Décadrages
Cinéma, à travers champs

20 | 2012
Peter Watkins

NIFFF 2011 : Le gore, d'un mode de représentation à son institutionnalisation

Julien Bono

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/265>

DOI : 10.4000/decadrages.265

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 10 avril 2012

Pagination : 131-140

ISBN : 978-2-9700668-4-2

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Julien Bono, « NIFFF 2011 : Le gore, d'un mode de représentation à son institutionnalisation », *Décadrages* [En ligne], 20 | 2012, mis en ligne le 10 avril 2013, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/265> ; DOI : 10.4000/decadrages.265

NIFFF 2011 : Le gore, d'un mode

de représentation à son institutionnalisation

par Julien Bono

Pour cette édition 2011, le Festival International du Film Fantastique de Neuchâtel a décidé de consacrer son «cycle rétrospective» à un sous-genre bien particulier du cinéma fantastique/d'horreur : le gore. Pour revenir sur cette facette sanglante de l'histoire du cinéma, trouvant ses racines entre autres dans le Théâtre Grand-Guignol et devenue aujourd'hui une composante habituelle du cinéma dominant¹, la direction artistique du festival a décidé de segmenter le cycle en trois parties : un retour aux «prémisses du genre» retraçant une esthétique du sang, des «expérimentations de Méliès au meilleur du fantastique gothique des 50's»² ; la section «Le seigneur du gore» articulée autour du travail de Herschell Gordon Lewis (invité du festival) ; et finalement un axe intitulé «le cinéma de la pure sensation», regroupement hétérogène de quinze films formant le panthéon du *splatter*. A cette sélection s'ajoute celle effectuée par Eli Roth, invité d'honneur du festival et lui-même réalisateur de *néo-splatter*³, dans le cadre la Carte Blanche qui lui a été offerte ; l'occasion de proposer un regard contemporain quant à la postérité du (sous-)genre. Cette volonté d'offrir un parcours historique linéaire et pointu, se matérialisant clairement dans le catalogue officiel du festival, est cependant rendue problématique par son agencement horaire obéissant aux contraintes logistiques du festival.

Cette rétrospective est l'occasion pour nous de revenir sur ce sous-genre horrifique peu traité dans la littérature francophone, d'en questionner les définitions et d'explorer et interroger les pistes données par la programmation du festival. Nous choisissons de suivre la structure historique donnée par celui-ci pour aborder ainsi les racines du gore, l'œuvre d'Herschell Gordon Lewis, et le gore en tant que sous-genre du cinéma d'horreur. Nous apporterons enfin un regard critique quant aux choix du festival et quant à la postérité du gore dans la production cinématographique contemporaine.

¹ Que ce soit à travers des productions «purement gore» qui ont ressurgi durant les années 2000, notamment avec le succès au box-office de films comme *Saw* (James Wan, E.-U., Australie, 2004) et *Hostel* (Eli Roth, E.-U., 2005), ou simplement à travers des plans sanglants très courants dans le cinéma hollywoodien, par exemple dans *Saving Private Ryan* (*Il faut sauver le soldat Ryan*, Steven Spielberg, E.-U., 1998) ou dans *No Country for Old Men* (*No Country for Old Men – Non, ce pays n'est pas pour de vieux hommes*, Joel et Ethan Coen, E.-U., 2007).

² Catalogue officiel du N.I.F.F.F., 2011, p. 76.

³ Le genre du *splatter* fait un retour au box-office dans la deuxième moitié des années 2000, qualifié par certains critiques comme *torture porn* (voir David Edelstein, «Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn», *New York Magazine*, 6 février 2006. Cette terminologie sera discutée par la suite).

Les « prémisses du genre », ou le gore comme esthétique du sang

Premier pan de la rétrospective, le retour aux « prémisses du genre » visait à réconcilier histoire et esthétique à travers la projection de cinq films et une conférence accompagnée de diverses projections d'extraits de films donnée par Philippe Rouyer, auteur du principal ouvrage en français sur le cinéma gore⁴. Lors de son intervention de 90 minutes, durant laquelle il a présenté et illustré le premier chapitre de son ouvrage, Rouyer a offert à son public un échantillon de certains « plans gore »⁵ – c'est-à-dire de plans caractérisés par la présence prononcée de sang – datant des débuts du cinéma jusqu'aux années 1920. Néanmoins, bien que le critère de la présence du sang soit respecté, les cinq extraits choisis par Rouyer sont eux-mêmes emblématiques de la diversité des formes du gore et, par là, des difficultés liées à sa définition. Dans son ouvrage, Rouyer revient sur les origines étymologiques du gore en expliquant que :

« [le] *Barnhart Dictionary of Etymology* [...] propose comme définition « sang répandu, sang coagulé », [et] situe l'apparition du mot, dans son orthographe actuelle, aux alentours de 1150. Il en retrouve l'origine dans le vieil anglais *gor* (saleté, excrément), de la même famille que *gyre* et apparenté à *gor* (saleté en vieil allemand), *goor* (minable, miteux en hollandais) et *gor* (substance visqueuse en vieil islandais). [...] Plus tard, Shakespeare utilise *gore* pour signifier la souillure quand Macbeth raconte comment il a tué les gardes de Duncan. [...] L'*Oxford English Dictionary* signale l'expression *blood and gore* comme obsolète au XX^e siècle. »⁶

Comment ce terme peut-il donc être appliqué à une pratique cinématographique codifiée, sans tomber pour autant dans une vision téléologique ? La proposition de Rouyer consiste à envisager, à travers une approche historique, cette pratique comme une *esthétique du sang*, qu'il illustre à travers cinq *plans gore*.

Le plus ancien des extraits, *La séparation des sœurs siamoises* (Docteur Eugène Doyen, Clément-Maurice, France, 1898⁷), bande commanditée par le docteur Doyen pour documenter une opération chirurgicale qu'il effectue devant la caméra, est un cas très particulier : le film devait à l'origine être limité au champ scientifique et médical et servir à des fins *documentaires* et *pédagogiques* selon l'auteur, sans que l'on ne puisse néanmoins écarter une composante promotionnelle. Une copie du film, et ce malgré les précautions prises par Eugène Doyen, sera contretypée et diffusée en dehors du circuit médical⁸. Ce premier exemple de *plan gore* trouve donc son origine dans le monde très particulier du cinéma chirurgical : il ne s'agit pas ici d'effrayer le spectateur⁹ mais plutôt « [d']enregistrer les exploits successifs et coordonnés du scalpel »¹⁰, c'est-

⁴ Philippe Rouyer, *Le cinéma gore : une esthétique du sang*, Paris, Editions du Cerf, 1997.

⁵ *Id.*, p. 21.

⁶ *Id.*, p. 9.

⁷ *Catalogue officiel du N.I.F.F.F.*, *op. cit.* Néanmoins, l'opération en question a vraisemblablement eu lieu le 9 février 1902, et non en 1898 (voir Thierry Lefebvre, *La chair et le celluloïd : le cinéma chirurgical du docteur Doyen*, Brionne, Jean Doyen, 2004, p. 39).

⁸ *Id.*, p. 50.

⁹ Puisque le *spectateur* prévu (chirurgien ou médecin en général) n'en est pas réellement un, le film prend plutôt la forme d'un *outil d'imagerie médicale* que celui d'un spectacle.

¹⁰ « Radica et Doudica » (*sic*), *Le Matin*, 4 février 1902, p. 1, cité par Thierry Lefebvre, *op. cit.*, p. 41.

1/ *Les incendiaires* (Georges Méliès, France, 1906)

à-dire documenter et diffuser une certaine pratique professionnelle. On peut donc postuler que l'effet gore dans *La séparation des sœurs siamoises* n'est pas dû à une *intention* de l'auteur, mais est plutôt perçu dans la *réception* qui en est faite par le spectateur. On peut encore noter que *La séparation des sœurs siamoises* est le seul exemple donné par Rouyer d'un film gore¹¹ présenté sans artifice, mais qui s'inscrit néanmoins dans un cadre scientifique dénué de toute intention narrative¹².

Les deux autres films montrés remontant à l'époque du *cinématographe-attraction*¹³ sont *L'horrible fin d'un concierge* (Pathé, France, 1903) et *Les incendiaires* (Georges Méliès, France, 1906) (fig. 1). Autant pour la bande Pathé (un film comique dans lequel on peut voir un concierge se faire littéralement écraser derrière une porte) que pour l'actualité reconstituée de Méliès (dans laquelle on assiste à la mise à mort d'un condamné par la guillotine), Rouyer souligne que ces brefs fragments de gore relèvent «davantage d'une volonté d'exagération comique que d'une intervention naturaliste»¹⁴. Bien que dans le cas du premier film cette déclaration soit difficilement contestable, on peut tout de même s'interroger sur les intentions de Méliès quant au tableau de la guillotine dans *Les incendiaires* : le gore semble ici s'inscrire dans un dispositif plus complexe. Précédée d'un tableau qui représente le condamné dans sa cellule et ses cauchemars liés à son exécution future, la scène de la mise à mort est montrée avec une rigueur méthodique : on assiste à l'installation de la machine, aux tests de fonctionnement, à l'exécution et même à son nettoyage ; le sang jaillit d'ailleurs non pas au moment de la décapitation même, mais lorsque la tête est déplacée de son réceptacle au panier qui sert à transporter le cadavre. L'insistance sur l'application de la sentence peut aussi se retrouver dans d'autres bandes contemporaines au film de Méliès¹⁵ : ainsi *Les martyrs de l'inquisition*¹⁶ (Lucien Nonguet, France, 1905) fait voir différents supplices subis par les personnages des martyrs, et dans lequel le sang a été colorié au pochoir ; *The Execution of*

¹¹ Au sens plus large «d'effet sensationnaliste», gore étant ici un terme anachronique.

¹² Cette assertion repose sur le postulat selon lequel le cinéma des premiers temps obéit à des codes différents de ceux du cinéma institutionnalisé.

¹³ André Gaudreault, Tom Gunning, «Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma?», dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, pp. 49-63.

¹⁴ Philippe Rouyer, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵ Ces bandes ne font pas partie du programme de cette édition du NIFFF ; elles sont citées ici afin de nuancer notre propos.

¹⁶ Nous tenons à remercier Roland Cosandey pour les informations liées à ce film.

17 Philippe Rouyer, *op. cit.*, p. 25. Cette notion est cependant quelque peu anachronique.

18 *Ibid.*

Mary, Queen of Scots (Alfred Clark, E.-U., 1895) se contente de nous montrer la décapitation. Dans le cas de ces deux reconstitutions historiques, plutôt que de s'attarder sur des notions de «délire cartoonnesque»¹⁷ ou de gage de *réalisme*, il conviendrait de souligner la stratégie sensationnaliste qui est mise en place. Cette stratégie se manifeste dans la première reconstitution à travers le coloriage du sang au pochoir – que l'on ne peut attribuer à personne en particulier mais qui reste toutefois un acte volontaire –, et, dans la deuxième, à travers le fait de tourner une bande ayant pour seule vocation de montrer une exécution détachée de tout contexte diégétique.

Le quatrième extrait choisi par Rouyer est tiré d'*Intolerance* (D. W. Griffith, E.-U., 1916), plus précisément du plan de l'épisode babylonien durant lequel le ventre d'un soldat est transpercé par une lance ennemie. Bien que filmé en plan d'ensemble, on aperçoit clairement le sang qui se répand sur le torse nu du soldat. Griffith serait donc ici, selon Rouyer, «parmi les premiers à faire couler le sang à des fins dramatiques»¹⁸; ce qui paraît une évidence puisque ce dernier est l'un des principaux acteurs de *l'institutionnalisation* et de la *narrativisation* du cinéma. Nous sommes ici face à un cas dans lequel l'effet gore *intentionnel* est utilisé comme un gage de réalisme, sans pour autant subir un traitement filmique particulier (comme un gros plan) (*fig. 2 à 4*).

Ce traitement filmique diffère justement dans le dernier extrait choisi par Rouyer, qui n'est autre que la mémorable séquence d'ouverture d'*Un chien Andalou* (Luis Buñuel, France, 1929), durant laquelle l'œil d'une femme est tranché par une lame de rasoir en gros plan. Pourtant, et contrairement à Griffith, Buñuel ne recherche pas ici le réalisme mais plutôt la rime visuelle. Le gore va ici créer un effet de *choc* sur le spectateur, ce qui implique que cette séquence ne va pas – contrairement aux précédentes – jouer sur *l'attente* du spectateur ni sur l'éventuelle fascination liée à cette mutilation mais sur la surprise, sur une très courte

Intolerance (D. W. Griffith, E.-U., 1916)

2

3

4

durée. D'autres motifs apparentés au gore sont également présents dans ce court-métrage¹⁹, mais tous s'inscrivent dans le même paradigme et relèvent principalement d'une volonté d'association libre et poétique sans préoccupation de réalisme.

Parallèlement à ces cinq extraits choisis et commentés par Rouyer, la direction artistique du festival a également projeté dans leur intégralité cinq films mettant en jeu une «esthétique du sang» : *Un chien Andalou*²⁰, déjà cité par Rouyer ; *The Revenge of Frankenstein* (*La revanche de Frankenstein*, Terence Fisher, G.-B., 1958) et *Les yeux sans visage* (Georges Franju, France/Italie, 1960), faisant usage du gore dans un cadre diégétique chirurgical (fantastique pour le premier, proche d'un réalisme quasi documentaire pour le second) ; *La maschera del demonio* (*Le masque du démon*, Mario Brava, Italie, 1960) qui inscrit le gore dans une tradition héritée de l'horreur gothique italienne ; et finalement *Mondo Cane* (*Cette chienne de vie*, Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi, Italie, 1962) qui distille le gore dans un style documentaire sensationnaliste, commentaire condescendant du narrateur à l'appui.

Une des composantes centrales de ce tableau des prémisses du genre gore, le Grand-Guignol, est citée à maintes reprises dans le catalogue officiel du festival de Neuchâtel, la littérature spécialisée et par les producteurs de films gore eux-mêmes. Le théâtre parisien à l'origine de ce nom a évolué parallèlement aux films que nous venons de citer, puisqu'il s'est ouvert en 1897 et a fermé ses portes en janvier 1963, soit «quelques semaines avant la mise en chantier de *Blood Feast*»²¹. Jouant sur la surenchère d'effets horribles et également victime de la censure, le Grand-Guignol met l'accent sur les effets spéciaux et ne rechigne pas à montrer des effusions de sang sur scène.

Nous sommes revenus sur les origines du mot *gore*, antérieur au cinéma et considéré comme obsolète au XX^e siècle. Les films que nous avons cités contiennent des «plans gore», mais aucun d'entre eux n'a été désigné en tant que tel au moment de sa réalisation. C'est David F. Friedman, producteur de *Blood Feast* (*Orgie sanglante*, H. G. Lewis, E.-U., 1963), qui, dans une lettre adressée à Jean-Claude Romer²², utilisera pour la première fois le terme pour désigner ce film, insufflant au vocable une nouvelle vie dans le champ cinématographique et décernant par là-même à Herschell Gordon Lewis son futur titre de «seigneur du gore».

Herschell Gordon Lewis, le «seigneur du gore»

Invité du festival, cet ancien professeur d'anglais devenu réalisateur de *nudie cuties*²³ est unanimement considéré comme le premier réalisateur de films gore. Son premier film gore, *Blood Feast* (1963) (*fig. 5*),

¹⁹ Une main coupée ou une main où grouillent des fourmis, par exemple.

²⁰ Accompagné en *live* par le compositeur Alain Weber.

²¹ Philippe Rouyer, *op. cit.*, p. 127.

²² Reproduite dans Phillipe Rouyer, *op. cit.*, p. 10.

²³ Films d'exploitation présentant des acteurs nus à l'écran, genre dans lequel Herschell G. Lewis a réalisé une demi-douzaine de films.

5/ Poster de *Blood Feast*
(Herschell Gordon Lewis, E.-U., 1963)

24 Un «traiteur» doit prélever des organes sur des jeunes vierges afin de préparer un culte célébrant la déesse Ishtar (faussement tenue pour égyptienne dans le film).

25 Lewis a répété à plusieurs reprises pendant le festival la phrase : «films they *could* not make, and *would* not make». Sur ce point, voir également le documentaire *Herschell Gordon Lewis: The Godfather of Gore*.

sera déterminant dans la mise en place des spécificités du *splatter* : il présente cinq scènes de meurtres sanglantes liées par une structure narrative très lâche²⁴. A la manière d'une comédie musicale, les scènes de meurtre fonctionnent comme des numéros *attractionnels*, avec leur spécificité et suivant un mouvement de crescendo constant. Lewis filme ces scènes de manière très détaillée, en usant de gros plans et d'une quantité importante de faux sang. Réalisé pour moins de 25 000 dollars, *Blood Feast* répond aux stratégies du «film d'exploitation» : lors du festival, Lewis a répété à plusieurs reprises sa production comme le film que «les majors ne pouvaient pas faire, et ne voulaient pas faire»²⁵. La «facture» globale du film en témoigne : scénario et dialogues primaires, jeu d'acteur improbable, quantité de plans tournés avec une mise au point mal réglée... Mais Lewis et son producteur avaient compris que la force du film résidait dans ses cinq scènes gores inédites au cinéma. Ces scènes de violence «gratuite» vont lui assurer le succès au box-office et inciter les deux partenaires (et bien d'autres réalisateurs et producteurs après eux) à poursuivre dans la lancée : à savoir la recette d'un sous-genre cinématographique extrêmement rentable et reposant sur un petit budget.

Lewis poursuivra dans cette voie et s'établira en tant qu'*auteur* de film gore. Dans un premier temps, avec deux autres volets de la *trilogie*

*du sang*²⁶ : *Two Thousand Maniacs!* (2000 *Maniaques*, H. G. Lewis, E.-U., 1964), avec ses massacres de touristes *yankees* du nord par des *rednecks* lors du centième anniversaire de la dévastation de leur ville par les troupes nordistes ; et *Color Me Blood Red* (H. G. Lewis, E.-U., 1965), sur un artiste utilisant le sang de ses victimes pour peindre ses tableaux (fig. 6 à 9). Il continuera à réaliser des films gore jusqu'au début des années 1970. Dans sa filmographie, il convient de citer *The Wizard of Gore* (H. G. Lewis, E.-U., 1970), qui met en scène un magicien mutilant des jeunes femmes choisies parmi le public lors de ses représentations. Son dispositif scénique a influencé les films *néo-gore* (ou de *torture porn*)²⁷, en jouant sur un effet de mise en abyme du film et en mettant en scène un double diégétique du spectateur qui assiste impuissant à des scènes de torture (tout en sachant qu'il s'agit d'un *tour de magie*²⁸).

Lors de ses interventions durant le festival, Herschell Gordon Lewis présentait ses films avec modestie, mais utilisait toutefois une rhétorique bien rôdée qui témoigne de son habitude à participer à des festivals et de sa maîtrise de son image²⁹. Sa carrière de réalisateur a d'ailleurs fait l'objet d'un documentaire qui vise à l'élever au statut d'*auteur* et *initiateur* d'un genre, *Herschell Gordon Lewis : The Godfather of Gore* (Jimmy Mason et Frank Henenlotter, E.-U., 2010), projeté lors du festival³⁰.

²⁶ Nom officieux donné par les adeptes du genre.

²⁷ Série de films sortis durant les années 2000 et considérés comme résultant de l'évolution du film gore.

²⁸ La question de la *réalité* d'une scène gore est au centre du genre, avec l'éternel mythe des *snuff movies* (films dans lesquels les acteurs seraient réellement torturés et mis à mort devant la caméra).

²⁹ Depuis son retrait hors du monde du cinéma, Lewis travaille dans le domaine de la communication.

³⁰ Ce documentaire permettait de constater que beaucoup de ses interventions orales étaient des phrases pré-écrites servies à la chaîne.

6

7

8

9

Color Me Blood Red (H. G. Lewis, E.-U., 1965)

10/ *Re-Animator* (Stuart Gordon, E.-U., 1985)

« Le cinéma de la pure sensation », ou le gore en tant que genre cinématographique

Suite au relatif succès commercial de *Blood Feast* et à l'attrait des productions *petit budget*, un certain nombre de réalisateurs ont repris la formule et abusé d'hémoglobine et de mutilations à l'écran. Dans le cadre de sa rétrospective, le NIFFF en a choisi quinze. Mais du très noir *A Meia-Noite Levarei Sua Alma* (*A minuit, je posséderai ton âme*, José Mojica Marins, Brésil, 1964), en passant par les zombies assoiffés de sexe de *Shivers* (*Frissons*, David Cronenberg, Canada, 1975), jusqu'à l'excessif *Re-Animator* (Stuart Gordon, E.-U., 1985) (fig. 10) ou jusqu'au portrait quasi psychanalytique du psychopathe de *Maniac* (William Lustig, E.-U., 1980), on ne peut que constater l'hétérogénéité du gore en tant que sous-genre de l'horreur.

A cette sélection du NIFFF s'ajoute une « Carte Blanche à Eli Roth », c'est-à-dire trois « incontournables » choisis par l'acteur-réalisateur : il s'agit de *The Wicker Man* (Robin Hardy, G.-B., 1973), film d'horreur qu'il serait audacieux de classer de gore ; *Dawn of the Dead* (*Zombie*, George Andrew Romero, E.-U., 1978)³¹, charge contre la société de consommation extrêmement bien reçue par la critique, malgré des difficultés liées à la censure ; et finalement *Mil gritos tiene la noche* (*Le cri du cobra/Le sadique à la tronçonneuse*, Juan Piquier Simon, E.-U./Espagne/Puerto-Rico, 1982), archétype du film d'exploitation gore des années 1980 qui bascule involontairement dans le registre du comique par son excès de violence. Les interventions d'Eli Roth durant le festival se sont limitées à ce « menu » et à une conférence de presse, sous-exploitation d'autant plus regrettable que ce dernier est le réalisateur de *Hostel* (Eli Roth, E.-U.,

³¹ George A. Romero est considéré comme le réalisateur ayant légitimé le gore avec *Night of the Living Dead* (*La nuit des morts-vivants*, E.-U., 1968).

2005), film qui s'inscrit dans la lignée des *splatter* ayant fait leur réapparition dans le milieu des années 2000 ; cette œuvre est aussi à l'origine du terme « torture porn » utilisé par David Edelstein pour qualifier l'abus de violence dans les productions hollywoodiennes récentes³².

32 David Edelstein, *op. cit.*

L'*objet gore* ne se laisse pas aisément circonscrire : un historien du cinéma peut ainsi identifier des *plans gore* jusque dans le cinéma des premiers temps. L'hétérogénéité du corpus présenté au festival de Neuchâtel souligne l'absence de critère distinctif qui permet d'affirmer qu'un film appartient au genre du cinéma gore.

La présence de sang et de violence à l'écran semble représenter le critère le plus évident. Mais nous avons vu que sa présence n'est pas suffisante pour justifier l'appellation *gore* – sinon, *Les incendiaires* ou *Saving Private Ryan* (Il faut sauver le soldat Ryan, Steven Spielberg, E.-U., 1998) constitueraient des films gore à part entière.

Le *gore* ne serait-il donc pas un genre cinématographique ? La langue anglaise opère une distinction entre *splatter* (qui équivaut au genre cinématographique) et *gore* (qui renvoie au meurtre, au sang et à la violence). Cette distinction lexicale peut paraître anodine, mais elle permet de faire la différence entre un *genre* et une *esthétique* utilisée, entre autres, par celui-ci. Cette distinction posée, il est aisé d'affirmer que *Saving Private Ryan* contient du *gore*. Le *gore*, en tant qu'esthétique, pourrait être défini comme un *mode de représentation* qui exprime son refus de la suggestion en maintenant dans le cadre des scènes de violence explicite avec pour but ultime de provoquer le dégoût chez son spectateur – sans pour autant rechercher, comme c'est le cas pour l'horreur, un effet de surprise. Précisons que ce mode de représentation s'applique aussi bien à des productions cinématographiques qu'à des représentations théâtrales.

La dénomination *splatter* pourrait s'appliquer aux films faisant appel au *gore* comme mode de représentation principal. *Blood Feast* et *Braindead* (Peter Jackson, Nouvelle Zélande, 1992) utilisent tous deux le *gore* comme mode de représentation, mais pour achever un effet différent : choquant pour le premier et comique pour le second. En tant que genre cinématographique, le *splatter* a connu un essor dans les années 1960, un âge d'or dans les années 1970 et un déclin (avec toutefois une série de films jouant sur des effets post-modernes comme la citation où l'autoréflexivité). La résurgence du genre dans les années 2000, à travers la catégorie de *néo-splatter*³³, semble activer les mêmes procédés en soulignant le contexte historique et social³⁴ ou le rapport de l'individu à son image : si les victimes des *splatter* des années 1960-1980 sont tuées dans un but précis³⁵, les victimes des *néo-splatter* semblent torturées pour assouvir le plaisir de leur bourreau³⁶.

33 Non revendiquée par les réalisateurs, mais plutôt issue de la critique et reprise dans les discours publicitaires.

34 Une génération autant marquée par la fin du rapport bilatéral de la guerre froide en faveur de l'« ennemi invisible » qu'incarne le terrorisme que par les images de torture issues d'Abu Ghraib (sur ce sujet, voir Adam Lowenstein, « Spectacle Horror and Hostel: Why 'Torture Porn' Does not Exist », *Critical Quarterly*, vol. 53, avril 2011).

35 Même si celui-ci est aussi absurde que la collecte d'organe par un traître pour un rituel égyptien en l'honneur d'une déesse babylonienne (dans *Blood Feast*).

36 Comme c'est le cas dans *Hostel* (dans lequel les bourreaux payent pour le droit de torturer) ou dans *Saw* (James Wan, Australie/E.-U., 2004), où les victimes participent à un « jeu ».

Force est de constater que le NIFFF a effectué un choix audacieux quant à la programmation de son « cycle rétrospective » : il offre à la fois un regard critique et une programmation variée dans laquelle le profane comme le spectateur averti trouveront leur compte. Un regard sur le *gore* éclairé tant par un spécialiste du genre que par une des figures majeures de ses débuts et de sa diffusion, et servi par un corpus hétérogène – mais choisi avec rigueur – qui reflète une volonté de la part du festival d'élever le débat sur cet *objet* particulier.