

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Gore Gore Girls

Olivier Maltais

Numéro 323, printemps 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/90474ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Maltais, O. (2019). Compte rendu de [Gore Gore Girls]. *Liberté*, (323), 68–69.

Tous droits réservés © Olivier Maltais, 2019

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Gore Gore Girls

OLIVIER MALTAIS

Pourtant campé dans le monde contemporain (l'apparition d'un téléphone intelligent permet de le croire), tout, dans *The Love Witch*, nous transporte dans les années 1960, période qui s'ajuste avec le discours (ou avec une partie du discours) de la protagoniste. Sur un mode ésotéricomique, la *Love Witch* ne poursuit qu'une seule quête: trouver l'homme de sa vie, un « mâle » dont elle pourra assouvir tous les besoins. Par contre, une dissonance s'immisce entre ce désir profond et ses propos féministes: Elaine, la sorcière moderne (hypnotisante Samantha Robinson), a de toute évidence conscience de sa valeur en tant qu'individu et fait sans cesse valoir des valeurs d'émancipation et de réussite.

L'ultime fantaisie

La figure de la sorcière est intrinsèquement féministe, en cela qu'elle cherche à se défaire de l'oppression patriarcale qui a longtemps pesé sur elle en reprenant, dans le monde moderne, la pleine possession de ses moyens et en affirmant son autonomie à travers rituels et pouvoirs magiques. Dans cette optique, Elaine représente un non-sens idéologique puisqu'elle utilise ses ressources, non pour se libérer, mais pour cadrer dans les attentes de la société: être une femme parfaite qui assouvrira les besoins de son homme. Elle l'exprime mieux que quiconque, au cours d'ébats amoureux avec une de ses conquêtes: « *I'm the love witch! I'm your ultimate fantasy!* »

Avec notre regard moderne, on ne peut que juger archaïques ces propos. Pourtant, la protagoniste adopte et défend ce point de vue avec tant d'enthousiasme et y croit si sincèrement qu'il est difficile de la condamner. Après tout, le féminisme moderne prône la liberté de choix. Qu'une femme veuille devenir présidente ou ménagère, elle fait ce que son cœur lui dit. Au reste, si les attentes nourries envers les femmes

sont, dans ce modèle social, totalement ridicules, il faut admettre que ces mêmes attentes affectent et ruinent aussi les hommes. Une si ardente croyance et une si fervente volonté de la part d'Elaine suscitent des interactions involontairement violentes. Sans jamais tuer directement ses conquêtes (à une exception près), Elaine désaxe leurs attentes et brouille leurs perceptions des dynamiques de couple, puisqu'elle va toujours au-delà des idées préconçues de ses prétendants.

Tout en étant le moins violent (et le plus comique) du trio, *The Love Witch* montre du sang à deux moments: lorsqu'Elaine utilise son tampon pour préparer une concoction magique et lorsqu'elle assassine au couteau son ultime amant. Dans les deux cas, ce sont des gestes conscients qu'elle pose pour garder le contrôle sur des situations qui pourraient lui échapper, gestes qui rendent compte de cette friction entre, d'une part, cette vision de soi et de sa féminité, et, d'autre part, ce désir ardent d'un amour si impossible que le meurtre s'impose afin de conserver intact un souvenir erroné. Ce type de femme, que l'on retrouve trop rarement au cinéma, et dont on dresse ici le portrait singulier, rend dignes d'attention les aventures romantiques d'Elaine, la sorcière de l'amour.

Une fois, au collège vétérinaire...

Sans être aussi ambigu, *Grave* présente toutefois des questionnements moraux qui méritent attention. Julia Ducournau offre un premier film témoignant d'une indéniable maîtrise et dans lequel tout est mis au service de l'évolution psychologique de sa protagoniste, Justine (glaciale Garance Marillier), qui quitte l'adolescence pour l'âge adulte. *Grave* est un récit sur la puberté... sur fond de cannibalisme.

Les péripéties que traverse Justine relèvent du *body horror movie*,

ANNA BILLER

THE LOVE WITCH

ÉTATS-UNIS, 2016, 120 MIN.

JULIA DUCOURNAU

GRAVE

FRANCE / BELGIQUE, 2016, 98 MIN.

CORALIE FARGEAT

REVENGE

FRANCE, 2017, 108 MIN.

fonctionnant comme une métaphore assez directe de la puberté. Tandis qu'Elaine nous apparaissait déjà en pleine possession de ses moyens, Justine perd quant à elle constamment le contrôle de son corps, lequel semble inexplicablement se rebeller. Dès que Justine quitte le nid végétarien de ses parents surprotecteurs et doit faire preuve d'autonomie, la situation se déglingue: devant une ridicule portion de viande, elle se sent mue par une faim insatiable. À l'instar d'un jeune élève recevant son premier cours de sexualité, Justine sent de nouvelles pulsions complètement ignorées jusque-là la subjuguier, la sexualité et l'appétit se confondant. Elle se transforme: du poil apparaît dans des endroits inattendus (dans la gorge), des éruptions cutanées font surface (et l'empêchent de dormir) et le sang coule... plus que prévu.

Tandis que le sang dans *The Love Witch* témoignait d'une prise de contrôle de la protagoniste, dans *Grave* il souligne les moments où Justine devient esclave de pulsions qu'elle ne connaît ni ne comprend. Taraudée par l'« appétit de la chair », elle s'en tache le visage, à l'instar des vampires, incapables de survivre s'ils n'assouissent pas leurs désirs.

La notion d'héritage, martelée tout au long du film, souligne à quel point Justine suit les traces de ses parents. Ainsi, la situation dégénérative de la protagoniste devient d'autant plus angoissante (et fait pivoter le *body horror* vers l'horreur existentielle)

lorsqu'il devient évident qu'il s'agit d'une situation à laquelle elle ne pourra jamais échapper. On est difficilement épargné par le déterminisme biologique de notre généalogie. Non seulement le père de Justine conclut-il le récit en révélant cette malédiction familiale, mais il n'offre aucun salut et dépose le fardeau sur ses épaules: «J'suis sûr que toi, tu trouveras une solution, ma puce.»

La caméra n'hésite pas à montrer ces horreurs du corps déformé et, malgré le dégoût que l'on peut éprouver en voyant quelqu'un gruger un doigt humain ou vomir des cheveux, l'image qui choquera le plus sera sans doute celle de l'épilation des poils pubiens à la cire chaude, moment d'une rare authenticité qui reflète l'apport du film à un paysage cinématographique qui parle énormément de puberté et des changements du corps, sans jamais toutefois réellement les montrer.

Une vallée de larmes (de sang)

Si on place sur un spectre d'ambiguïté morale les trois films, la clarté de *Revenge* le situerait à l'opposé de l'ambiguïté de *The Love Witch*. La protagoniste, Jennifer (redoutable Matilda Lutz), se retrouve isolée dans le désert, prise entre trois hommes partis en week-end de chasse. L'un d'eux la viole. L'autre assiste à la scène, muet. Le troisième ordonne qu'on se débarrasse d'elle. Laisseée pour morte, empaillée à un arbre, la proie se relèvera et

Le cinéma féministe moderne cherche à représenter plus humainement la femme, en la dotant autant de forces que de faiblesses.

deviendra prédatrice; le sang coulera à flots et la catharsis d'une femme qui exécute ses agresseurs satisfera le public. *Revenge* se démarque toutefois du *rape-revenge movie* typique.

Le cinéma d'action nous a donné des icônes féminines qui ont défini l'archétype de la «femme forte» (Sarah Connor, Ellen Ripley, princesse Leia). Mais ces femmes étaient très peu définies par leur féminité; ce sont plutôt leurs caractéristiques masculines qui étaient mises en avant, comme pour dire «voyez, ce sont des femmes, mais elles peuvent jouer dans la même cour que les hommes». Le cinéma féministe moderne cherche à représenter plus humainement la femme, en la dotant autant de forces que de faiblesses.

Jeune maîtresse d'un riche homme d'affaires, en voyage dans une villa sise au milieu du désert, Jennifer restera en contrôle de la situation, même lorsqu'elle sera confrontée à un imprévu (les deux amis se pointent plus tôt que prévu): elle poussera l'audace jusqu'à effectuer nonchalamment une danse érotique qui éblouira la galerie. Elle ne perdra le contrôle que l'espace d'un instant, lorsqu'on utilisera la force pour l'agresser. Elle passera toutefois le reste du film à reprendre ce contrôle, et à se battre pour sa survie.

Souvent, les films de vengeance se basent sur un retournement inattendu lors duquel la victime révèle un pouvoir qu'elle avait tenu jusque-là caché, révélation qui fait réaliser aux antagonistes que «*they messed with the wrong guy/gal*». Or, *Revenge* n'a que faire de ce revirement. L'héroïne commence au bas de la pente et surmonte les épreuves, contre toute attente, armée de sa seule résilience et de sa débrouillardise. On se réjouit tellement plus de la victoire lorsque chaque étape du processus est douloureuse – et Fargeat sait nous faire ressentir l'environnement hostile dans lequel Jennifer évolue. Le soleil, la poussière, la saleté, les larmes, le sang, la sueur, les brûlures, l'épuisement ou les blessures qui guérissent mal sont constamment soulignés par de gros plans.

Il est aussi pertinent de remarquer, en plein mouvement #MeToo, que Jennifer doit combattre un trio d'hommes résumant les composantes permettant la perpétuation de la culture du viol: 1. le violeur, 2. le témoin silencieux et 3. celui qui fait disparaître l'affaire. Du point de vue du scénario, les trois hommes sont également coupables puisqu'ils ont le pouvoir de stopper cette situation, mais ne font rien.

De loin le plus sanglant du lot, ce film résiste à l'interprétation unique. Puisque nous sommes dans une confrontation entre deux «camps» (proie et prédateur), la perte de contrôle de l'un implique la prise de contrôle par l'autre. Cependant, la séquence lors de laquelle la protagoniste ingère des hallucinogènes qui l'immunisent à la douleur et lui permettent de cautériser un saignement considérable (reprise de contrôle ultime sur son corps) demeure la plus mémorable.

○ ○ ○

Ces trois films, très différents, se rejoignent dans leur approche intelligente de la violence, leurs voix uniques, leur efficacité narrative et leur ancrage dans l'expérience féminine (devant et derrière la caméra). Nous traversons une période d'éveil social et le cinéma en est partie prenante. De plus, malgré leurs propos politiques évidents, il s'agit de trois films grandement maîtrisés, qui utilisent les codes de leurs genres respectifs (le *rape-revenge*, le *body horror* et... la romance occulte?) pour notre plus grande satisfaction.

Lorsqu'un corps masculin saigne, quelque chose cloche. Par contre, le corps féminin, lui, doit saigner afin d'être sain –rendant ainsi logique l'association du *gore* et du féminisme. Comme le déclare notre sorcière lors de la préparation de sa concoction: «*Tampons aren't gross. Women bleed and that's a beautiful thing.*» Le sang est cathartique lorsque les femmes font saigner les autres. **L**