



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Le “gore” : du cinema a la litterature

**Author:** Katarzyna Gadomska

**Citation style:** Gadomska Katarzyna. (2008). Le “gore” : du cinema a la litterature. "Romanica Silesiana" (No. 3 (2008), s. 120-131).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

KATARZYNA GADOMSKA

Université de Silésie

## Le *gore* : du cinéma à la littérature

**ABSTRACT:** The *gore* is a modern supernatural where the blood is the most important element. This phenomenon of the pop culture is born in the cinema with wave of the slasher movies and, later, he's coming in the literature of supernatural, named also the mainstream horror. The constituent elements of the *gore* there are:

- the mad serial killer in the mask,
- the space of a giant city,
- the blood and the terror,
- the extreme cruelty (the murders, the tortures etc.).

The present study is analysing of these elements in the movies and the French short stories *gore*.

**KEY WORDS:** *Gore*, mainstream horror, blood, mad serial killer, modern supernatural, urban legends, terror, slasher movie.

Le *gore* est un des avatars modernes de la culture populaire qui trouve actuellement une grande résonance dans deux importants domaines de cette culture, à savoir dans le cinéma et dans la littérature. Et pourtant, il faut souligner que le genre en question naît et se développe, au début, avant tout grâce au cinéma, pour pénétrer ensuite dans la littérature d'horreur et le néofantastique qui contribuent également à sa postérieure évolution. Étant donné que les phénomènes appartenant à la culture des masses sont souvent passés sous silence par la critique universitaire, nous voudrions, dans la présente étude, décrire le *gore* : proposer sa définition, présenter sa genèse et son développement dans le cinéma, pour passer ensuite aux réalisations littéraires du genre. Nous motivons le choix du thème par une quantité et une qualité remarquables d'œuvres *gore* qui exigent, vu leur importance pour la culture populaire, une tentative d'explication de leur succès, toujours grandissant, chez les spectateurs et les lecteurs.

À notre connaissance, il n'existe que très peu de définitions du *gore*. Le mot qui provient de l'argot anglais signifie « sang coagulé » et, en fait, le *gore* englobe des films, récits et romans de sang. Jacques Finné, qui s'intéresse d'ailleurs uniquement à l'aspect érotique du *gore*, remarque que « Le *gore*, c'est l'exagération dans l'horreur, un baroque poussé dans ses derniers retranchements, une apologie de faisandé » (FINNÉ, J., 1991 : 85). Gilbert Millet et Dennis Labbé reconnaissent que dans le *gore* « la surabondance d'effets tient souvent lieu d'intrigue » et que le genre se réduit à une « variation autour des thèmes de la mort, de la chair et du sang » (MILLET, G., LABBÉ, D., 2005 : 104). Cette accumulation d'effets et d'horreur de toutes sortes, cette exagération propre au *gore* sont également soulignées par Jacques Goimard qui constate : « Le *gore* est au fantastique ce que la pornographie est à l'érotisme » (GOIMARD, J., 2003 : 96). Le fantastique, comme l'érotisme, préfère des moyens d'expression subtils, qui suggèrent plus qu'ils ne disent, qui jouent sur une ambiguïté, un non-dit et une hésitation. Le *gore*, telle la pornographie, ne laisse pas de place au non-dit, ne procède pas par des allusions, il montre littéralement tout dans les moindres détails. Et, étant donné que, comme dans le cas de la pornographie, la matière chère au *gore* est choquante, il fait naître des émotions fortes, souvent négatives comme le dégoût ou la répulsion, chez les spectateurs et les lecteurs. En nous souscrivant à ces opinions citées plus haut, nous voudrions ajouter de notre part que la figure principale et récurrente dans le *gore* est un psychopathe mystérieux qui massacre ses victimes innocentes et impuissantes à l'aide des outils les plus diversifiés, dont par exemple tronçonneuse, scie électrique, prothèse etc. Il nous semble pourtant que, pour pouvoir dégager tous les éléments constitutifs du genre, il est indispensable de rappeler et d'analyser quelques films canoniques du *gore*. Pour ordonner cette matière, très ample et diversifiée, nous proposons tout d'abord de diviser le *gore* cinématographique en trois phases successives :

- la genèse en 1960 avec l'apparition de *La psychose (Psycho)* d'Alfred Hitchcock,
- l'âge d'or du *gore*, qui englobe les années 1970—1990, dominé par des productions cycliques appelées *slasher movie* de Tobe Hooper, John Carpenter, Sean S. Cunningham, Wes Craven, Bernard Rose,
- le *gore* postmoderne dans les années 1990—1999 et la trilogie *Scream* de Wes Craven.

À notre avis, la naissance du genre coïncide avec *La psychose* d'Alfred Hitchcock<sup>1</sup>. Cependant, les opinions des critiques sont très partagées à ce

<sup>1</sup> Évidemment, le film de Hitchcock est une adaptation du livre du même titre de Robert Bloch. Et pourtant, le *gore* naît inspiré par le film de Hitchcock et non par le livre de Bloch.

propos<sup>2</sup>. Il nous semble que *La psychose* de Hitchcock comporte déjà la majorité des éléments constitutifs du genre et c'est pourquoi ce film peut être conçu comme le précurseur du *gore*. Toute l'attention des spectateurs est concentrée sur le personnage central du psychopathe — le fameux Norman Bates. Au premier abord, un homme tout à fait normal, médiocre, n'éveille aucun soupçon chez une femme qui loue la chambre dans son motel abandonné et éloigné du village — ce type d'espace désert, clos est caractéristique pour un groupe de films *gore*. Mais le héros s'avère être un tueur en série complètement fou : comme jeune garçon, il a tué sa mère et son amant, les allusions chères à Freud (le complexe d'Œdipe par exemple) y abondent d'ailleurs. Fréquemment dans les textes et les films *gore*, le psychopathe tue au début un membre de sa famille. Parfois ce crime a une origine sexuelle. Ensuite, sombrant de plus en plus dans la folie, Norman momifie le cadavre de sa mère et feint qu'elle est toujours vivante, il parle avec elle, se soumet à ses ordres. La mère devient son alter ego maléfique, c'est sa voix que Norman entend dans sa tête, qui le pousse à commettre des crimes. Qui plus est, en tuant, il s'habille en robe de sa mère et porte la perruque faite de ses cheveux, une sorte de scalpe. Un fétiche d'une de ses victimes comme par exemple ses cheveux, des parties de son corps, des fragments de sa peau, des objets qui lui ont appartenu, tout cela constitue pour le psychopathe ses trophées. En les regardant, en les touchant, il revit les délices de ses crimes. Les scènes des meurtres dans *La psychose*, surtout la fameuse scène en salle de bain, sont à la fois très réalistes et d'une cruauté exceptionnelle : un grand couteau dont se sert le psychopathe, le sang en abondance, la peur et la souffrance physique, la douleur des victimes, ces éléments deviennent emblématiques pour le *gore*. Personne ne sait combien d'hôtes de Bates ont trouvé la mort dans son motel. Finalement, ses crimes découverts, il est enfermé dans la maison des fous. La folie, le dédoublement ou la multiplication de la personnalité servent souvent comme explication de meurtres atroces du psychopathe dans le *gore*. Il est évident que Norman peut fuir d'hôpital psychiatrique et continuer son activité, ce qui donne la suite au film de Hitchcock : *La psychose II* de Richard Franklin de 1983, *La psychose III* d'Anthony Perkins de 1986, *La psychose IV* de Mick Garris de 1990. Il faut noter que

---

C'est le texte littéraire qui connaît le succès grâce à son adaptation cinématographique car le public fasciné par l'œuvre de Hitchcock veut lire le livre et le comparer au film. D'ailleurs, le *gore* demeure longtemps le genre uniquement cinématographique et pénètre dans la littérature plus tard, avec toute la vague des *slasher movie*.

<sup>2</sup> Par exemple Gilbert Millet et Denis Labbé optent aussi pour *La psychose* tandis que Jacques Goimard situe la naissance du *gore* trois ans plus tard, en 1963, avec le film *Blood Feast* de Herschell Gordon Lewis. Plusieurs critiques passent d'ailleurs ce problème sous silence vu toutes ces difficultés.

ces continuations apparaissent à l'époque où le *gore* est très en vogue. Nous voudrions également souligner que le *gore*, surtout cinématographique et moins littéraire, demeure fréquemment une production cyclique.

En parlant des éléments constitutifs du genre en question, il est aussi nécessaire de rappeler brièvement *Le massacre à la tronçonneuse* (*The texas chain saw massacre* de 1974) de Tobe Hooper qui ajoute à la caractéristique du *gore* un ingrédient nouveau, à savoir des objets de tortures très sophistiqués. Dans le film, au lieu d'un seul psychopathe, toute la famille des déviants, habitant une maison dans une région déserte, agit ensemble pour tuer ceux qui s'y aventurent imprudemment. Pour torturer et massacrer ses victimes, ils se servent des accessoires les plus diversifiés, parmi lesquels se trouvent un énorme marteau, un croc de boucher et une tronçonneuse. Il faut préciser que les crimes et les tortures sont montrés dans le moindre détail, ce qui est également significatif pour les productions *gore*.

Le film suivant qui contribue à l'essor du genre est *Halloween* (1978) de John Carpenter. Dans les premières scènes, le protagoniste, Michael Myers, est un enfant de six ans qui regarde furtivement l'acte sexuel de sa sœur aînée et de son petit-ami. Quand ce dernier quitte la maison des Myers, le garçon cache son visage derrière un masque de Halloween, prend un grand couteau et tue sa sœur. Evidemment, conçu par les spécialistes comme malade mentalement, il est enfermé dans un hôpital psychiatrique.

Cette courte exposition du film englobe déjà plusieurs éléments caractéristiques du *gore* : le meurtre à l'origine sexuelle d'un parent proche, les accessoires comme un masque et un couteau, le cadre temporel significatif — la nuit de Halloween, enfin la folie meurtrière. Un élément nouveau et choquant pour les spectateurs est le fait que c'est l'enfant qui manifeste déjà des penchants morbides et qui est responsable d'un crime tellement cruel. Il faut aussi souligner la structure traditionnelle des films *gore* — tripartite, se composant de l'exposition qui explique, en retour en arrière, l'origine des crimes ; ensuite du développement, la partie la plus cruelle du film *gore*, qui se réduit à une description des meurtres ; finalement du dénouement qui est la punition du psychopathe. Cependant, le dénouement est fréquemment ambigu et laisse à supposer que le criminel puisse continuer ses meurtres dans les parties suivantes du film.

Dans le développement de *Halloween*, après plusieurs années de la séquestration dans l'hôpital, le psychopathe réussit à en fuir ce qui est le thème fréquent du *gore* (cf. *La psychose II*). La nuit d'Halloween, il revient dans son village natal pour continuer ses crimes, surtout pour persécuter et avant tout pour punir les jeunes filles qu'il juge immorales. Il est poursuivi par son psychiatre qui n'a jamais cru en possibilité de la guérison de Myers et qui est seulement capable de comprendre le fonctionnement

du cerveau pathologique de Michael. C'est pourquoi, le psychiatre est un seul adversaire digne du tueur fou, et, dans le dénouement, il peut mettre terme, hélas momentanément, à son activité criminelle. À présent, le cycle *Halloween*, créé par plusieurs metteurs en scène, comprend six parties.

Il est aussi nécessaire de rappeler que *Halloween* apporte au *gore* la conception très intéressante du masque du psychopathe qui deviendra l'un des éléments emblématiques du *gore*. Le masque que porte Michael Myers en massacrant ses victimes est d'une blancheur cadavérique, avec de larges ouvertures pour les yeux qui, par contraste sont très noirs, d'une noirceur de diable. Le masque est comme dénué de traits nets du visage, il est en quelque sorte irréel, inhumain. Le metteur en scène John Carpenter avoue s'inspirer, en inventant ce masque, de deux films : premièrement de *Westworld* où Yul Brynner joue un robot au visage sans émotions, comme un masque ; deuxièmement de *The Eyes without a face* qui relate l'histoire d'une femme portant, après un grave accident de voiture, un masque blanc, tout à fait neutre, incapable d'exprimer des sentiments quelconques. Ce masque abstrait et inhumain de Michael Myers ainsi que le fait qu'il ne parle jamais en tuant ses victimes causent une perception très particulière du psychopathe : il semble être complètement isolé du monde extérieur, il semble même ne pas appartenir à ce monde. Ses victimes se posent la question de savoir s'il est un homme ou une figure de songes cauchemardesques. Il est impossible de communiquer avec lui, d'éveiller chez lui des émotions propres à un être humain, de lutter contre ce monstre. Cette conception du masque cachant l'identité du tueur fou et augmentant la peur de ceux qui sont persécutés apparaît dans la majorité des films *gore* postérieurs à *Halloween*, citons par exemple le cycle de Sean S. Cunningham *Friday the 13 th.* (1980), *Scream* de Wes Craven (1996), *Urban Legends* de Jamie Blanks (1998).

Un autre film *gore* digne d'être rappelé est *Candyman* (1992) de Bernard Rose. Cette production renouvelle la thématique du *gore* car, à côté des éléments traditionnels du genre — dans ce cas-là c'est la figure centrale du psychopathe massacrant ses victimes à l'aide d'un crochet, elle introduit le motif des légendes urbaines, c'est-à-dire des mythes pleins d'horreur qui sont répétés dans chaque grande ville. Grâce au thème des légendes urbaines, l'espace du *gore* devient beaucoup plus vaste : l'action se passe non seulement dans des lieux déserts, dans de petits villages clos, mais aussi dans de grandes villes anonymes, aliénantes et cauchemardesques. Leurs images d'un vol d'oiseau ne révèlent rien de particulier, mais la ville vue de très près s'avère être sale, dégoûtante, un vrai siège de mal et de corruption. Cette thématique est continuée aussi bien dans les films *gore* (cf. les suites de *Candyman* ; la trilogie *Urban Legends*) que dans la littérature néofantastique ce que nous essayons par la suite de montrer.

*Scream* (1996) de Wes Craven est le dernier film *gore* que nous voudrions signaler dans cette brève énumération de productions canoniques du genre. Il est fréquemment appelé par les critiques cinématographiques le *gore postmoderne*, c'est-à-dire celui qui joue avec les spectateurs aux goûts traditionnels en renversant des règles sacrées de l'horreur. À notre avis, il ressemble par sa construction aux métaromans car, sous prétexte d'action traditionnelle, ce film *gore* aborde une thématique nouvelle, à savoir la production et la structure interne du *gore* en général. Regardons cet aspect postmoderne et autothématique de plus près.

L'action s'y passe dans le village Woodsboro où, quelques années auparavant, la mère de Sidney Prescott a été tuée par un homme qui, emprisonné pour ce meurtre, passe pour être un tueur en série. Et pourtant, la journaliste Gail ne veut croire qu'il est un vrai meurtrier. Elle arrive au village pour y mener son enquête privée, pour trouver le véritable coupable et pour en préserver Sidney. Il s'avère vite que Gail a raison : des crimes mystérieux recommencent et touchent avant tout les proches de Sidney.

Le meurtre qui ouvre cette nouvelle série constitue un premier élément du jeu avec le spectateur et les héros : une jeune blonde, c'est-à-dire une héroïne habituelle des films d'horreurs, qui regarde la télé dans sa maison, est attaquée par un assassin en masque, elle essaye de le fuir et réussit même à appeler la police. Le spectateur convaincu qu'elle est une figure centrale du film n'attend pas sa mort dans les premières scènes. Cependant, la police arrive trop tard et la fille trouve la mort très atroce de la main de l'assassin. C'est la première violation des règles du *gore*.

Sidney, la vraie héroïne aux cheveux bruns, persécutée par ce psychopathe essaye de deviner son identité. C'est pourquoi elle commence à soupçonner, tour à tour, des personnes de son milieu le plus proche : ses collègues, son petit-ami, et même son père. Chaque fois, quand elle est enfin sûre de connaître l'identité de l'assassin, ses prévisions sont déjouées, par exemple par la mort du prétendu meurtrier ou un autre alibi inattendu. Sidney manifeste le comportement bien caractéristique pour la victime des romans policiers et des films *gore*. Le spectateur a même l'impression qu'on se moque de cette façon de ce procédé traditionnel : les soupçons de Sidney s'appuient parfois sur des preuves très futiles et illogiques.

Parmi les transgressions des règles du *gore* dans *Scream* il faut absolument souligner l'importance d'une des scènes où un des personnages, qui d'ailleurs s'avère être à la fin le meurtrier, explique et donne des conseils comment survivre dans un film d'horreur. Cependant, s'il expose ces règles traditionnelles qui gouvernent la structure des films de ce type, c'est pour mieux les transgresser par la suite. Par exemple, il dit que pour survivre, il ne faut pas s'aimer. Quand une des héroïnes perd donc la virginité, le

spectateur, conformément aux lois du genre, attend sa mort, mais en vain car elle survit à l'attaque du psychopathe.

Enfin l'explication du mystère des crimes constitue une nouveauté dans les films *gore*. En examinant les circonstances de tous les meurtres, Sidney et Gail remarquent que chaque personne suspecte possède au moins un alibi convaincant pour un crime. Cela veut dire que personne n'a pu commettre tous ces actes. Les héroïnes confèrent donc à ces crimes un caractère surnaturel, d'autant plus que le meurtrier porte toujours le masque très effrayant du spectre et il fait penser plutôt à un être surnaturel qu'à un homme : il semble omniscient, connaît d'avance tous les plans, sentiments et pensées de deux femmes. Il s'avère pourtant que deux adolescents, deux proches amis de Sidney sont responsables de tous les assassinats, y inclus le meurtre de sa mère. Ils partagent le rôle de tueur par exemple pour pouvoir agir en deux endroits différents en même temps ou bien pour pouvoir se procurer un alibi. L'explication des crimes est donc tout à fait logique, quoique inattendue par le spectateur traditionnel, et dépourvue du surnaturel pur.

La première partie est suivie de deux autres : *Scream II* (1997) et *Scream III* (1999) qui sont construites sur une sorte de mise en abîme : la première partie joue avec les règles du *gore* traditionnel, la deuxième se réfère et renverse les lois gouvernant la première, la dernière transgresse les ingrédients de deux autres.

Cette courte analyse des plus importants films *gore* montre des éléments caractéristiques pour le genre en question. Rappelons-les grosso modo : le personnage central du psychopathe souvent masqué ; l'atrocité des crimes décrits de façon très détaillée ; l'accumulation des scènes de massacres ; l'évocation des objets de tortures diversifiés et sophistiqués ; la folie du criminel ; des meurtres, fréquemment à l'origine sexuelle, d'après un schéma prémédité, dans son milieu social très proche ; le cadre spatial réduit soit à un lieu désert, à une communauté close, soit à une grande ville avec ses mythes urbains. Ces éléments emblématiques du *gore* peuvent également constituer des ingrédients d'un jeu postmoderne. Essayons, à l'aide des exemples qui suivent, de montrer la réalisation littéraire du genre analysé.

La nouvelle *La rumeur programmée* de Jean-Pierre Bastid semble s'inscrire dans le courant du *gore*. Le protagoniste, au nom tant ironique que significatif : Saint-Just, est le plus jeune juge de France, l'époux — en apparence — très dévoué à sa femme, le père et le grand-père, semble-t-il, exemplaire. Et, en même temps, il est un véritable psychopathe. D'ailleurs, il en est conscient lui-même et fait souvent des allusions à cet aspect morbide de sa personnalité, par exemple en parlant de son cabinet de travail il constate : « Une digne épouse de Barbe-Bleue l'aurait plutôt appelé le cabinet de l'ogre » (BASTID, J.-P., 2002 : 33). Cette double référence est très



significative. Tout d'abord, le héros se compare à Barbe-Bleue, le meurtrier de jeunes filles innocentes — ses femmes trop curieuses, du conte de Charles Perrault qui s'est probablement inspiré du personnage historique de Gilles de Rais. Ensuite, il se compare à l'ogre, c'est-à-dire un géant sauvage et vorace se nourrissant de la chair et du sang des enfants. Et, c'est justement le cas de Saint-Just : comme ses victimes il choisit avant tout des enfants et des adolescents de son village natal et même de sa famille très proche. Il les enlève et les fait prisonniers dans son cabinet de travail toujours fermée pour sa femme (encore un parallèle avec Barbe-Bleue) où, avant de leur donner la mort, il les torture à l'aide des outils très divers, comme par exemple des bistouris, des scalpels, des aiguilles à tricoter, des tenailles, des ciseaux, des couteaux à désosser. En perpétrant ses crimes, le protagoniste prend en considération chaque détail : dans son cabinet il fait installer, pour faciliter et diversifier les tortures, un fauteuil de dentiste, une table roulante et deux tabourets. Le sol du cabinet est cimenté et, comme l'explique sereinement le héros, « sa forme d'entonnoir permet de drainer l'eau vers un écoulement central, de manière à pouvoir effectuer un nettoyage rapide » (BASTID, J.-P., 2002 : 36). L'atrocité de ses crimes est énorme, ils sont présentés dans les détails les plus choquants. Par exemple, il enferme dans son cabinet un enfant mongolien qu'il soumet aux tortures étranges : « [...] je l'empoigne par les cheveux, le tire sur le cheval d'arçons et le sodomise » (BASTID, J.-P., 2002 : 37). Mais, ce qui scandalise le plus dans cet acte odieux, c'est le fait que le bourreau est le grand-père de la victime. Après avoir tué l'enfant, Saint-Just découpe son corps, nettoie tranquillement le cabinet à l'eau de Javel, revient dans sa chambre de nuit où, toujours très excité par le crime, il s'aime avec sa femme.

Comme nous l'avons remarqué, le psychopathe *gore* porte le plus souvent le masque pour voiler son identité et pour angoisser plus la victime. Saint-Just ne se cache pas derrière un masque au sens propre du mot, mais il est possible de constater que sa profession de juge, le respect social qui l'entoure, enfin sa réputation irréprochable lui servent de masque et lui permettent d'agir impuni. D'autant plus le héros tire la pleine jouissance de ses crimes et se moque de toute la société qu'il perçoit comme stupide et naïve :

Tous me font confiance. Impossible de leur donner tort, j'ai mis au point un programme infallible. J'en passe en revue les chapitres principaux, prévois objections et les réponses imparables...

BASTID, J.-P., 2002 : 38

En profitant de sa fonction de magistrat, le héros réussit même à faire arrêter et accuser de ses propres meurtres un innocent, ce qui augmente encore sa joie perverse<sup>3</sup>.

Le psychopathe *gore* choisit ses victimes toujours d'après un schéma prémédité, par exemple Michael Myers (*Halloween*) ne tue que des jeunes filles qu'il juge débauchées. Saint-Just voit aussi son activité criminelle comme une sorte de mission garantissant le bonheur de l'humanité : il élimine de la société ceux qui ne sont pas, d'après lui, utiles et qui empêchent son fonctionnement, par exemple des enfants malades physiquement et mentalement, des adolescents qui abusent de la drogue et de l'alcool, des filles immorales etc.

Un autre texte littéraire qui peut être qualifié comme un exemple de *gore* est *Marie l'Égyptienne* de Jean-Pierre Bours. Le héros emblématique du *gore*, un jeune psychopathe, tue les membres de sa famille : ses parents et son frère. Pour le faire, il choisit des outils caractéristiques pour le genre analysé, la tronçonneuse et la « Black and Decker »<sup>4</sup> (BOURS, J.-P., 1980 : 91). Les descriptions de ces meurtres, où l'horreur et le macabre s'alternent, abondent dans le récit. Citons à titre d'exemple :

[...] il était à la fenêtre, le menton appuyé sur l'espagnolette, le nez faisant pression sur la vitre, la gorge ouverte au rasoir, tandis que dans les plis du rideau, le sang traçait de longues coulées.

BOURS, J.-P., 1980 : 96

Ces crimes atroces ne lui servent que d'un pur divertissement, leur mystère n'est pas résolu par la police, le psychopathe jouit de son impunité.

Sauf ces éléments du *gore* cités plus haut, le récit exploite encore le cadre spatial très particulier qui caractérise une partie de productions littéraires et cinématographiques du genre en question, à savoir la figure de *giant city* (la ville géante) avec toutes sortes de légendes urbaines. La ville géante, surtout par ses dimensions énormes, est un cadre de prédilection des histoires insolites car elle favorise le sentiment de la peur et de l'aliénation des victimes. Chaque grande ville contemporaine, comme par exemple Paris ou New York, possède sa mythologie de l'horreur, il s'agit avant tout des rumeurs étranges répétées par les habitants des métropoles et qui sont liées à la réalité de la vie citadine. Parmi ces histoires mystérieuses, inexplicables et macabres, nous pouvons énumérer comme exemple les ré-

<sup>3</sup> Il faut noter que cette perversité des juges est d'ailleurs un des motifs récurrents dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. Cf. les héros de Guy de Maupassant, de Bram Stoker, de Nathaniel Hawthorne.

<sup>4</sup> Black and Decker est une entreprise produisant des outils, comme par exemple tronçonneuse, perceuse etc.

cits récurrents de *conspiracy thriller*, de la faune souterraine, des voleurs d'organes et, ce qui est important pour notre propos, les récits *gore* de tueurs en série fous (*serial killers*). Le psychopathe de la nouvelle de Bours habite une telle grande ville dont les habitants se racontent des légendes urbaines. Cette mythologie moderne englobe des histoires de groupes de nouveaux barbares qui la nuit gouvernent la ville et tuent ceux qui quittent imprudemment leurs domiciles ; ou bien un récit d'une embaumeuse des cadavres capable de réparer le corps le plus massacré ; ou encore une histoire d'un vengeur à la cicatrice qui persécute les pécheurs. Le protagoniste lui-même fait partie de cette mythologie en tant que figure maléfique du tueur en série fou. Une nuit, le héros sort la nuit et s'aventure dans la partie la plus dangereuse de la ville : il erre dans les couloirs obscurs du métro — le cœur de la ville et l'enfer moderne à la fois. Le protagoniste ne croit pas aux signes avertisseurs du danger, des affiches, qui annoncent sa fin : 'Killer', 'Monster', 'Let him die', 'The Blood Beast Terror', 'Beginning of the End'. Et pourtant, ce personnage dangereux ne sortira jamais du métro et y trouvera la mort cruelle et mystérieuse qui deviendra peut-être une des légendes urbaines.

Le *gore* littéraire, tout comme les films *gore*, ne veut pas uniquement répéter des clichés, il recherche aussi un renouvellement. Et, c'est par exemple le récit *Celui qui pourrissait* de Jean-Pierre Bours qui en constitue une preuve convaincante. L'auteur propose un hybride de deux genres populaires, à savoir du *gore* et du *steampunk*. Ce dernier terme désigne des textes dont l'action se passe dans l'Angleterre Victorienne, leurs héros souvent se recrutent parmi des personnages historiques, parfois des événements présentés sont des épisodes de l'histoire. Mais, il faut souligner qu'il ne s'agit pas des ouvrages historiques proprement dit car les histoires *steampunk* sont des histoires alternatives, montrent une version différente, imaginée, réécrite de l'histoire. Jean-Pierre Bours par exemple propose sa vision du personnage de Jack l'Eventreur et de l'origine de ses crimes. L'action du récit commence en 1888 à Londres, le protagoniste est un jeune médecin gynécologue, Jack Davidson, un homme tout à fait ordinaire, content de son existence et amoureux de sa fiancée Mary. Et, pourtant cette situation initiale change quand Jack commence à souffrir successivement de plusieurs étranges maladies inguérissables (comme l'eczéma, l'herpès, l'érysipèle, le pemphigus, la syphilis, la lèpre) qui déforment son corps, lui causent de souffrances énormes et détruisent sa vie. Il ne peut plus travailler, sa fiancée épouse son rival, Jack doit solitairement garder sa chambre pour ne pas contaminer son entourage et pour ne pas provoquer la répulsion par son corps défiguré. Le héros, aliéné et rejeté, devient donc un être nocturne, « Jekyll avait profité de la nuit pour devenir Hyde » (BOURS, J.-P, 1977 : 10). Cette référence à Mr. Hyde, dont

le nom fait penser au mot anglais « *hidden* » — caché, suggère que les maladies déformant le physique de Jack font apparaître la vraie nature corrompue du héros, jusqu'alors cachée sous un masque d'honorabilité imposée par la société victorienne. Quand Jack fait ses promenades nocturnes dans les plus obscurs quartiers de Londres — scène de meurtres atroces de prostituées, il porte un masque caractéristique du psychopathe *gore*, un badigeon de blanc de céruse qui cache son visage horrible et qui fait peur à ses victimes. La cruauté de ses crimes effraye, ses penchants sadiques dégoûtent et font penser au *gore* :

L'abdomen avait été entièrement ouvert. Les intestins, séparés de leurs ligaments mésentériques, avaient été sortis et posés sur l'épaule du cadavre. L'utérus et ses appendices, ainsi que la région supérieure du vagin et les deux tiers postérieurs de la vessie, avaient été entièrement enlevés. On n'a pu retrouver aucune trace de ces organes. Les incisions étaient franches : elles avaient évité le rectum et la division du vagin avait été effectuée suffisamment bas pour ne pas endommager le col de l'utérus.

BOURS, J.-P., 1977 : 27

Il est évident que le héros utilise son savoir anatomique pour causer la plus grande douleur à ses victimes. Comme le criminel *gore*, Jack agit d'après un schéma prémédité : il ne tue que les prostituées des quartiers les plus misérables de Londres. En croyant en une superstition populaire d'après laquelle le sang humain a un pouvoir thérapeutique, pour s'en procurer, il sacrifie des êtres débauchés du niveau le plus bas de l'échelle sociale.

Ce récit qui possède tous les éléments emblématiques du *gore*, semble quand même plus original grâce à l'apport du *steampunk*. Les hybrides et les échanges de genres populaires sont d'ailleurs un phénomène relèvent de la culture des masses dans laquelle s'inscrit le *gore*.

À travers les analyses des films et des textes *gore* qui précèdent, nous avons essayé de montrer la spécificité du genre en question. Né et distribué au début uniquement grâce au cinéma, il envahit successivement la littérature néofantastique. Aussi bien le *gore* cinématographique que littéraire semblent posséder des caractéristiques pareilles, que nous énumérons dans la présente étude, et tous les deux, en état de constant développement, ne se réduisent pas aux clichés, en introduisant des ingrédients nouveaux tels des jeux postmodernes (*Scream*), des mythes modernes (*Candyman* ; *Marie l'Égyptienne*), des hybrides de genre (*Celui qui pourissait*). Il faut aussi souligner que la littérature et le cinéma *gore* se déconnectent du surnaturel pur, en favorisant ses formes plus ambiguës et, par cela, plus vraisemblables pour le public contemporain. La source princi-

pale d'horreur est, dans les deux cas, la figure maléfique du psychopathe, sa soif de sang montrée ou décrite de façon très détaillée et l'accumulation des moyens d'expressions choquants mais attirants pour un public de masses. C'est pourquoi, il nous semble que le déclin du *gore* — l'un des plus importants phénomènes populaires interdisciplinaires — appartient encore au domaine de l'avenir éloigné.

## Bibliographie

- BOURS, Jean-Pierre, 1977 : « Celui qui pourrissait ». In : *Celui qui pourrissait*. Verviers, Marabout.
- BOURS, Jean-Pierre, 1980 : « Marie L'Égyptienne ». In : *L'oreille contre les murs*. Paris, Denoël.
- BASTID, Jean-Pierre, 2002 : « La rumeur programmée ». In : *Bleu, Blanc, Sang*. Paris, Fleuve Noir.
- FINNÉ, Jacques, 1991 : « Du fantastique érotique ou gore pornographique ». In : *Eros*. T. 11. Congrès de CERLI, Science Fantastique & Fiction. Aix-en-Provence, Université de Provence.
- GOIMARD, Jacques, 2003 : *Critique du fantastique et de l'insolite*. Paris, Pocket.
- MILLET, Gilbert, LABBÉ, Denis, 2005 : *Le fantastique*. Paris, Belin.