op. cit.*, p 19.

GLOSSAIRE

Concepts et notions	Définitions
Attraction	<p>Ce concept a d'abord été proposé simultanément au milieu des années quatre-vingt par André Gaudreault et Tom Gunning pour décrire une partie de la production du cinéma des premiers temps. L'attraction est destinée à satisfaire le spectacle cinématographique; elle donne à voir. L'attraction s'oppose à la narration puisque celle-ci cherche d'abord à raconter une histoire. L'attraction est davantage basée sur le plan, le micro-récit. Il s'agit d'interrompre le récit pour «montrer» un mini-spectacle, un mini-numéro. Les films à truc de Méliès sont un exemple probant de ce type de cinématographie-attraction où le récit est constamment submergé par un événement spectaculaire (disparition, décapitation, dédoublement, etc.).</p>
<i>Beaver Films</i>	<p>Ce terme désigne le corpus de films ayant pour sujet la représentation des organes sexuels féminins (surnommés <i>beaver</i> en anglais). Bien que présents auparavant dans les circuits <i>underground</i>, ces films – d'une durée 3 et 10 minutes - sont majoritairement produits à la fin des années soixante sur support 16mm. Pour certains théoriciens et historiens, il s'agit d'un moment de transition entre les <i>sexploitation</i> et la production <i>hardcore</i>.</p>
Effet méduse	<p>Terme proposé par l'historien de l'art Philippe Dubois pour décrire les représentations faciales de la peur. Dubois explique que la peur est en elle-même irreprésentable puisqu'il s'agit d'une</p>

	<p>émotion. Par conséquent, seuls ses effets sur le corps sont visibles : traits tendus, sourcils relevés, bouche ouverte. Il nomme ce figement expressif l'effet-méduse. La peur, comme toute autre passion, laisse une empreinte sur le visage de celui qui en fait l'expérience et cette empreinte devient objet esthétique.</p>
<i>Facial</i>	<p>Dans le jargon de l'industrie pornographique, il s'agit du plan d'éjaculation sur le visage de l'actrice. Facial ne doit pas être confondu avec le <i>money shot</i> (ou <i>cum shot</i>) qui lui ne désigne que le plan d'éjaculation et non la destination du jet de sperme (visage, reins, dos, seins, etc.).</p>
<i>Frenzy of the visible</i> (Frénésie du visible)	<p>Terme dérivé de Jean-Louis Comolli qui, en parlant de l'intérêt du cinématographe à ses débuts, utilisait le terme «machine of the visible». Linda Williams propose le terme de <i>frenzy of the visible</i> qui consiste en un besoin de voir, de connaître, de découvrir les mystères du corps «sexué», de l'orgasme, qui est à la base même du plaisir engendré par le spectacle pornographique.</p>
<i>Giallo</i>	<p>«Giallo» se traduit «jaune». Sous-genre italien de l'horreur et du suspense baptisé en référence à une série de romans policiers italiens identifiables de par leurs couvertures colorées jaunes.</p>
<i>Gore</i>	<p>De l'allemand : sang séché/sang éclaboussé. Du vieil anglais «gor» : saleté, excrément. Lié à sale, répugnant. dans son acceptation minimale, le <i>gore</i> est un sous-genre de l'horreur ayant pour raison d'être originelle l'exposition détaillée de sévices</p>

	corporels.
Effet <i>gore</i>	Phillipe Rouyer reprend un terme de Jean-Claude Romer, effet <i>gore</i> , qui implique que le <i>gore</i> n'est pas l'apanage d'un genre, mais plutôt une figure stylistique. Ainsi, ce terme englobe l'idée du sang giclant tout en ne se limitant pas à un simple genre cinématographique. Dans la perspective ouverte par Rouyer, le <i>gore</i> n'existe plus pour lui-même, mais en tant que procédé. Il agit à titre de parenthèse dans la narration, de rupture temporelle, d'intermède, dont l'essence réside dans une stratégie de l'excès.
<i>Meat Shot</i>	Un gros plan des organes sexuels est communément désigné par la critique anglo-saxonne sous le nom de <i>meat shot</i> .
<i>Money shot</i> (ou <i>Cum shot</i>)	Dans le jargon de l'industrie, ce terme réfère simplement au plan d'éjaculation instauré comme convention évidente, car visible sans «trucage» - contrairement à l'orgasme féminin qui peut être feint - de fin de l'acte sexuel représenté.
<i>On/scenity</i>	Terme inventé par Linda Williams : «The term that I have coined to describe this paradoxical state of affairs is on/scenity: the gesture by which a culture brings on to its public arena the very organs, acts, bodies and pleasures that have heretofore been designated ob/scene and kept literally off-scene.» ²³⁸

²³⁸ Linda WILLIAMS (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 3.

<i>Set-piece</i>	Le terme «set-piece», dans la terminologie critique anglo-saxonne, désigne les scènes de meurtre ou, plus précisément, leur construction. Il peut être comparé grossièrement à l'effet <i>gore</i> défini précédemment.
<i>Slasher</i>	Le <i>slasher</i> (de l'anglais <i>to slash</i> : entailler) est un sous-genre du cinéma d'horreur dans lequel le <i>gore</i> et les meurtres à l'arme blanche occupent une place prépondérante.
<i>Snuff</i>	Le <i>snuff</i> est un mythe, en ce sens qu'aucun indice n'a jamais permis de prouver son authenticité, son existence. On suppose qu'il existe. Il s'agit de ces films censés représenter à l'écran la mort réelle d'un homme ou d'une femme, mort précédée majoritairement d'actes sexuels (le plus souvent de nature sadique ou masochiste). Un sous-genre <i>gore</i> , le faux <i>snuff</i> , s'est développé au plaisir des amateurs de violence extrême.
<i>Speaking sex</i>	Linda Williams : «Speaking sex, as I have argued in <i>Hard Core</i> ((1989) 1999), is the particularly modern compulsion to confess the secrets of sex described by Michel Foucault in his <i>History of Sexuality</i> . Pornography, I have argued, is one such discourse of sexuality. It is emphatically not a form of speech that liberates or counters repression.» ²³⁹

²³⁹ Linda WILLIAMS (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 21

<i>Splatstick</i>	Terme inventé par Peter Jackson (réalisateur) en ce qui a trait au <i>gore</i> parodique. Il s'agit de la fusion entre <i>splatter</i> et <i>slapstick</i> .
<i>Splatter</i>	Depuis les années 80, <i>Splatter</i> est plutôt utilisé dans la littérature anglo-saxonne pour désigner le genre <i>gore</i> . Il a une connotation plus joyeuse puisqu'il évoque le mouvement, la force du jet de sang.
<i>Stag Films</i>	En référence à leur clientèle (masculine) et leurs lieux de projection (bordels, confréries, salons, etc.). Il s'agit des films pornographiques et érotiques formant le corpus se situant entre 1895 et 1967 (année où le <i>hardcore</i> est passé de la clandestinité à la légitimité). La <i>Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction</i> (Bloomington, États-Unis) en possède environ 12 000 copies.
Truc	Le terme <i>truc</i> est utilisé pour désigner l'«attraction» cinématographique telle que pratiquée par Méliès (disparition, magie, transformation, etc.).

BIBLIOGRAPHIE

1. OUVRAGES ET ARTICLES

BACCI, Deborah et FENTON, Harvey, «Peter Jackson : The Early Years» in FENTON, Harvey (dir.), *Flesh and Blood Compendium*, Londres, FabPress, 2003, p. 198-207.

BALAZS, Bela, «From *Theory of Film* : The Close-up and the Face of Man», in COHEN, Marshall et MAST, Gerald (éditeurs), *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2e édition, 1979, p. 288-298.

BATTESTINI, Paul Marie, *Pensée d'un corps, pensée d'une peau... Crash de David Cronenberg*, Paris, Dreamland éditeur, coll. CinéFilms, 2002, 142 p.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Éditions Galilée, 1979, 248 p.

BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation*, Éditions Denoël, Paris, coll. Folio/essais, 2003, 321 p.

BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, 347 p.

BAUDRILLARD, Jean, «The Ecstasy of Communication», in FOSTER, Hal, *The Anti Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, 1983, p. 126-133.

BERNARD, Jean, *La légende du sang*, Paris, Flammarion, 1992, 288 p.

BESSALEL, Jean et GARDIES, André, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1992, 225 p.

BONITZER, Pascal, «La notion de plan et de sujet du cinéma. Voici.», in *Cahiers du*

Cinéma, numéro 273, 19, p. 6-18.

BOYER, Martine, *L'écran de l'amour : cinéma, érotisme et pornographie. 1960-1980*, Paris, Plon, 1990, 181 p.

BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Université, 1998, 466 p.

BRIL, Jacques, *Petite fantasmagorie du corps : Osiris revisité*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1994, 290 pages.

BROHM, Jean-Marie, «Corpus Symbolicum», in *Quel corps?*, nos 34/35 *Corps symbolique*, 1988, p. 22-40.

BUTLER, Heather, «What Do You Call a Lesbian With Long Fingers? The Development of Lesbian and Dyke Pornography», in WILLIAMS, Linda, *Porn Studies*, Duke University Press, Durham and London, 2004, p. 167-197.

CANTE, Rich et RESTIVO, Angelo, «The Cultural-Aesthetic Specificities of All-male Moving-Image Pornography», in WILLIAMS, Linda, *Porn Studies*, Duke University Press, Durham and London, 2004, p. 142-166.

CHION, Michel, *L'audio-vision (son et image au cinéma)*, Paris, Nathan-Université, 1990, 192 p.

CLOVER, Carol J., *Men, Women, and Chainsaws : Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992, 260 p.

DADOUN, Roger, «L'épouvante intérieure ou Qu'est-ce que l'homme a dans le ventre? (Faux-semblants et Incidents de parcours)», in *Positif*, no 337, Mars 1989, p. 48-51.

- DAVIS, Mitch, «Dissecting the Human Condition – Nacho cardà interview», in FENTON, Harvey (dir.), *Flesh and Blood Compendium*, Londres, FabPress, 2003, p. 52-62.
- DELEUZE, Gille, *L'image-mouvement : cinéma I*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 298 p.
- DELEUZE, Gille, *Présentation de Sacher-Masoch*, Éditions de Minuit, Paris, 1967, 275 p.
- DUBOIS, Philippe, «Glacé d'effroi. Les figures de la Peur ou les passions de l'expression à la représentation», in *Traverses*, no. 25, 1982, p. 137-147.
- FENTON, Harvey (dir.), *Flesh and Blood Compendium*, Londres, FabPress, 2003, 456 p.
- FLAHAULT, François, *La méchanceté*, Paris, Descartes & Cie, 1998, 220 p.
- FLINT, David, *Babylon Blue : An Illustrated History of Adult Cinema*, Londres, Creation Books, 1998, 192 p.
- FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, # 16, 2001, 568 p.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Bilingue, 2001, 267 p.
- FREUD, Sigmund, «Medusa's Head», in *Sexuality and the Psychology of Love*, New York, Touchstone Edition, 1997 (originellement publié 1922), p. 202-203.
- GAUDREAULT, André, *Cinema delle origini. O della «cinematografia-attrazione*, Milano, Il Castoro, 2004.

GAUDREAULT, André, «From «Primitive Cinema» to Kine-Attractography», in STRAUVEN, Wanda (dir.), *op. cit.*, p. 85-104.

GAUDREAULT, André et GUNNING, Tom, «Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma?», in AUMONT, Jacques, GAUDREAULT, André et MARIE, Michel (sous la direction de), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63.

GUNNING, Tom, «The Cinema of Attraction [s] : Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde», in STRAUVEN, Wanda (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 381-388.

HEDGCOCK, Alan et SALISBURY, Mark, *Behind the Mask – The Secrets of Hollywood's Monster Makers*, London, Titan Books, 1994, 128 p.

HILLYER, Minette, «Sex in the Suburban : Porn, Home Movies, and the Live Action Performance of Love in Pam and Tommy : Hardcore and Uncensored», in WILLIAMS, Linda (dir.), *Porn Studies*, Duke University Press, Durham and London, 2004, p. 50-76.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essais sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 248 p.

LARDEAU, Yann, «Le sexe froid. Cinéma et pornographie», in *Théories du cinéma*, DE BAECQUE, Antoine (textes réunis par), Paris, Éditions de l'Étoile, coll. Petite anthologie des cahiers du cinéma, 2001 (première parution dans *Cahiers du cinéma*, no 289, 1978), p. 135-155.

LE BRETON, David, «Le corps et le monde comme effets spéciaux», in *Cinémaction : Du trucage aux effets spéciaux* (sous la direction de Guy Hennebelle), Corlet Télérama, 1999, p. 132-137.

LEFEBVRE, Martin, *Psycho : de la figure au musée imaginaire : théorie et pratique de l'acte de spectature*, Montréal, L'Harmattan, 1997, 253 p.

LEHMAN, Peter (dir.), *Pornography : Film and Culture*, New Brunswick/New Jersey/London, Rutgers University Press, 2006, 272 p.

LEUTRAT, Jean-Louis (coordonné par), *Mario Bava*, Liège, Éditions du Céfal, 1994, 160 p.

LÉVY-BRUHL, Lucien, *Le surnaturel et le naturel dans la mentalité primitive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963 (édition originale, 1931), 526 pages.

LOVE, Branda B., *Dictionnaire des fantasmes et perversions*, Paris, Éditions Blanche, 2000, 503 p.

MANNONI, Pierre, *La peur*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. *Que sais-je?*, 1982, 127 p.

MELLIER, Denis, *L'écriture de l'excès – Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, 479 p.

MELLIER, Denis, «Dans l'œil du monstre : l'émotion du monstre dans le cinéma d'épouvante» dans *L'expression du sentiment au cinéma*, textes réunis et présentés par Claude Murcia et Gilles Menegaldo, Poitiers, éd. La licorne, coll. UFR Langues et Littératures Poitiers, 1996, p. 153-168.

MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, 187 p.

OSTERWEIL, Ara, «Andy Warhol's *Blow Job* : Toward the Recognition of a

- Pornographic Avant-Garde», in WILLIAMS, Linda dir.), *Porn Studies*, Duke University Press, Durham and London, 2004, p. 431-460
- OVIDIE, *Porno Manifesto*, Paris, Flammarion, 2002, 226 pages.
- PAYANT, René, *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Éditions Trois, 1987, 682 p.
- PEYRAS, Patrice, «Autopsie du giallo», in Cinémaction : *Le cinéma fantastique* (sous la direction de Guy Hennebelle), Corlet-Télérama, numéro 74, 1995, p. 48-60.
- POMPON, Géraldine et VÉRONNEAU, Pierre, *David Cronenberg : la beauté du chaos*, Paris, Éditions Cerf-Corlet, coll. 7-art, 2003, 248 p.
- POULIN, Richard, «Pornographie et rapport sociaux de sexe», in *Quel corps? : Constructions sexuelles*, nos 47-48-49, p. 279-299.
- RANK, Otto, *Don Juan et le double*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001 (édition originale, 1932), 232 p.
- ROMER, Jean-Claude, «L'effet «gore»», *Mad Movies*, numéro 41, mai 1986.
- ROSS, Philippe, «Le gore : boursoufflure sanglante du cinéma bis», *La revue du cinéma* no 373, juin 1982.
- ROUX, Jean-Paul, *Le sang. Mythes, symboles et réalités*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1998, 407 p.
- ROUYER, Philippe, *Le cinéma gore : une esthétique du sang*, Éditions du cerf, Collection 7° art, Paris, 1997, 256 p.
- ROUYER, Philippe, «Corps à gore», in *Positif*, numéro 337, mars 1989, p. 51-53.

- ROUYER, Philippe, «L'art de la coupe et de la découpe dans les films d'horreur», in *CinémAction* (Les conceptions du montage), dirigé par Pierre Maillot et Valérie Mouroux, no 72, 1994, p. 127-131.
- RUFFIÉ, Jacques, *Le sexe et la mort*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1986, 337 p.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente, «Entre le corps évanescent et le corps supplicié : *Videodrome* et les fantaisies postmodernes» in *Cinémas : La représentation du corps au cinéma*, sous la direction de Sanchez-Biosca, Vicente, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. 7, nos 1-2, Automne 1996, p. 73-88.
- SCHAEFER, Eric, «Gauging a Revolution : 16mm Film and the Rise of the Pornographic Feature», in WILLIAMS, Linda (dir.), *Porn Studies*, Duke University Press, Durham and London, 2004, p. 370-400.
- SHAMOON, Deborah, «Office Sluts and Rebel Flowers : The Pleasure of Japanese Pornographic Comics for Women», in WILLIAMS, Linda (dir.), *Porn Studies*, Duke University Press, Durham and London, 2004, p. 77 à 103.
- SCHÉFER, Jean-Louis, *Images mobiles : récits, visages, flocons*, Paris, P.O.L., 1999, 259 p.
- SHNEIDER, Stephen Jay (dir.), *Fear Without Frontiers*, Londres, Fab Press, 2003, p. 161-174.
- SCHOPENHAUEUR, Arthur, *Du néant de la vie*, Turin, Éditions Mille et une nuits, #451, 2004, 79 pages.
- SLOTERDIJK, Peter, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2000, 665 p.

SPINRAD, Paul, *The RE/Search Guide to Bodily Fluids*, San Francisco, Juno Books, 1999, 148 p.

SQUALOR, Randy, «Fantasy, Reality and Bodily Fluids – Behind the Green Door», in FENTON, Harvey (dir.), *Flesh and Blood Compendium*, Londres, FabPress, 2003, p 257-263.

SQUALOR, Randy, «Prosthetic Sex», in FENTON, Harvey (dir.), *Flesh and Blood Compendium*, Londres, FabPress, 2003, p. 217-224.

STRAUVEN, Wanda (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, 460 p.

TESSON, Charles, «Caïn et Abel version S.F.» (sur *Scanners*), in *Cahiers du cinéma*, no 322, avril 1981.

THOMAS, Louis-Vincent, *Les chairs de la mort*, Paris, Institut d'édition, 2000, 572 p.

THORET, Jean-Baptiste, *Dario Argento – Magicien de la peur*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, 2002, 160 p.

THORET, Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2006, 395 p.

THROWER, Stephen, *Beyond Terror : The Films of Lucio Fulci*, Londres, Fab Press, 2002, 311 pages.

THROWER, Stephan, «Pre-Postmodern Slasher Seeks Ironic Teen for 'Meaningful' Termination», in FENTON, Harvey (dir.), *Flesh and Blood Compendium*, Londres, FabPress, 2003, p. 6-10.

- TOHILL, Cathal et TOMBS, Pete, *Immoral Tales : European Sex and Horror Movies 1956-1984*, St-Martin Press, Londre, 272 p.
- TOTARO, Donato, «The Italian Zombie Film : From Derivation to Invention», in SHNEIDER, Stephen Jay (dir.), *Fear Without Frontiers*, Londres, Fab Press, 2003, p. 161-174.
- WAUGH, Thomas, *Hard to Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from Their Beginnings to Stonewall*, New York, Columbia University Press, 1996, 488 p.
- WILLIAMS, Linda, *Hardcore : Power, Pleasure and the «Frenzy of the Visible»*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1989, 380 p.
- WILLIAMS, Linda (dir.), *Porn Studies*, Duke University Press, Durham and London, 2004, 516 p.
- WILLIAMS, Linda, «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess», in GRANT, Barry Keith (dir.), *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 140-158 (première parution dans *Film-Quarterly*, vol. 44:4, 1991, p. 2-13).
- WILLIAMS, Linda, «Corporealized Observers : Visual Pornography and the «Carnal Density of Vision»», in PETRO, Patrice (dir.), *Fugitive Images: From Photography to Video*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 3-41.

2. FILMS

- ARGENTO, Dario, *Profondo Rosso*, DVD, couleur, Italie, 1975, 126 min.
- ARGENTO, Dario, *Tenebrae*, DVD, couleur, Italie, 1982, 101 min.
- BAILEY, Fenton et BARBATO, Randy, *Inside Deep Throat*, DVD, couleur, États-Unis,

2005, 90 min.

BARKER, Clive, *Hellraiser*, DVD, couleur, Grande-Bretagne, 1987, 93 min.

BEATTY, Maria, *The Black Glove*, DVD, noir et blanc, États-Unis, 1996, 30 min.

BUTTGEREIT, Jörg, *Der Todesking*, DVD, PAL, couleur, Allemagne, 1989, 80 min.

BUTTEGEREIT, Jörg, *Nekromantik*, DVD, couleur, Allemagne, 1987, 72 min.

CERDÀ, Nacho, *Aftermath*, DVD, couleur, Espagne, 1994, 30 min.

CRAVEN, Wes, *A Nightmare on Elm Street*, DVD, couleur, États-Unis, 1984, 92 min.

CRONENBERG, David, *The Fly*, VHS, couleur, États-Unis, 1986, 95 min.

CRONENBERG, David, *Shivers*, DVD, couleur, Canada, 1975, 87 min.

CRONENBERG, David, *Videodrome*, DVD, couleur, Canada, 1982, 89 min.

DAMIANO, Gérard, *Deep Throat*, DVD, couleur, États-Unis, 1972, 62 min.

DAMIANO, Gérard, *The Devil in Miss Jones*, DVD, couleur, États-Unis, 1972,
68 min.

DEODATO, Ruggero, *Cannibal Holocaust*, DVD, couleur, Italie, 1980, 95 min.

FERRARA, Abel, *The Driller Killer*, DVD, couleur, États-Unis, 1979, 96 min.

FERRARA, Abel, *Nine Lives of a Wet Pussycat*, DVD, couleur, États-Unis, 1976, 66
min.

FULCI, Lucio, *Zombi 2*, DVD, couleur, Italie, 1979, 91 min.

FULCI, Lucio, *Paura nella città dei morti viventi (a.k.a. City of the Living Dead)*, DVD, couleur, Italie, 1980, 93 min.

HINO, Hideshi, *Flower of Flesh and Blood (Za ginipiggu 2: Chiniku no hana)*, DVD, couleur, Japon, 1985, 42 min.

HOOPER, Tobe. *The Texas Chainsaw Massacre*, DVD, couleur, États-Unis, 1974, 85 min.

HUGO, Michael, *Hardgore*, DVD, couleur, 1974, 63 min.

MITCHELL, Artie et Jim, *Behind the Green Door*, DVD, couleur, États-Unis, 1972, 68 min.

MITCHELL, Artie et Jim, *Behind the Green Door – The Sequel*, DVD, couleur, États-Unis, 1986, 82 min.

NINN, Michael, *Catherine*, DVD, couleur, États-Unis, 2005, 118 min.

ORLEANS, Nick, *The Edge*, DVD, couleur, États-Unis, 2001, 133 min.

SAYADIAN, Stephen (sous le pseudonyme Rinse Dream), *Cafe Flesh*, DVD, couleur, États-Unis, 1982, 80 min.

SOAVI, Michele, *Dario Argento's World of Horror*, DVD, couleur, Italie, 1985, 76 min.

SOAVI, Michele, *Stagefright*, DVD, couleur, Italie, 1987, 92 min.

TSUKAMOTO, Shynia, *Tetsuo : The Iron Man*, DVD, couleur, Japon, 1989, 65 min.