



**HAL**  
open science

## L'attrait de la souffrance: autour du 'torture porn'

Adrienne Boutang

► **To cite this version:**

| Adrienne Boutang. L'attrait de la souffrance: autour du 'torture porn'. Krypton, 2014. hal-03478729

**HAL Id: hal-03478729**

**<https://hal.science/hal-03478729v1>**

Submitted on 14 Dec 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## *L'attrait de la souffrance: autour du 'torture porn'*

Adrienne Boutang

Cet article a pour objet d'étudier un courant de films gore apparus dans les années 2000 (d'abord en Australie, avec la célèbre série des *Saw* réalisés par James Wan entre 2004 et 2010, puis aux États-Unis avec, notamment, les *Hostel*, trilogie réalisée par Eli Roth entre 2005 et 2011), et regroupés aux États-Unis sous le nom de '*torture porn*' à la suite d'un article sévère et scandalisé du journaliste nord-américain David Edelstein (Edelstein, 2006). Ces films ont joué un rôle dans la régénération du gore, ramenant à la viscéralité directe (Gibron, 2006) un genre qui avait, dans les années 1990, basculé dans la surenchère parodique (Sam Raimi) (Rouyer, 1999: 117), ou dans la réflexivité virtuose (Wes Craven). Mais plus largement, ils ont, tout en ramenant dans les salles de cinéma des millions de spectateurs conquis, suscité un élan de condamnations horrifiées, à la hauteur de leur portée transgressive. Comme le remarque J. Middleton, «The fact that a group of films led to the coining of such a provocatively horrifying label, as well as widespread and often passionate condemnation, suggests that they tapped strongly into a particular set of sociocultural anxieties» (Middleton, 2010: 2). Les T.P. constituent, de fait, une combinaison singulière, au sein du gore: plus que la violence, la corporalité sanglante ou dégoûtante, ce qui est mis en avant dans ces films, c'est la souffrance et le processus de torture. Là où les films gore mettent habituellement l'accent sur le massacre (point de vue du bourreau) et sur le démembrement du corps, ce nouveau courant interroge précisément la résistance des individus à la torture et, par-delà, l'étrange pulsion voyeuriste poussant le spectateur à se soumettre également à la torture d'un visionnage éprouvant. Comparés à des antécédents cinématographiques – *Salò*, de Pasolini, bien sûr, mais également des films de genre antérieurs – les T.P. peuvent apparaître étonnamment assagis. Mais c'est bien là ce qui fait leur singularité: le fait qu'ils aient incorporé, d'une manière opportuniste et sans autre objectif que de monter les enchères dans la stratégie de promotion par le scandale, des thématiques (rapports de domination, interrogation implicite sur la dignité humaine, focalisation sur le processus de souffrance) qui semblent déplacées dans un cinéma de divertissement, et relativement grand public. C'est à cette intrigante – inquiétante? – acclimatation de thèmes relevant a priori d'un autre type de cinéma, d'un autre contexte, aux codes de

représentation outrés du gore, que l'on va s'intéresser. On sait les débats publics qu'ont suscités les représentations de tortures dans des séries grand public comme *24 heures*, dans lesquelles l'élément moralement problématique était précisément le fait que la torture soit justifiée par la fiction – qui validait implicitement l'idée inquiétante de la torture comme moindre mal. Les T.P. sont choquants pour une raison exactement symétrique: le fait que la représentation de la violence plein cadre n'y soit jamais justifiée, ni dans le film, ni à l'extérieur (nulle fable politique, nulle dimension métaphorique dans ces films qui, à la différence de *Salò*, sont apolitiques et relèvent pleinement du cinéma de divertissement), et apparaisse comme parfaitement gratuite. La particularité des T.P. tient au fait qu'ils placent au centre de leurs interrogations une fascination pour la souffrance et la dégradation qui, paradoxalement, est habituellement très marginale dans le cinéma gore grand public. L'enjeu de ce texte est de réfléchir à l'évolution et au fonctionnement des seuils de tolérance du cinéma grand public contemporain, d'examiner les nouvelles modalités de re- présentation de la violence et, enfin, d'interroger la position du spectateur dans ces spectacles violents – celui qui est inscrit dans les films par la narration, et le spectateur 'réel' et sa réaction face à ces œuvres.

Il convient d'abord d'examiner l'élément le plus intrigant de ces films: leur positionnement dans le cinéma «grand public» puisque, comme Edelstein le fait remarquer dès le sous-titre de son article (« Now playing at your local multiplex »), sans bien sûr être 'tous publics', ils appartiennent au mainstream: budgets conséquents, esthétique travaillée, et diffusion large. Ils se situent, économiquement parlant, exactement en marge d'Hollywood – les *Hostel* ont été distribués par le studio indépendant Lions Gate, spécialisé dans la distribution et la production de films trop sulfureux pour les majors. Néanmoins, entre *Hostel* 1 (4,5 millions de dollars) et 2 (produit par Lions Gate pour 10 millions de dollars), le genre est passé d'un secteur marginal au mainstream – mais sans le processus d'édulcoration accompagnant habituellement un tel repositionnement commercial et industriel (Dufour, 2006: 48-49). Le corollaire le plus manifeste de leur positionnement économique et industriel est la dissociation entre sexualité et violence. Les T.P. se montrent extrêmement précautionneux quant à la représentation de la nudité et de la sexualité, prouvant ainsi qu'ils sont capables de s'adapter à ce nouveau contexte de production et de distribution – à la différence des dérapages permanents de films d'exploitation plus marginaux – par

exemple *The Devil's Rejects*, de Rob Zombie (2005), mais aussi des processus pervers associant sans cesse sexualité et violence, à travers la figure du viol, dans *Salò*. Dans ses interviews, Roth lui-même souligne qu'il a adapté son modèle – le cinéma d'horreur asiatique – aux exigences de la censure et du public américain (Condit, 2006). Cette forme d'autocensure relève tout simplement de la logique anglo-saxonne et surtout nord-américaine, plus sévère envers la représentation jugée déviante de la sexualité qu'envers la violence, mais elle correspond aussi ici à une volonté programmatique de ne s'intéresser qu'à la violence physique. Si ces films sont appelés '*torture porn*', ce n'est donc pas parce qu'ils combinent pornographie et torture, mais bien parce qu'ils les dissocient. Le terme de pornographie est ici utilisé, comme l'a analysé Sue Tait (Tait, 2008: 92; Smith, 2013), comme une métaphore dépréciative, visant à condamner un produit culturel jugé avilissant, et appartenant à la logique du genre corporel. Les films poussent à son terme la logique de substitution métaphorique de la sexualité vers la violence qui caractérise le cinéma gore – en particulier les *slashers* grand public, qui ont pour caractéristique de faire advenir la violence en lieu et place de l'accomplissement de l'acte sexuel.

Une séquence de *Hostel 2* associant étroitement érotisme soft et cruauté, illustre ainsi parfaitement ce mécanisme de déplacement. Le passage montre une jeune femme, nue et suspendue par les pieds à un croc de boucher, se faisant torturer par un bourreau, et une autre jeune femme nue, dans une grande pièce assez obscure évoquant un hammam de luxe. Il constitue, des deux opus, l'association la plus explicite entre érotisme et cruauté – avec des plans en plongée sur le bourreau féminin se caressant langoureusement la poitrine et le buste en gémissant de plaisir. Cependant, la représentation de la sexualité, bien loin des rhétoriques sadiennes ou batailliennes, ne joue pas sur une dichotomie entre pureté et souillure, mais plutôt d'une sorte d'érotisme saphique nettement plus édulcoré. On peut citer ici les analyses de Linda Williams, à propos du snuff movie: « What seems particularly disturbing about [...] violent pornography proper, is the sense in which a new form of the 'Frenzy of the visible' – here, an involuntary spasm of pain culminating in death – becomes imaginable as a perverse substitute for the 'invisible' spasm of orgasm that is so hard to see in the body of the woman » (Williams, 1990: 194). Certes, sexualité et violence sont davantage entremêlées que dans le slasher, jusqu'à la confusion entre les soubresauts de plaisir de la 'cliente', et les hurlements de douleur de sa victime. Cependant, la dimension érotique s'efface au profit de l'élément central du

'*torture porn*': la vision, complaisamment exhibée, d'un corps torturé.

Ainsi s'explique qu'aux gros plans, typiques du gore, sur le corps fragmenté, associés à l'imaginaire sanguinolent du cinéma gore, les séquences de torture privilégient, soit les gros plans sur les visages (on y reviendra), soit, comme ici, les plans larges méticuleusement composés, permettant de rappeler l'asymétrie des positions, la jubilation de la domination, et – élément crucial – l'oscillation de la victime entre animalité, voire réification, et état de conscience maintenu aussi longtemps que possible. Citons par exemple un plan large – évitant l'effet déréalisant des inserts gore – montrant la victime de tout son long, suspendue par les pieds, hurlant. Et un autre, également très travaillé dans sa composition, réunissant dans un même cadre les deux protagonistes: occupant tout le bas du cadre gauche, la tortionnaire confortablement allongée, en extase, et en haut du cadre à droite, coupée à la taille, la victime, se vidant de son sang et hurlant. La narration est très attentive aux effets de la violence, tant sur la victime que sur le bourreau, davantage encore qu'au processus de désintégration corporelle: les gémissements de la victime, et l'écoulement du sang, sur la nuque et sur le visage de la jeune femme allongée. On retrouve ici une ritualisation de la violence, mettant en avant une logique de dégradation et de domination, qui peut évoquer les mises en scène perverses de Pasolini; mais à la différence de *Salò*, la volonté de dégradation, et même la composante d'humiliation (notamment la réduction de l'individu au rang d'animal) – basculent à l'arrière-plan. La dimension symbolique, qui passe notamment par le langage par l'association mots/images, s'efface, dans les T.P., derrière une logique de visibilité sanglante, propre au genre du gore, s'intéressant avant tout à la fragilité d'un individu qui résiste et se défigure. Aux corps dénudés et dégradés de *Salò*, s'opposent les visages hurlants et défigurés, typiques des scènes de torture des T.P., dont on va à présent examiner le fonctionnement.

Si on observe d'abord les scénarios, on constate qu'ils jouent systématiquement sur des constructions tortueuses – labyrinthes cauchemardesques – rendant difficile toute division manichéenne entre victimes innocentes et méchants bourreaux. Dans l'œuvre australo-américaine matrice, *Saw*, une intention 'perversément éthique' est à l'origine de la démarche du bourreau, dont les tortures fonctionnent comme une sorte de justice sauvage châtiant les victimes par où elles ont péché auparavant – dans la lignée de *Se7en*, de David Fincher, auquel le film emprunte sa logique punitive. La complexité des mécanismes narratifs a pour effet de 'diffuser' la culpabilité et, à terme, de promouvoir

une forme de relativisme désabusé, postulant que chaque homme, si ordinaire soit-il, peut contenir en lui les germes d'une violence incontrôlée. Cette dimension apparaît dès le premier volet de *Hostel*, où le tortionnaire le plus sanguinaire est présenté comme un bon père de famille. *Hostel 2* amplifie cette interrogation sur la dualité, en adoptant cette fois le point de vue des 'clients' dont les personnalités sont plus développées – deux quarantennaires aisés et désireux de vivre des sensations fortes. Le message implicite du film est celui de la coexistence entre normalité apparente, quotidienneté, et perversité sadique. Le fait de faire d'un des bourreaux une femme dans le deuxième volet vient encore amplifier cette idée d'une universalité de la cruauté.

Les récits s'attachent également à jeter le doute sur la supposée innocence des victimes. *Hostel 1* raconte l'histoire de trois Américains voyageant en Europe pour y découvrir les joies du tourisme sexuel; le voyage tourne mal et ils deviennent eux-mêmes les victimes de milliardaires qui paient pour torturer et assassiner des victimes. Le film comporte donc une condamnation implicite de l'instrumentalisation du corps féminin faite par les trois personnages, établissant un parallèle entre l'utilisation faite par les jeunes gens des corps des jeunes filles (prostituées à Amsterdam, par exemple), et l'utilisation qui sera faite de leurs corps par les milliardaires tortionnaires<sup>4</sup>. Et dès lors, leur atroce mésaventure peut apparaître comme la conséquence extrême de leur propre logique de conversion d'êtres vivants en morceaux de viande. Comme le remarque Laurent Jullier (Jullier, 2008: 35-40), *Saw* « se présente comme un jeu savamment construit selon un système de punitions-récompenses ». Les victimes deviennent, de leur côté, le modèle des *revenge movies*, des bourreaux: *Hostel 2*, s'achève, dans la pure tradition de la final girl du film d'horreur (Clover, 1993), par la vengeance d'une victime contre son bourreau, qu'elle va castrer sans états d'âme – et plein cadre. Les scènes de torture arrivent ainsi après une longue préparation, préliminaires narratifs complexes qui les solennisent, procédé d'attente qu'Eli Roth définit comme l'équivalent horrifique du comique *slow burn*: «While he's getting tortured you're like, "yeah, that fucker, he kind of deserves it, he's a dick!" I wanted to make a movie that was like a slow burn kind of horror film» (Condit, 2006). La relative rareté des scènes violentes – en général deux ou trois au maximum dans le film, mais de longue durée

– allant de pair avec leur tonalité sérieuse, renforce le sentiment qu'une étrange logique rétributive, pour reprendre le terme de Jeremy Morris (Morris, 2010: 42- 55), est à l'œuvre, bien loin des déferlements sanglants calibrés des *slashers*. En cela, le T.P.

s'éloigne de la filiation du *schlock* de Hershell Gordon Lewis, et de ce que P. Rouyer décrit comme la « vraie gratuité et la jubilation des mutilations » (Rouyer, 1999: 36), et également de l'humour grinçant des films de Sam Raimi. Plus rares, les numéros sanglants y sont plus attendus et signifiants.

Perceptible dans la structure générale des récits, la volonté de complexifier les processus de violence apparaît également à l'intérieur des scènes de torture. C'est que, plus qu'aux motivations perverses des bourreaux, les films s'intéressent avant tout aux effets de la torture sur les corps des victimes. On se rappelle, par contraste, la façon dont, dans les *slashers* des années 1980, *Freddy* en particulier – tout comme dans les films plus prestigieux du type *Le Silence des agneaux* – l'attention était à l'inverse entièrement accaparée par les rodomontades d'un psycho killer charismatique. Sans «coupable» évident et immédiat, l'attention, dans les T.P., se déplace tout naturellement vers la vision horrifique d'une 'pure' souffrance, dont rien ne vient divertir le spectateur – torture, pourrait-on dire, sans bourreau apparent, où la victime occuperait ainsi le devant de la scène et le centre du cadre. Certains critiques (Thompson, 2007), s'interrogeant sur la validité de l'appellation de 'torture porn', ont souligné que la saga *Saw* contenait relativement peu de scènes de tortures proprement dites, dans la mesure où la plupart des sévices, bien que conçues par l'esprit tortueux du *jigsaw killer*, étaient auto-infligés par les personnages, choisissant de sauver leurs vies. Plus complexe – sans devenir pour autant plus morale – la souffrance des victimes est ici justifiée, suprême perversité, par ce que certains critiques ont nommé une «sorte de philanthropie tordue», fruit du code éthique tortueux – et vaguement nietzschéen – du *jigsaw killer*, considérant que les victimes en sortiraient plus fortes.

La gravité est aussi perceptible dans le traitement du corps, atypique à l'intérieur du genre gore. Les T.P. cherchent à se distinguer de la tonalité burlesque qui a caractérisé les films gore des années précédentes, où les organes devenus des morceaux de chair autonomes, se retournaient parfois contre leurs possesseurs. *Evil Dead 2* (1987) montre une main s'attaquer vigoureusement à son ancien propriétaire avec énergie, dans une scène à la fois macabre et hilarante, où la souffrance disparaît derrière l'excès ludique. Les T.P. rechignent à transformer trop vite les corps vivants en morceaux sanguinolents réifiés – cette transformation qui, précisément, permettait de limiter l'investissement affectif du spectateur et d'autoriser une lecture décalée et distanciée. C'est cette volonté de montrer longtemps, voluptueusement, des êtres humains conscients du fait qu'ils

sont en train de vivre un cauchemar, qui fait la singularité des séquences les plus caractéristiques du '*torture porn*': tandis que certaines parties de leurs corps sont maltraitées, la capacité des personnages à ressentir ce qui leur arrive est maintenue jusqu'aux limites du supportable. Le premier numéro sanglant de *Hostel 1* montre, en gros plan, un œil, pendant au bout de son nerf optique, sectionné. L'œil appartient à une jeune femme prisonnière, comme le héros, et c'est pour abrégé ses souffrances que ce dernier, compatissant, se décide à sectionner l'organe pendant. Par-delà le sadisme, on est donc ramené à un épisode de pure souffrance, dont la cause directe – le héros, qui veut soulager les souffrances de la jeune fille – n'est en aucune façon responsable. Le processus de torture bascule ainsi à l'arrière-plan, laissant le spectateur, littéralement, face à l'effet produit sur la victime. Le spectateur est placé dans une inquiétante proximité avec la victime, témoin aux premières lignes, pour ainsi dire, subissant de plein fouet l'effet de ces images de souffrance desquelles on ne le laisse pas détourner le regard. Le dispositif laisse ainsi le spectateur en tête à tête, pour ainsi dire, avec sa propre fascination voyeuriste.

La vision horrifique est amenée progressivement, créant ainsi, à micro échelle, un effet d'anticipation efficace. Le film joue longuement d'une dialectique monstration/masquage, jusqu'au plan à la fois redouté et promis depuis le début de la séquence: un gros plan frontal sur le visage de la jeune fille qui hurle, toujours en légère plongée. S'ensuivent six secondes insoutenables de plan de face la montrant hurlant, tandis que les ciseaux découpent son œil. La caméra s'attarde ensuite sur la béance rouge. Notons que le fait de faire du visage le lieu de torture privilégié, a pour effet de condenser en une seule vision marquante deux étapes habituellement dissociées dans le cinéma gore. Ce dernier partage en effet habituellement, comme l'analyse Philippe Rouyer, avec un autre 'genre corporel', le cinéma pornographique (Rouyer, 1999: 179), une structure de montage fondée sur l'«alternance entre le lieu de l'action (les organes génitaux, les portions de corps mutilées) et le visage des participants qui traduit les résultats de ladite action (la jouissance, la souffrance)». Les plans typiques du T.P., sur un visage torturé et hurlant, concentrent le *shot* et le *reaction shot*, montrant à la fois le lieu de la souffrance et la réaction à cette dernière, en des compositions visuelles sidérantes et difficilement tolérables. Il est éclairant de comparer cette scène avec une autre célèbre énucléation cinéphilique: l'œil coupé du début du *Chien andalou* de Luis Buñuel – triomphe d'une vision impassible, où l'acte ne semble avoir aucune



conséquence, ni sur la victime – imperturbable, muette et immobile – ni sur ceux qui l’entourent. Par contraste, dans la scène analysée ici, l’essentiel repose justement sur l’attention aux réactions horrifiées de la victime, et des personnages qui l’entourent. Là où la dimension transgressive de l’énucléation chez Buñuel repose sur l’impassibilité incongrue de l’énucléé, le *‘torture porn’* se concentre sur le visage déformé de la victime, sa réaction de souffrance, l’impact, visible, des processus de torture qui la défigurent et se propagent, insoutenables, jusqu’au visage horrifié du spectateur qui les contemple à son corps défendant.

On retrouvera un motif quasiment analogue dans *Hostel 2*, lors d’un passage montrant la torture d’une jeune fille, qui va être affreusement défigurée. Ici encore le visage est au centre, et ce dès les dialogues, le bourreau déclarant à sa victime:

« Avec un visage comme le tien tu peux obtenir tout ce que tu veux ». Arrachant la scie, il scalpe une partie du cuir chevelu, et abîme une moitié du visage de la victime. Le plan suivant est très caractéristique du *‘torture porn’*: un visage, filmé frontalement, et encore vaguement reconnaissable, entouré de cheveux blonds, les yeux encore intacts et expressifs – mais dont toute la partie gauche est ensanglantée, et méconnaissable, avec une bouche ouverte d’où dépasse un bâillon. Il s’agit de conserver le plus longtemps possible l’humanité de la victime (via ses yeux expressifs) en allant en même temps aussi loin que possible dans la défiguration.

La différence avec les gros plans de visages sanglants qu’on peut trouver, par exemple, dans *Evil Dead*, est évidente. Dans le film de S. Raimi, les personnages, devenus depuis peu des zombies sanguinolents et défigurés, ont le pouvoir de reprendre fugitivement leur visage d’autrefois – et le film joue donc sur ce basculement, qui alterne visages intacts et faces immondes et sanglantes. Mais les deux faces ne coexistent pas au sein d’un même plan: la métamorphose est une mascarade destinée à berner les survivants; les personnages sont bel et bien des zombies, et les faces immondes n’appartiennent plus à des individus souffrants, dotés de sensations et de sentiments. Le spectateur peut donc, le cœur léger – bien que légèrement écœuré – observer en gros plan les deux pouces du héros survivant venir, dans un élan d’autodéfense, presser, violemment les globes oculaires du zombie pour en faire sourdre un liquide rougeâtre n’évoquant le sang qu’approximativement. On voit bien la différence avec le visage hurlant, encore animé d’expressions bien humaines de la victime de *Hostel*. Autre élément propre au *‘torture porn’*: à la suite de cette séquence, le tortionnaire pleure et vomit – le film

poursuivant jusqu'à son terme la volonté de montrer toutes les conséquences corporelles de la souffrance infligée, jusqu'au bourreau lui-même (Freddy aurait assurément fait preuve de davantage de self control; et on est loin de la froideur glacée des 'maîtres' pasoliniens). La chaîne de la souffrance n'est pas interrompue par le rire ou le décalage burlesque, ni contemplée à distance par des bourreaux impassibles, mais se poursuit, du tortionnaire à la victime, puis aux spectateurs.

Les films opèrent un basculement, dans la représentation de la souffrance, du bourreau aux victimes, de la jubilation du mal commis à l'atrocité du mal subi. Les véritables héros, ceux qu'il s'agit sans relâche de scruter, sont les victimes, et non plus les bourreaux – déviation intéressante par rapport aux modèles des films de psycho killers des années 1990, aux *slashers* des années 1980. Ce mécanisme de renversement de l'attention est intéressant à plusieurs titres. D'une part, il constitue évidemment une manière efficace de redonner aux scènes de violence une portée troublante que la réflexivité croissante du genre et le caractère répétitif des schémas antérieurs lui avaient fait perdre. Mais surtout, il faut, pour apprécier la singularité de ces films, se rappeler que les critiques dirigées contre les *slashers* antérieurs par une opinion publique scandalisée reprochaient précisément à ces films, jugés irresponsables, de ne pas tenir suffisamment compte du point de vue et de l'identité des victimes, focalisant l'attention des spectateurs sur des tueurs sadiques, au détriment de leurs proies, bien vite oubliées. L'insistance sur le martyr et les martyrs est ici, pourrait-on dire, une réponse tortueuse – tordue, pour reprendre l'expression (« *sick* », en anglais, utilisée par Roth lui-même pour décrire ses projets) – à ces accusations. Et si l'on peut difficilement considérer les films dérivant de cette 'réponse' tortueuse comme des représentations 'responsables' – et encore moins considérer qu'ils sont animés par un projet moral quelconque – force est de constater qu'ils placent leurs spectateurs devant la souffrance d'une manière frontale, violente, qui rend plus difficile une réception détachée et désinvolte.

La logique de «monstration spectaculaire» (Guido, 2010: 27) qui reliait les films d'horreur à la logique sensationnelle de l'attraction, en s'appuyant sur le « choc » visuel, est ici étroitement associée à des mécanismes narratifs efficaces. Les scènes de torture ne fonctionnent à plein régime que si elles atteignent, paradoxalement, un spectateur ayant intériorisé la valeur d'une vie humaine, la notion de dignité, la complexité des rapports de pouvoir liant deux individus – autant d'interrogations qui sont, ici mises au

service du «frisson» horrifique, dans des films qui choquent d'une manière ciblée, reposant non plus seulement sur le choc visuel, mais sur des associations symboliques plus complexes.

Il sortirait du cadre de cette étude de se livrer à une lecture symptomatique du genre, interrogeant son rapport au contexte politique et social de l'époque. Notre objectif ici était de cerner comment le genre du gore avait évolué dans le contexte général de la représentation de la violence. Une fois dégagées les règles de fonctionnement de ce gore d'un nouveau genre, il convient en conclusion, et sans prétendre apporter de réponse à la question de savoir pourquoi ce type de spectacle a suscité un tel engouement, de faire le bilan des remarques dégagées plus haut. D'une part, nous pouvons désormais replacer l'apparition de ce genre à l'intérieur de l'évolution plus générale des représentations de la violence dans le cinéma américain grand public. Ces films ne se contentent pas de se distinguer par la réalisation d'effets sanglants particulièrement horrifiques; ils atteignent le spectateur à un niveau plus profond, comme le comprend fort bien D. Edelstein, lorsqu'il affirme: «Torture movies cut deeper than mere gory spectacle». Les films participent ainsi, par-delà l'évolution du gore, à une tendance, propre au cinéma postérieur aux années 1960, et aux assertions d'auteurs comme Peckinpah, d'une volonté de faire effet viscéralement sur le spectateur (le rendre malade, « *sick* » pour reprendre les termes du cinéaste), loin des conventions déréalisantes de représentation. Lorsqu'il affirme, à son tour, vouloir faire des représentations « tordues » (« *sick* », là aussi, mais au sens donc de «perverses»), E. Roth s'inscrit dans cette volonté de recherche d'une représentation déplaisante, qui torture également le spectateur.

Si le genre du gore repose par définition sur la porosité des frontières et la peur de la contagion, le T.P. les met au centre de ses récits, puisqu'il s'attache, comme le remarqua un critique d'*Entertainment Weekly* (Gleiberman, 2006) à «impliquer le spectateur dans sa perversité», dans la mesure où, comme les protagonistes, « il a payé pour voir un film qui parle de gens qui torturent d'autres gens ». En conclusion de sa critique, Edelstein pose la question de la place du spectateur, rendu complice par le film: « Back in the realm of non-righteous torture, the question hangs, Where do you look while these defilements drag on? » A l'opposé de la posture impassible adoptée par d'autres, il souligne la dimension éprouvante de ces films: « I didn't understand why I had to be tortured, too. I didn't want to identify with the victim or the victimizer ». La phrase conclusive de l'article est une pirouette, qui, rappelant la dimension voyeuriste et

sensationnaliste du spectacle, interroge la responsabilité du spectateur – et du critique – ‘complices’ dans la mesure où ils regardent ces images et les décrivent: « I am complicit in one sense, though. I’ve described all this freak-show sensationalism with relish, enjoying—like these filmmakers – the prospect of titillating and shocking. Was it good for you, too? » Un nouveau type de réflexivité s’établit ainsi, articulé à des enjeux éthiques. Les analyses de Thomas Fahy (Fahy, 2010: 2-12) mettent en avant la dimension réflexive du genre. Il est exact que « lorsque l’on regarde un ‘*torture porn*’, on ne s’abîme pas dans un spectacle narratif, mais d’une certaine manière, on se regarde en train de regarder un ‘*torture porn*’ ». Mais la vraie singularité du genre réside dans sa focalisation sur les victimes, plaçant le spectateur dans une position inédite, qui incite à interroger l’opposition binaire sadisme versus masochisme. En accordant plus d’importance aux victimes, au lieu de les jeter aux oubliettes pour se concentrer sur le processus de destruction, les films, comme le souligne Edelstein, mettent le spectateur dans une situation plus troublante, et plus périlleuse. La focalisation sur les victimes force le spectateur à endurer lui aussi des représentations déplaisantes, voire franchement insoutenables. La place assignée au spectateur, contrairement à ce que promettait la bande annonce assimilant spectateur et bourreau (« There is a place where all your darkest, sickest fantasies are possible, where you can experience anything you desire »), est celle, sinon de la victime, du moins du témoin horrifié. Dès lors, on ne peut plus parler seulement de plaisir sadique, mais surtout d’un test d’endurance, avec d’un côté des narrations qui testent le degré de résistance du corps humain face à l’horreur, et de l’autre, des spectateurs qui testent leur capacité à résister au spectacle – fictif, puisque, pour reprendre les termes de P. Rouyer, « le spectateur d’un film gore sait bien que les atrocités détaillées sur l’écran sont fictives, et qu’il peut s’abandonner à leur contemplation sans arrière-pensée pour les victimes d’individus souffrants » (Rouyer, 1999: 24). Thomas Fahy remarque bien que l’attrait principal du genre est de confronter le spectateur à une peur qu’il aura la fierté en dernière instance d’avoir su maîtriser.

Cette étrange volonté non seulement de voir souffrir mais de souffrir soi-même devant une représentation insupportable, et même de se regarder souffrir, peut être reliée à deux dispositifs non cinématographiques, mais relevant de mécanismes similaires. D’une part, comme l’a constaté Luke Thompson (Thompson, 2007), celui des émissions de télé-réalité du type *Fear factor* – rapprochement d’autant plus pertinent que, comme mentionné plus haut avec la citation de Laurent Jullier (Jullier, 2006), la proximité avec

ce type d'émission ludique est un intertexte explicite des films en question. Le stratège pervers de *Saw* annonce à ses victimes: «We're gonna play a game», et l'un des deux protagonistes commence par se demander s'il ne serait pas la victime d'une émission de télé-réalité sadique. Or dans *Fear Factor*, on n'est pas seulement dans un régime de voyeurisme sadique, mais dans un régime empathique: on subit, aux côtés des joueurs, l'épreuve qu'ils doivent endurer, on fait l'épreuve avec eux de sa propre aptitude à tolérer l'intolérable. Deuxième dispositif analogue, celui, des « *reaction videos* », ces vidéos postées sur internet, dans lesquelles seules les réactions d'un public face à des images supposément abominables, sont visibles (Smith, 2013: 84-85). Fonctionnant, comme les T.P., sur la logique du test d'endurance, et sur l'idée d'une chaîne continue attentive à suivre la contamination de la douleur des victimes aux spectateurs, elles peuvent permettre de comprendre que, comme elles, les T.P. visent à établir, entre leurs spectateurs, des « communautés de répulsion » (*Ibid.*). La torture, celle des personnages dans la fiction, et celle des spectateurs devant le film, devient alors une forme moderne d'« attraction » macabre.

Clover, Carol J. (1993), *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press.

Condit, Jon (2006), *DreadCentral.com*, <<http://www.dreadcentral.com/reviews>> (consulté le 13.12.2013).

Cromb, Brenda (2008), «Gorno: Violence, Shock and Comedy», *Cinephile*, 4, pp. 18-25.

Dufour, Eric (2006), *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, PUF (Collection «Lignes d'art»).

Edelstein, David (2006), «Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn: Why has America gone nuts for blood, guts, and sadism?», *New York Magazine*.

<<http://nymag.com/movies/features/15622/>> (consulté le 14.12.2013).

Gibron, Bill (2006), « *Hostel* », *DVDVerdict.com*, <<http://www.dvdverdict.com/reviews/hostel.php>> (consulté le 13.12.2013).

Gleiberman, Owen (2006), « *Hostel* », *Entertainment Weekly*.

Guido, Laurent (2010), «De «l'opéra de l'œil» aux «films à sensation»: musique et théâtralité aux sources de l'horreur cinématographique», dans Bégin, Richard - Guido, Laurent (éd.) *L'Horreur au cinéma*, Revue CiNÉMAS, 20, n. 2-3, pp. 13-40.

Jullier, Laurent (2006), *Qu'est-ce qu'un bon film*, Paris, La Dispute.

Jullier, Laurent (2008), *Interdit aux moins de 18 ans: morale, sexe et violence au cinéma*,

Paris, Armand Collin.

Middleton, Jason (2010), « The Subject of Torture: Regarding the Pain of Americans in Hostel », *Cinema Journal*, 49, n. 4, p. 1-24.

Morris, Jeremy (2010), « The Justification of Torture-Horror: Retribution and Sadism in *Saw*, *Hostel* and *The Devil's Rejects* », dans Fahy, Thomas (éd.), *The Philosophy of Horror*, Baltimore, University Press of Kentucky, (Philosophy of Popular Culture), pp. 42-55.

Rouyer, Philippe (1999), *Le Cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Le Cerf, (Collection 7e Art, 105).

Smith, Clarissa (2013), « Du visionnage intime au partage public des expériences corporelles: interactions en réseaux à l'âge de la pornographie sur internet », dans Boni, Marta [et al.] (éd.), *Théorème #17, Networking Images. Approches interdisciplinaires des images en réseaux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

Tait, Sue (2008), « Pornographies of Violence? Internet Spectatorship on Body Horror », *Critical Studies in Media Communications*, 25, n. 1, p. 91-111.

Thompson, Luke (2007), « Why Torture Porn Isn't: Notes on the Contemporary Horror Movie », *L.A. Weekly*, <<http://www.laweekly.com/2007-09-06/film-tv/why-torture-porn-isn-t/>> (consulté 14.12.2013).

Williams, Linda (1990), *Hard Core, Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Londres, Sydney, Wellington, Pandora Press.

Williams, Linda (2000), « Discipline and Fun: Psycho and Postmodern Cinema », dans Gledhill, Christine - Williams, Linda (éd.), *Reinventing Film Studies*, New York, Oxford University Press, pp. 351-378.