

Notes de lecture

PRÉSENCES
DU CINÉMA

LE CINÉMA GORE,
UNE ESTHÉTIQUE DU SANG

Philippe Rouyer, Éditions du Cerf,
coll. « 7^e Art » 1997.

« 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 de corps



Two Thousand Maniacs de
Herschell Gordon Lewis (1964, tournage)

meurtri » (p. 19). La définition du « gore » est un modèle de prudence. Loin des théories, elle s'appuie sur les faits, soit un ensemble cohérent de films américains ou européens, tenant compte de la nature du cinéma, de son histoire, et de la mise en scène, d'un objet de curiosité ou de répulsion fai-



Evil Dead (1982) de Sam Raimi

sant un aspect du cinéma. Rien ne manque des films, des metteurs en scène, des aspects esthétiques ou techniques, des conditions de production et de distribution, qui permet de se faire du gore une idée juste. D'abord son histoire. D'origine purement commerciale, né hors de toute prétention artistique, dans des conditions artisanales, il apparut comme un moyen de raviver l'intérêt du cinéma

fantastique en créant la peur par des procédés alors inédits. Après avoir rendu hommage au fondateur que fut Herschel Gordon Lewis, un des rares cinéastes « naïfs » au sens de peintre naïf, Rouyer décrit le développement rapide du sous-genre au cours des années soixante-dix, son apogée pendant les années quatre-vingt avec le succès de *Vendredi 13* et des *Griffes de la nuit*, le réveil de vieux mythes comme le loup-garou sous son influence, la naissance du courant européen, et déjà l'apparition des parodies. Dès le début des années quatre-vingt-dix, le gore ne suscite plus l'étonnement ; il a gagné les autres genres cinématographiques et épuisé ses ressources propres par un effet d'accélération où se reconnaît une loi du commerce contemporain : du nouveau, toujours du nouveau. Alors il a aussi perdu ses débouchés avec la disparition des circuits de distribution spécialisés au profit de la vidéo. Les chapitres sur l'esthétique recensent bien, dans le domaine de la narration, de la mise en scène et du style, ce qui est propre au gore, et aussi ce qui s'est répandu ailleurs. De même que le succès du porno a entraîné la multiplication des scènes sexuelles dans la plupart des films, rares sont ceux qui aujourd'hui, montrant des effets de violence, ne doivent rien au gore. Ce n'est pas le seul rapport que Rouyer étudie en deux chapitres excellents (« Effets gore, effets du gore » et « Corps à gore ») entre *hardcore* et *gore*. Outre la ressemblance de structure et la nécessité, qui a aussi valeur esthétique, de monter en gros plan ce qui est d'ordinaire caché, « hors champ », les deux espèces de films se rapprochent par la conception qu'ils imposent de l'être humain : de la chair, de la viande. Ils donnent le corps en spectacle, en tant que tel. Chez certains, Carpenter ou Cronenberg, le film exprime une idée véritable à ce propos ; chez le plus grand nombre, il n'y a rien d'autre. Cependant, *hardcore* et *gore* se différencient. Alors que le mobile du pre-

mier est simple et évident, la raison de l'attrait du second, qui en fait bien une modalité du film fantastique, est plus complexe : « *Le regard du spectateur est tendu entre le désir de voir et la crainte de découvrir* » (p. 177). Et alors que le premier exige le réalisme du document pris sur le vif, le second relève de l'art de l'illusion, aspect inhérent au cinéma lui-même. Pour qu'un film gore satisfasse, il lui faut des truquages dont la nature matérielle ne soit pas imperceptible. L'un des meilleurs « truqueurs », Tom Savini, repousse tout recours aux effets numé-



Re-Animator (1985) de Stuart Gordon

riques. Enfin la présence de l'humour – noir bien entendu –, créé par l'exagération et la surenchère, en entretenant une distance entre spectacle et spectateur, achève d'éloigner les deux genres (ou sous-genres). Les études sur les films, dans le cours du texte, et sur treize metteurs en scène dans la dernière partie mettent bien en relief que chacun pratiquant le



Zombie (1978) de George A. Romero

gore jouit d'une liberté de création qui fait que Romero ne se confond pas avec Carpenter. Rouyer sait reconnaître la part d'invention d'un Lucio Fulci, et ses nombreuses limites, les éclats d'un Jess Franco, les bâclages

d'un Joe d'Amato. Écrit d'une façon claire, élégante, avec savoir, goût et intérêt pour le sujet, sans pédanterie et sans passions extravagantes, *Le Cinéma gore, Une esthétique du sang* a tout pour satisfaire les connaisseurs, et susciter chez les autres le désir de la découverte.

ALAIN GARSULT

BOGART

Ann M. Sperber et Eric Lax ; traduit de l'américain par Dominique Peters ; Belfond, Paris, 1997, 594 p.



Humphrey Bogart, Lauren Bacall
Le Port de l'angoisse

Cet épais volume s'inscrit dans la grande tradition de ces biographies dont les Américains semblent détenir le secret. Au cours des sept années de recherches qu'elle a consacrées à Humphrey Bogart, Ann M. Sperber a rencontré plus de deux cents personnes qui l'ont côtoyé, des très attendus John Huston et Katharine Hepburn au garçon d'étage qui l'a servi au Beverly Hills Hotel en 1944. Surtout, elle a compulsé pendant dix-huit mois les archives de la Warner, retirant, de ces tonnes de documents, des renseignements de première main sur le fonctionnement des grands studios et leur mainmise sur la carrière des comédiens qu'ils avaient sous contrat. À ce titre, les chapitres consacrés à la genèse de *High Sierra* et du *Faucon maltais*, film qui propulse définitivement Bogart au rang de vedette (alors que George Raft et Edward G. Robinson avaient été précédemment envisagés pour son rôle), comptent parmi les plus passionnants. Avec la



Dan Seymour, Dalio, H. Bogart, L. Bacall
Le Port de l'angoisse

même minutie, le livre éclaire sur les prises de position politiques du comédien, notamment sa protestation contre la Commission des activités antiaméricaines en 1947. Cette vertigineuse accumulation de données dessine toutefois les limites de l'entreprise. Au-delà de la lourdeur du style (et de la traduction), le parti pris de n'envisager les œuvres que par le gros bout de la lorgnette frustre le lecteur. Même si cette étude n'a nulle vocation critique, on était en droit d'attendre une évocation autrement passionnée du mythe Bogart et de ses grands films (*La Comtesse aux pieds nus*, pour ne citer que cet exemple, est expédié en quelques lignes). Il convient donc de prendre cet ouvrage pour ce qu'il est, une somme d'informations intéressantes (la liste des pièces jouées par Bogart à Broadway) ou non (les trop longues pages consacrées à sa vie privée), et de chercher ailleurs un portrait vivant de la star.

PHILIPPE ROUYER

JE HAIS LES PIGEONS

Pierre Étaix

SARIKINA ET LES CROCODILES

Christa et Samuel Fuller

LE PETIT MONDE D'HUMONGO DONGO

George A. Romero

ÇA EST TROP FORT

Henri Storck

Le Seuil/Nemo, 1996.

Dirigée par Sylvie Van Hiel, cette collection originale propose des fictions écrites par des cinéastes à l'attention des enfants. Au vu des quatre premiers volumes, l'entreprise mériterait de connaître le succès. Les textes et leurs abondantes illustrations sont aussi variés que les signatures. Et, au-delà du jeune public, ils ne manqueront pas d'intéresser leurs aînés qui pourront s'amuser à chercher dans ces récits brefs et enlevés

les réminiscences de l'univers cinématographique de leurs auteurs. Le pionnier du cinéma belge Henri Storck ressuscite les expressions du terroir bruxellois dans une suite de saynètes conçues à l'origine pour un théâtre de marionnettes qu'il animait sous l'Occupation. Pierre Étaix signe un réjouissant pamphlet politiquement très incorrect contre les pigeons et leurs fientes surnoises. Samuel Fuller brode autour d'une Afrique fantasmagique une belle histoire de crocodiles volants qui rappelle la flamboyance de ses films d'action et ses plaidoyers contre le racisme. Le livre le plus réussi est celui de George A. Romero, qui, comme Fuller, a signé également les dessins. Sa fable merveilleuse sur une lointaine planète habitée par deux créatures géantes et pacifiques lui permet de revenir, sans les outrances gore, sur une problématique (les rapports de force entre les individus et la difficulté à organiser le partage des richesses) qui lui tient à cœur depuis *La Nuit des morts vivants* (1968).

PHILIPPE ROUYER

session 98

Nantes

ECOLE de CINÉMA

Les arts Filmiques

son/montage

image

assistant réalisateur script

réalisation (option 3ème année)

programme sur 2 ans

l'école du Court métrage

tél. 02 40 29 02 02

Pour obtenir le programme complet de l'école, joindre une enveloppe 22,5x32 cm affranchie à 11,50F

Les Arts Filmiques

26, rue d'Allouville 44000 Nantes

établissement privé