

Université de Montréal

**Le style dans le sang : étude de la scène de meurtre du giallo**

par  
Maxime Duguay

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et Sciences  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)  
en études cinématographiques

Avril 2014

© Maxime Duguay, 2014

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le style dans le sang : étude de la scène de meurtre du giallo

présenté par

Maxime Duguay

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Serge Cardinal

Président-rapporteur

Bernard Perron

Directeur de recherche

Carl Therrien

Membre du jury

## Résumé

Cette étude porte sur un type de cinéma italien appelé giallo. Ayant connu une forte popularité au tournant des années 1970 auprès d'un public dit vernaculaire, ces thrillers horrifiques sont encore aujourd'hui réputés pour leurs scènes de meurtre sanglantes et spectaculaires mettant à l'honneur un assassin ganté. Ce mémoire se propose de faire le point sur ces séquences de meurtre et surtout d'expliquer la façon particulière avec laquelle elles sont mises en scène. Pour bien y parvenir, nous en fournissons tout au long des exemples et les soumettons à une analyse détaillée. Notre approche analytique se veut essentiellement formaliste. Il s'agit de déconstruire ces scènes violentes afin d'en révéler certains des rouages. Dans un premier temps, nous rappelons quelques notions fondamentales du cinéma gore et nous penchons sur la problématique que pose invariablement la représentation de la mort au grand écran. Ceci nous permet ensuite d'observer plus amplement comment les réalisateurs du giallo traitent ces scènes d'homicide sur un mode excessif et poétique. Enfin, le rapport érotique à la violence entretenu dans ces scènes est considéré. Cela nous donne notamment l'occasion de nous intéresser à la figure du mannequin (vivant et non vivant) et de voir de quelles manières les cinéastes peuvent par son entremise transmettre un sentiment d'inquiétante étrangeté.

## **Mots clés**

giallo

cinéma italien

gore

érotisme

meurtre

horreur

poétique

inquiétante étrangeté

Mario Bava

Dario Argento

## **Abstract**

This study aims to explore giallo, a specific type of Italian cinema. Very popular with a vernacular audience at the turn of the 1970s, these horrific thrillers remain notorious for their bloody and spectacular murder scenes showcasing a gloved killer. With this thesis, we seek to review these murder sequences with a focus on explaining the particular way in which they are staged, shot and edited. To fully achieve this, we provide examples from these scenes and submit them to a detailed analysis. Our analytical approach is essentially formalist. We wish to deconstruct these violent scenes and reveal some of their inner workings. At first, we recall some basic notions of gore cinema and look at the problems that the depiction of death on the silver screen invariably raises. This allows us to see how giallo filmmakers treat these murder scenes in an excessive and poetic mode. Lastly, the erotic aspect of violence presented in these scenes is considered. This gives us the opportunity to focus on the figure of the model/mannequin (living and non-living) and see how filmmakers can use it to transmit an uncanny feeling.

## **Keywords**

Italian cinema

erotism

murder

horror

poetic

uncanny

vernacular

psychoanalysis

fetishism

Georges Bataille

## TABLE DES MATIÈRES

Liste des figures .....	vii
<b>Introduction .....</b>	<b>1</b>
<b>Chapitre I - Présentation du giallo et observations préliminaires sur la scène de meurtre</b>	
1.1 Présentation du giallo : une définition de l'objet .....	11
1.1.2 L'industrie cinématographique italienne à l'époque .....	12
1.1.3 Plus ou moins un genre .....	14
1.1.4 Naissance(s) du giallo .....	17
1.1.5 Le giallo : un corpus flou .....	19
2.1 Découper la sensation .....	21
2.2 Vers une représentation intégrale du meurtre .....	26
2.2.1 Une scène fragile sur le plan technique .....	29
2.2.2 Réalisme et fantaisie : deux approches à concilier .....	30
<b>Chapitre II - La mise en scène, l'excès et le poétique</b>	
3. Une violence débordante .....	32
3.1 Un goût insatiable pour l'excès (Edmonstone) .....	32
3.2 Visite épuisante chez l'antiquaire ( <i>Blood and Black Lace</i> ) .....	36
3.2.1 L'espace diégétique et l'éclairage .....	39
3.2.2 Les grands crescendos avant la fin .....	41
3.2.3 Un jupon qui dépasse largement .....	43
4.1 Le prosaïque/le poétique (Koven) .....	44
4.2 Glissements progressifs dans le plaisir .....	47
4.2.1 La vision subjective .....	47
4.2.2 L'im-signé .....	50
5. Le montage (découpage) et le gros plan .....	55
6. Retour sur le montage .....	59
<b>7. EXEMPLES</b>	
7.1 Les attaques directes	
7.1.1 <i>The Bird With the Crystal Plumage</i> (ascenseur) .....	62
7.1.2 <i>Blue Eyes of the Broken Doll</i> (râteau au visage) .....	65
7.2 Le <i>jump cut</i> .....	69
7.2.1 <i>Seven Blood-Stained Orchids</i> (noyade) .....	70

7.3 Le raccord par analogie .....	73
7.3.1 <i>My Dear Killer</i> (scie électrique) .....	73
7.3.2 <i>Four Flies on Grey Velvet</i> : d'un préambule funèbre à l'adieu inévitable .....	76
Conclusion chapitre II .....	82
<b>Chapitre III - L'érotisme</b>	
8. L'érotisme selon Bataille .....	83
8.1 L'érotisme dans la scène de meurtre du giallo .....	86
8.2 La violence dans les scènes érotiques .....	90
8.2.1 <i>The Strange Vice of Mrs. Wardh</i> (ébats doux-amers) .....	90
9. L'érotisme dans les scènes violentes	
9.1 <i>The Bird With the Crystal Plumage</i> (l'obscène dans les ruptures) .....	92
9.2 <i>Bay of Blood</i> (l'obscène dans la célébration de la mort) .....	95
9.3 <i>The Case of the Bloody Iris</i> (l'obscène dans la contemplation érotique forcée) .....	97
10. La psychanalyse .....	100
10.1 Le fétichisme .....	101
10.2 Fétichisme et voyeurisme imposés .....	102
10.3 L'éclat lumineux : force attractive/répulsive .....	106
11. Sur les mannequins et les poupées dans le giallo .....	108
11.1 Les <i>vrais</i> mannequins .....	110
11.2 Les <i>faux</i> mannequins .....	112
12. L'inquiétante étrangeté .....	113
12.1 L'inquiétante étrangeté dans le giallo .....	116
13. L'inquiétante étrangeté chez le spectateur .....	118
13.1 <i>The Case of the Scorpion's Tail</i> .....	118
13.2 <i>Torso</i> .....	121
13.3 <i>Seven Blood-Stained Orchids</i> .....	124
13.4 <i>The Black Belly of the Tarantula</i> .....	128
Conclusion chapitre III .....	134
<b>Conclusion finale</b> .....	136
Bibliographie .....	144

## Liste des figures

Fig. 1

p. 10

## Remerciements

Je voudrais d'abord remercier toutes les personnes (cinéastes, critiques, enseignants, confrères...) qui, de près ou de loin, ont pu contribuer à raffermir mon amour pour le cinéma et faire en sorte que je m'accroche à l'écriture de ce mémoire. J'offre aussi mes salutations à tous ceux qui s'intéressent au giallo (et/ou aux filons italiens) et, pareillement, à tous ceux qui en ont fait le sujet d'un site web, d'un article, d'une recherche, d'un livre, etc.

Je souhaite remercier mon directeur Bernard Perron. C'est d'ailleurs durant ses cours que mon goût pour l'analyse filmique a commencé à se développer davantage. Il m'a montré que la théorie du cinéma n'était pas nécessairement barbante et qu'elle n'avait pas besoin de l'être. Merci de m'avoir accordé ta confiance en amont et tout au long de cette rédaction.

Je tiens à exprimer ma gratitude à mes parents pour leurs encouragements soutenus et pour la variété de services et de « coups de main » qu'ils m'ont rendus afin que ce mémoire puisse voir le jour dans les meilleures circonstances possible. Merci de m'avoir donné la chance de m'aventurer dans ce parcours!

Je dois également saluer l'ensemble des amis avec lesquels j'ai pu dialoguer et décompresser tout au long de la rédaction. Sans vous, mes regains n'auraient sûrement pas été si nombreux et si vigoureux! J'aimerais par le fait même remercier chaque ami cinéphile avec qui j'ai déjà eu le plaisir d'échanger à propos du cinéma et des choses de la vie en général.

Enfin, un merci particulier à Luc Laporte-Rainville et Ariane Gélinas pour leurs judicieuses corrections et recommandations (qui m'ont été acheminées dans un délai record) lors de la phase d'achèvement. Mon mémoire y a certainement gagné une précieuse couche de lustre.

## Introduction

À l'instar de la majorité des cinéphiles cultivant un intérêt pour les films dits « de genre », c'est d'abord par l'entremise de l'œuvre du cinéaste Dario Argento que j'ai été initié au cinéma d'horreur italien. Dès le premier visionnement de *Suspiria* (1977), je me suis retrouvé transporté ailleurs. Je n'avais jamais rien vu, ni rien entendu de tel. La beauté côtoyait l'horreur d'une façon improbable et sophistiquée, quasi mystique. J'étais dépassé par ce qui m'était présenté et il ne serait sûrement pas exagéré de dire qu'un déclic se produisit en moi. Car c'est en effet autour de cette période que j'ai commencé à devenir plus observateur quant à l'apport créatif du réalisateur sur un film, à l'impact que pouvaient avoir ses choix formels, à sa possible signature personnelle, etc. N'ayant pas la chance d'avoir accès au reste de la filmographie d'Argento dans les clubs vidéo avoisinants, j'achetai peu à peu ses films en me fiant seulement aux critiques et avis trouvés sur des sites Internet, forums de discussion et blogues spécialisés pour orienter mon parcours. Puis, en m'informant davantage, je rencontrai un mot de façon de plus en plus récurrente : « giallo ». J'appris ainsi que les mains gantées qui apparaissaient çà et là à travers ses œuvres se rapportaient à un sous-genre des années 60-70 connu sous cette appellation. Je me dirigeai donc vers les gialli<sup>1</sup> de Mario Bava, Lucio Fulci, Sergio Martino, Luciano Ercoli, Umberto Lenzi, Aldo Lado, Massimo Dallamano, Emilio Miraglia... Le projet de ce présent mémoire, lui, a commencé à germer pendant mon baccalauréat en études cinématographiques, au fil des visionnements et reVISIONNEMENTS de la vingtaine de gialli que je possédais alors dans ma collection. Devant ces thrillers spaghetti, ce qui me frappait surtout, c'était l'originalité des scènes de meurtre, leur aspect à la fois très calculé et « rentre-dedans ». D'ailleurs, lorsque je jetais un coup d'œil aux critiques écrites sur ces films, la plupart des rédacteurs revenaient eux aussi sur ce point<sup>2</sup>. En fouillant dans les articles et ouvrages théoriques dédiés au sujet, je me suis ensuite rendu compte que ces scènes avaient déjà suscité plusieurs remarques dignes d'intérêt. Leon Hunt, par exemple, relève l'alternance marquée dans *Blood and Black Lace* (Mario Bava, 1964) entre les scènes ayant

---

<sup>1</sup> « Gialli » est la forme plurielle de « giallo ».

<sup>2</sup> Chez les critiques spécialisés et amateurs de giallo, le nombre de scènes de meurtre condensées à l'intérieur d'un film, mais aussi leur qualité (originalité, « réalisme », style) est souvent un critère déterminant pour en juger la valeur.

trait à l'intrigue principale et les scènes de meurtre :

More than one account has noted the radical split in *Blood and Black Lace* between its prosaic scenes used to advance the plot and the murders, which literally arrest the narrative and are filmed in a totally different style. The film has two agendas, one narrative and one visual. The motive for the killings is tied up with an elaborate and inconsequential blackmail plot, but the murders are performed as though something more fundamentally sadosexual is taking place (1992, p. 71).

Pascal Martinet, pour sa part, insiste sur l'allure chorégraphique des scènes de meurtre chez Bava (1984, p. 24). Sophie Benoist affirme également que le giallo « [...] focalise ses récits sur l'esthétique baroque des meurtres » (2010, p. 44). Alexandre Fontaine Rousseau, lui, souligne que « les séquences de meurtres sont généralement mises en scène de manière extravagante, ce qui leur confère un caractère surréaliste ou encore un aspect rituel. Elles font fréquemment preuve d'un sadisme assumé » (2011, p. 35). Mais jusqu'à maintenant, c'est peut-être Mikel J. Koven qui s'est avancé le plus loin dans l'analyse même de ces scènes. Dans son ouvrage *La Dolce Morte : vernacular cinema and the Italian giallo film* (2006), Koven reprend la notion de *set-piece* (initialement proposée par Donato Totaro) pour décrire la structure en pièces détachées du cinéma d'horreur italien. Totaro explique :

A set-piece is a choreographed scene that usually [...] takes place in one location. By an "elaborate" set-piece, I mean a situation or set of actions where narrative function... gives way to "spectacle". In other words, the scene plays on far longer than what is strictly necessary for the narrative purpose. (Totaro 2003, p. 162 dans Koven 2006, p. 126).

Koven dégage ensuite quatre types de *set-pieces* fréquents dans le giallo : la séquence de suspense, la séquence érotique, la séquence de violence et la séquence de meurtre (2006, p. 127). Pour Koven, le déroulement des gialli est constamment entrecoupé par ces différents « mini-films » qui visent à capter l'attention des spectateurs des salles *terza visione* pour un temps prolongé. L'intrigue de ces films – composée de l'enquête, des séances d'interrogatoires, de la recherche d'indices, des histoires d'amour et de trahison... – sert surtout de fil conducteur, tandis que les moments d'attraction par excellence résident dans les *set-pieces*, la scène de meurtre étant le plat de résistance. Des parallèles ont d'ailleurs été

établis entre la scène de meurtre dans le giallo et le numéro chanté et dansé dans la comédie musicale hollywoodienne<sup>3</sup>. Koven affirme que les réalisateurs de gialli, par des changements perceptibles dans la mise en scène – traitement particulier de la bande-son, passage à la vision subjective de l’assassin –, cherchent à avertir le spectateur qu’un meurtre va bientôt avoir lieu. Cette mise entre parenthèses dont parle Koven rappelle fortement la thèse de Rick Altman selon laquelle les numéros dans la comédie musicale sont introduits par une sorte de glissement appuyé par la mise en scène (Altman 1992, p. 86). Une telle transition au cours de la scène vers un numéro spectaculaire connaît son équivalent dans le giallo où la possibilité d’un meurtre est d’abord évoquée par « un dérèglement de la grammaire cinématographique classique » (Fontaine Rousseau 2011, p. 24). Entrevoyant le meurtre à venir, le public est conditionné à ressentir dans ce glissement un appel irrésistible. Aussi, à l’image du numéro dansé et chanté si cher à la comédie musicale, la scène de meurtre du giallo possède un début et une fin marqués qui l’écartent du cours normal de l’intrigue – et elle revient habituellement à quelques reprises dans le film (aux 20 minutes en moyenne). Ces scènes peuvent s’apprécier de manière autonome par rapport au reste du film, car l’intérêt est moins d’y puiser des informations narratives – elles sont expressément peu nombreuses et peu significatives – que de se laisser entraîner par l’atmosphère mystérieuse qui y règne et d’être un observateur privilégié des actes du meurtrier. Par ailleurs, Koven explique qu’en délaissant temporairement les normes cinématographiques classiques à l’approche de ces scènes et durant celles-ci – normes qui raffermissent l’impression de continuité et de fluidité dans la fiction présentée à l’écran –, les cinéastes du giallo incitent ultimement les spectateurs à se focaliser sur leur construction formelle. C’est l’une des raisons pour lesquelles il considère les scènes de meurtre du giallo comme poétiques au sens pasolinien du terme (2006, p. 137).

### **Une certaine mouvance du cinéma d’horreur**

Évidemment, le phénomène du giallo n’apparaît pas du jour au lendemain sans signes précurseurs. Il succède à une tendance que l’on peut observer dans le cinéma horrifique mondial au tournant des années 1960. De la violence mâtinée d’érotisme, on en retrouvait

---

<sup>3</sup> Newman, Kim. 1988. *Nightmare Movies : A Critical History of the Horror Film* (1968-88), p. 107.

notamment une bonne dose dans *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), dans *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), dans les adaptations de *Dracula* par Terence Fisher pour la maison de production Hammer<sup>4</sup>, dans *The Sadistic Baron Von Klaus* (Jess Franco, 1962), de même que dans *Blood Feast* (Hershell Gordon Lewis, 1963), celui-ci étant également reconnu comme le premier long-métrage gore. De surcroît, les films d'horreur gothiques italiens – tels que *The Vampires* (Riccardo Freda et Mario Bava, 1956), *The Vampire and the Ballerina* (Renato Polselli, 1960), *Black Sunday* (Mario Bava, 1960), *The Horrible Dr. Hichcock* (Riccardo Freda, 1962) et *The Whip and the Body* (Mario Bava, 1964) – laissent déjà présager la prédilection des cinéastes de ce pays pour les atmosphères irréelles et habitées de fantômes morbides. À propos de la différence entre les films d'horreur gothiques anglais du studio Hammer et ceux des Italiens, Leon Hunt indique : « the Italian horror film located its sadism more in sexual-oneiric landscape than a narrative-classic realist one » (1992, p. 67). Au tout début des années 1960, il existe aussi une tradition de productions similaire au giallo en Allemagne<sup>5</sup>. Appelée *krimi*, cette série de films, dont les intrigues s'échafaudent souvent autour de criminels aux *modus operandi* exotiques, adapte à l'écran des romans d'Edgar Wallace ou de son fils, Bryan Edgar Wallace. Selon Julian Grainger, « the Italian giallo mixed the *krimi* with the police procedural and added a twist of its own; an almost fetichistic attention to the murderer and the killings he (or sometimes she) perpetuated » (Koven 2006, p. 5)<sup>6</sup>. Mais lorsque *Blood and Black Lace* arrive en 1964, le film crée un précédent, aussi bien au sein du paysage cinématographique italien<sup>7</sup> qu'à travers le monde. Bava y fait de la scène de meurtre un numéro sensationnel dans lequel l'inventivité du tueur pour traquer et éliminer sa victime compte autant, sinon plus, que le résultat final (c'est-à-dire, la mort du personnage dans le récit). On y épouse régulièrement la psychologie du tueur, ce qui pour Tim Lucas est une caractéristique incontournable du giallo : « to us, a giallo is an unusually decorate and

---

<sup>4</sup> Compagnie de production britannique, principalement active durant les années 1950 et 1960, se spécialisant dans l'horreur gothique. On doit à la Hammer des succès tels que *The Curse of Frankenstein* (1957) et *Horror of Dracula* (1958). Voir Jones, Alan. 2005. *A Rough Guide to Horror Movies*, p. 180.

<sup>5</sup> Principalement produits par la compagnie Rialto de 1959 à 1972.

<sup>6</sup> Il faut d'ailleurs mentionner que plusieurs gialli produits en Italie furent commercialisés en tant que *krimis* lorsque projetés en sol allemand.

<sup>7</sup> Le critique Peter John Dyer (dans *The Monthly Film Bulletin*, vol. 33, no 385, février 1996, p. 18) parlera de l'arrivée d'une nouvelle ère cinématographique en Italie, celle des « téléphones rouges », en opposition aux mélodrames « téléphones blancs » qui dominaient les écrans de 1937 à 1944 et aux films de « téléphones noirs ».

vicious type of thriller viewed, at least in part, through the eyes of the killer; it is a murder mystery that revels in the details of murder rather than in the details of deduction and police procedure » (2007, p. 542). Koven abonde dans le même sens en spécifiant : « the dominant feature that separates the *giallo* film from more traditional murder mysteries and detective cinema is the focus, within these movies, on the murders themselves [...] » (2006, p. 123). Éric Dufour, pour sa part, parle d'un changement majeur en ce qui a trait à la représentation de l'agression physique elle-même : « [avec le giallo], le cinéma d'horreur italien va s'écarter de l'esthétique [...] qui trouve son origine dans les films de la Hammer, pour intégrer un type d'images qui se veulent réalistes et substituent à l'implicite du brouillard et du hors-champ la crudité de la monstration quasi médicale du meurtre » (2006, p. 31).

### **Un engouement plutôt récent**

Nos recherches bibliographiques nous ont amenés à constater que les écrits sur le giallo (du moins, en langue française ou anglaise), hormis quelques critiques issues des *fanzines*, sont assez peu nombreux avant le début des années 2000. Ceci pourrait être imputable à deux grands facteurs. D'une part, la quasi-totalité des livres sur l'histoire du cinéma italien (même en Italie) négligent complètement ce type de cinéma (et c'est toujours le cas aujourd'hui). Faire une recherche documentaire sur le giallo par le passé pouvait alors représenter un défi de taille. D'autre part, avant le tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, réussir à mettre la main sur une copie de ces films (ou encore assister à une rétrospective les projetant en salle) tenait généralement de l'exploit. Le giallo a heureusement connu un regain de popularité notable durant la dernière décennie et l'on peut penser que c'est grâce aux rééditions DVD de compagnies se spécialisant dans l'horreur et le cinéma de filon italien que plusieurs cinéphiles ont eu la chance de se constituer une culture en la matière<sup>8</sup>.

Ainsi, avant cette résurgence, des articles sérieux comme celui de Leon Hunt en 1992 (« A (sadistic) night at the *Opera* : notes on the italian horror film »<sup>9</sup>) ou celui de Patrice

---

<sup>8</sup> Et que bien des néophytes (comme nous) ont eu la chance de s'y initier.

<sup>9</sup> *Velvet Light Trap*, n° 30, p. 65-75.

Peyras en 1995 (« Autopsie du giallo »<sup>10</sup>), comptabilisant chacun une dizaine de pages, faisaient surtout office d'exception. Cela dit, malgré que ces deux articles identifient les fondations du giallo et lancent des pistes d'analyse (psychanalytiques) intéressantes, ils effectuent seulement un survol du sujet et ne plongent jamais directement dans les séquences de ces films. D'un autre côté, quelques ouvrages assez étoffés sur les cinéastes les plus réputés du giallo – Mario Bava, Dario Argento<sup>11</sup> – ont vu le jour durant les années 90 et au début des années 2000. Néanmoins, leurs auteurs s'attardent très peu au giallo lui-même et sur la relation qu'entretiennent les gialli de ces réalisateurs avec le grand ensemble des gialli. Notre lecture de *La Dolce Morte : vernacular cinema and the Italian giallo film* (Mikel J. Koven – 2006), le premier véritable travail de fond dédié à l'objet, s'est donc avérée des plus instructive. Ce livre nous a permis de mieux cerner le phénomène du giallo, d'en savoir davantage sur son contexte sociohistorique et culturel, sur le type de public qui le consommait à l'époque, de connaître les discours idéologiques (ambivalents par rapport à la modernité) que ces thrillers présentaient, etc. À l'aide d'exemples concrets, Koven apporte aussi des réflexions stimulantes sur le fonctionnement interne des *set-pieces* du giallo et sur leur mise en scène. Toujours à propos du giallo, il est impossible de passer sous silence l'ouvrage québécois *Vies et morts du giallo : de 1963 à aujourd'hui* (collectif dirigé par Alexandre Fontaine Rousseau, publié à l'été 2011). Nul doute que ce livre, dont les nombreux contributeurs offrent des perspectives variées et ambitieuses, est venu enrichir notre vision sur maintes facettes propres à ce cinéma<sup>12</sup>.

En ce qui regarde la scène de meurtre, les ouvrages théoriques sur le sujet sont moins abondants qu'on pourrait le penser. Soit, il est difficile d'ouvrir un livre de cinéma sans y apercevoir des notes sur le meurtre dans la douche de *Psycho* et les analyses plan par plan sur ce moment anthologique ne manquent pas. Par contre, mis à part pour ce film d'Hitchcock, la scène d'assassinat à l'arme blanche est généralement assez peu abordée d'un point de vue esthétique et formel. Heureusement, on peut trouver quelques textes et ouvrages importants

---

<sup>10</sup> *CinémAction*, n° 74 (janvier), p. 48-60.

<sup>11</sup> McDonagh Maitland. 1991. *Broken Mirrors/Broken Minds : the dark dreams of Dario Argento*. Chris Gallant (dir.). 2000. *Art of Darkness : the cinema of Dario Argento*. Thoret, Jean-Baptiste. 2002. *Dario Argento, magicien de la peur*.

<sup>12</sup> En plus de nous donner un élan de motivation additionnel alors que nous étions sur le point d'entreprendre la rédaction de ce mémoire.

sur le cinéma d'horreur et gore qui démystifient la logique derrière les trucages sanglants, analysent certaines conventions de mise en scène et de montage, songent aux philosophies que recèlent les meurtres du genre, etc. Parmi les recherches les plus pertinentes dans le cadre de notre étude, mentionnons : *Le cinéma gore : une esthétique du sang* (1997), de Philippe Rouyer, *Le cinéma d'horreur et ses figures* (2006) d'Éric Dufour, et le mémoire *Vers une exposition de la haine : gore, pornographie et fluides corporels* (2007), d'Éric Falardeau. L'insistance de ce dernier sur le rapport très physique que privilégie l'horreur, mais aussi, sa façon de tirer des réflexions constructives à partir de scènes exhibant des monstruosité, a nécessairement orienté notre propre cheminement. Les écrits théoriques sur la scène de meurtre dans l'histoire du cinéma en général – et sur sa mise en scène – se font toutefois rares et ce n'est que Karla Oeler avec *A Grammar of Murder : violent scenes and film form* (2009) qui a pu nous informer davantage là-dessus. Malgré qu'elle ne s'intéresse pas au cinéma gore et ne fait aucune mention du giallo, sa manière d'analyser de telles scènes en mettant l'accent sur la trajectoire que le montage y prend a beaucoup influencé notre démarche.

Par ailleurs, il importe de spécifier que bien que nous soyons conscients de l'apport incontestable que peuvent procurer les théories issues des *gender studies* (à tendances psychanalytiques, particulièrement) pour analyser le genre de scènes à l'étude<sup>13</sup>, nous avons décidé de ne pas systématiquement y recourir et de nous garder certaines réserves par rapport à elles. Car, d'abord, nous ne disposons pas d'un espace suffisant pour traiter correctement des vastes problématiques que soulève ce champ d'études. Deuxièmement, nous croyons que ces perspectives ont déjà obtenu passablement d'attention (amplement méritée) – spécialement dans la théorisation de l'horreur et du cinéma pornographique<sup>14</sup>. En troisième lieu, notre but n'est pas de juger ces scènes d'un point de vue moral (de venir les approuver ou non). Notre objectif premier est de nous concentrer sur leur forme. Nous voulons avant tout les explorer de l'intérieur et tenter de relater/comprendre l'expérience que peut y vivre le spectateur perceptivement, cognitivement, sensoriellement, esthétiquement et philosophiquement. Ainsi,

---

<sup>13</sup> Par exemple, afin de comprendre le contexte culturel/social et les motivations inconscientes qui peuvent préexister et motiver l'intérêt des réalisateurs/spectateurs pour ce genre de scènes.

<sup>14</sup> Pour une approche théorique *gender* concernant le *slasher*, lire notamment *Men, Women, and Chain Saws : gender in the modern horror film* de Carol J. Clover – 1992.

lorsque nous nous réclamerons des théories *gender* et/ou de la psychanalyse, ce ne sera pas dans l'optique de poser des constats critiques rigides, mais bien de fournir des pistes de compréhension quant au type de plaisirs et de déplaisirs que le spectateur (masculin, d'orientation hétérosexuelle, plus particulièrement) est susceptible de rencontrer durant le visionnement. Enfin, mentionnons que même si cela était initialement à l'ordre de notre plan, nous ne pourrions, faute d'espace, traiter de la dynamique sado-masochiste à laquelle ces scènes font potentiellement appel.

### **Le programme**

Partant du postulat que le giallo instaure à son époque une approche relativement neuve dans sa manière de mettre en scène le meurtre au cinéma, ce mémoire vise à mieux saisir la mécanique de ces scènes. Il s'agira de faire le point sur celles-ci, de mettre en lumière les principes et figures autour desquels elles s'articulent. Bien que nous accorderons un certain intérêt au contenu narratif de ces films, notre approche analytique se veut avant tout formaliste et esthétique. Nous focaliserons principalement sur la mise en scène et, plus exactement, sur la façon dont la mise en scène modifie l'expérience du spectateur (dans sa lecture de l'action et dans son rapport à la violence présentée). Si nous ferons de temps à autre l'exercice de se ranger du côté des créateurs, l'essentiel de notre travail consistera à s'attarder au processus de réception de ces scènes en tant que spectateur.

Le premier chapitre proposera d'abord une introduction générale au giallo et à son histoire. Nous poserons ensuite quelques notions théoriques élémentaires à notre étude. Ce sera l'occasion de soulever un ensemble de problématiques liées à la représentation de la mort au cinéma, cela, autant sur le plan philosophique que technique.

Dans les chapitres 2 et 3, nous veillerons autant que possible à bâtir nos réflexions autour d'exemples concrets. Afin de rendre éloquente la démonstration, nous nous efforcerons de détailler et d'analyser les scènes en question.

Le deuxième chapitre sera axé sur l'excès formel et stylistique que l'on retrouve dans ces scènes. Nous nous aiderons notamment des recherches de Robert J. Edmonstone en ce qui a trait à la violence (diégétique et extradiégétique) au sein du cinéma de filon italien, des réflexions de Karla Oeler concernant l'utilisation du gros plan et du montage, ainsi que des

observations de Mikel J. Koven sur la dimension poétique de ces *set-pieces*.

Le troisième chapitre, enfin, explorera plus en profondeur le rapport entre violence et érotisme que les scènes de meurtre du giallo exposent et exploitent. Le philosophe Georges Bataille mais aussi la psychanalyse freudienne viendront épauler notre réflexion. Nous aborderons au passage l'image de la femme qui est mise de l'avant dans ces films. Cela nous amènera finalement à nous pencher sur la figure du mannequin (réel et artificiel) et sur le sentiment d'inquiétante étrangeté qui peut apparaître durant ces scènes.

### **Choix du corpus**

Il est à noter que bien que nous ayons visionné et revisionné au fil des années un nombre considérable<sup>15</sup> de gialli dans l'espoir d'en isoler le mieux les tendances et les constances, les frontières du présent mémoire ne nous permettent que d'en aborder une petite portion. Notre choix de corpus a donc été déterminé selon le raisonnement qui suit. Étant donné que la période faste du giallo se concentre fortement autour de 1971 et 1972 (on en compte plus d'une soixantaine à l'intérieur de ce court laps – voir fig. 1), il nous est apparu naturel de nous en tenir approximativement à ces années. Du même coup, nous pourrions offrir au lecteur une meilleure idée du jeu d'influences si singulier au giallo (ce qu'un corpus s'étendant sur la longévité n'aurait pas favorisé). Notre corpus principal sera donc constitué d'une douzaine de gialli, réalisés entre 1970 et 1973, dont une, ou plusieurs des scènes de meurtre présentent des éléments saillants. Nous allons nous baser sur un échantillon de scènes qui nous semblent représentatives de l'ensemble des films tout en soulevant quelques cas plus marginaux<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Autour de quatre-vingts longs métrages.

<sup>16</sup> Par ailleurs, il importe de spécifier que même si la majorité des gialli présentent des scènes de meurtre où les hommes sont victimes, nous avons décidé d'arrêter nos choix presque exclusivement sur des scènes de meurtre où la femme se retrouve victime. La raison de ce biais est assez simple. D'une part, la proportion de meurtres commis sur des hommes où l'assassin (et le réalisateur) se montre particulièrement excentrique s'avère plutôt faible, et notre mémoire porte justement sur ces aspects. D'autre part, une bonne partie de notre mémoire tourne autour de questions liées à la fétichisation du corps féminin et à l'érotisation de la violence, cela, à partir d'une perspective masculine hétérosexuelle. Ainsi, bien qu'il aurait été plus représentatif d'intégrer des analyses de meurtres commis à l'endroit de personnages masculins et qu'il aurait été intéressant de procéder à des comparaisons à ce sujet – par exemple, vérifier comment la mise en scène du meurtre peut différer selon le sexe de la victime –, le cadre et les limites d'espace de cette présente étude nous ont appelés à nous concentrer essentiellement sur des exemples d'agression envers des personnages féminins.

**Fig. 1**

**Thriller production in Italy, 1964-76**

<u>Year</u>	<u>Number of thrillers</u>
1964	2
1965	2
1966	5
1967	4
1968	8
1969	7
1970	6
<b>1971</b>	<b>28</b>
<b>1972</b>	<b>33</b>
1973	8
1974	9
1975	9
1976	3

(Martin, John. "Giallo Guide" dans *The Dark Side magazine*. 1996.)

# CHAPITRE I – PRÉSENTATION DU GIALLO ET OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES SUR LA SCÈNE DE MEURTRE

## 1.1 Présentation du giallo : une définition de l'objet

*Giallo*. Il faut d'abord savoir que « giallo » désigne en italien la couleur jaune, puis que, à partir de 1929, c'est aussi le terme employé en Italie pour faire référence à un certain genre de littérature. En effet, cette année-là, la maison d'édition milanaise Mondadori lance une nouvelle série de publications. Arborant une couverture jaune éclatante et visant à racoler avec des illustrations suggestives, cette collection de romans de gare offrait initialement des traductions en langue italienne de romans policiers américains et anglais. Il s'agissait principalement d'histoires à énigme; de meurtres et mystère (*murder mysteries*) signés par des auteurs tels qu'Agatha Christie, Edgar Allan Poe, Edgar Wallace, Arthur Conan Doyle et consorts. Remarquant l'engouement pour les gialli Mondadori, d'autres éditeurs de la région choisirent à leur tour cette couleur pour recouvrir leurs romans policiers. Au fil du temps, ces livres jaunes deviennent tellement emblématiques en Italie que toute forme de littérature policière vient à être rangée sous l'étiquette giallo (Koven 2006, p. 2-3).

Mais si la notion de giallo littéraire paraît assez simple, l'étude de son pendant cinématographique, elle, offre un peu plus de résistance. D'ailleurs, juste en survolant quelques articles et ouvrages sur le giallo filmique, nous constatons immédiatement des disparités quant à l'usage du terme. Il y a fort à parier que cette confusion chez les chercheurs étrangers résulte en partie du fait que déjà chez les Italiens eux-mêmes, l'histoire du giallo au cinéma demeure entourée d'un certain flou. Comme le mentionne Tim Lucas, en raison de la popularité de ces livres, l'appellation giallo s'est progressivement implantée dans le langage populaire italien pour finir par être synonyme du mot « thriller » (2007, p. 449). Ce changement affecta ensuite la façon dont les Italiens ont eu tendance à classer les œuvres

cinématographiques. C'est ainsi que tout film axé sur le suspense ou tout film policier, peu importe sa provenance (que ce soit une production italienne<sup>17</sup> ou non), est devenu susceptible d'être ramené à la vaste famille du giallo. Il faut cependant comprendre que le giallo, tel qu'on l'envisage normalement à partir d'une perspective étrangère (la nôtre), englobe un corpus de films surtout produits en Italie durant les années 1960 et 1970 et se rattachant à une tradition cinématographique beaucoup plus précise. Cette conception « étroite » du giallo, en tant que genre hybride à la frontière du thriller policier, du film d'horreur et du film érotique, se rapprocherait de ce que les Italiens, eux, appellent parfois plus spécialement le *giallo all'italiana* ou le *thrilling all'italiana* (le giallo ou le thriller « à l'italienne »). Selon Lucas, ce type de film correspond davantage à ce vers quoi le livre giallo évolua avec le temps, tandis que des auteurs italiens commencèrent eux aussi à s'investir dans ce genre de littérature<sup>18</sup>.

### **1.1.2 L'industrie cinématographique italienne à l'époque**

Quoiqu'une mise en parallèle entre les deux formes du giallo pourrait s'avérer un bon complément, nous nous garderons de nous étendre plus amplement sur les rapports qu'entretiennent livres « jaunes » et films « jaunes ». C'est uniquement le cinéma giallo qui nous intéresse ici, et ce, en tant que phénomène cinématographique singulier et distinct de son analogue littéraire<sup>19</sup>. Afin de bien comprendre ce qui a contribué à l'essor du giallo filmique, il importe de connaître son contexte particulier de production et de commercialisation. Dans son ouvrage *La Dolce Morte*, Koven explique le fonctionnement de l'industrie cinématographique italienne à l'époque où le giallo était en vogue. Premièrement, les productions italiennes

---

<sup>17</sup> Pour le spectateur italien qui n'établit aucune distinction entre un film giallo et un film de type thriller, le premier exemple d'une telle production italienne remonterait à aussi loin que 1916 avec *Carmela, la sartina di Montesanto* d'Elvira Notari (Consulter *I Colori del Buio : Il Cinema thrilling italiano dal 1930 al 1979* de Luca Rea).

<sup>18</sup> Lorsque Mussolini imposa un frein aux importations dans son pays, les romans gialli furent pour un temps écrits presque exclusivement par des auteurs italiens qui utilisaient des pseudonymes anglais. Accentuant la dose de violence et d'érotisme déjà présente dans les romans étrangers traduits, les auteurs italiens injectèrent alors au giallo une saveur locale. Lorsque la loi sur les importations fut levée, ces auteurs italiens continuèrent à écrire sous leur nom d'emprunt. C'est cette propension à verser dans le scabreux que se réapproprièrent plus tard les cinéastes italiens qui tenteront de reproduire l'esprit de ces romans à l'écran (Lucas 2007, p. 450). Cela dit, il est à noter que les scénarios du giallo ne sont pratiquement jamais inspirés ou adaptés directement de romans gialli.

<sup>19</sup> Pour en apprendre davantage sur les influences littéraires du giallo filmique, lire « Détectives et témoins : les origines littéraires du giallo », Mathieu Li-Goyette, dans *Vies et morts du giallo*, p. 57-85.

étaient distribuées à travers un circuit divisé en trois principales catégories de salles. Les productions à plus gros budgets, souvent réalisés par des cinéastes réputés internationalement, commençaient leur diffusion dans la première catégorie de salles de cinéma (*prima visione*), où elles étaient projetées durant plusieurs semaines. Ces salles étaient situées au cœur des seize villes majeures de l'Italie et les films étaient visionnés avec sérieux, par un public financièrement aisé et bénéficiant d'un haut niveau d'éducation. Après quelque temps, certaines bobines de film étaient transférées à la deuxième catégorie de salles de cinéma (*seconda visione*) où le prix d'entrée était déjà moindre. Enfin, ces films « prestigieux » aboutissaient parfois dans les salles de troisième catégorie (*terza visione*), cinémas populaires se trouvant en marge des grandes villes, dans des zones rurales ou des quartiers ouvriers. Sauf qu'en réalité, les films provenant de la *prima visione* ne représentaient qu'un faible pourcentage de la programmation des salles de troisième catégorie. Il faut dire que le public de la *terza visione* appartenait à une autre classe sociale, qu'il était beaucoup moins éduqué et que son comportement en salle était très différent de celui du public de la *prima visione* – premier aspect notable, il ne se faisait pas autant un devoir de visionner le film avec un regard critique et de rester « sage » devant celui-ci. Peter Bondanella raconte :

Most audiences were composed of men. Films were generally shown in theaters near home, after dinner, around ten o' clock in the evening [...]. Frequently, second- and third-run theaters would change the bill daily, and spectators came and went during the projection of the films without much regard for the disturbance they made (2009, p. 178).

L'auteur spécifie que le public qui remplissait les salles de la *seconda* et *terza visione* était comparable à celui des ciné-parcs (drive-in) américains de l'époque (*Ibid.*, p. 179). Les spectateurs avaient tendance à être distraits et à commenter le film à haute voix. Koven note d'ailleurs l'attrait social que constituait le fait d'aller au cinéma pour ces gens. Il soutient que le giallo, au même titre que les autres types de films projetés dans ces salles, avait la fonction d'un divertissement pour ce public qu'il qualifie de vernaculaire. La forme et le contenu de ces œuvres étaient conçus pour stimuler ce public tout en l'exposant, de manière légère et vulgarisée, à certains discours et débats associés à la modernité. Afin d'approvisionner continuellement ces cinémas, l'industrie cinématographique italienne produisit une grande quantité de ces films peu coûteux et facilement exportables. La rentabilité de ces films était

pratiquement assurée, car les spectateurs des salles *terza visione* fréquentaient d'abord ces cinémas par habitude. Au courant des années 1960, 1970 et 1980, différents « filons » cinématographiques comme le giallo (dont le western, le péplum, la comédie sexy, le *fumetto nero*<sup>20</sup>, le film d'espionnage<sup>21</sup>, le *poliziottesco*<sup>22</sup> et le film de zombies/de cannibales) ont connu leur heure de gloire et se côtoyaient dans les salles de la *seconda* et *terza visione*<sup>23</sup>. Règle générale, un filon naissait lorsqu'un film, souvent une nouvelle mouture d'un film populaire américain récent, récoltait des recettes considérables. L'industrie italienne en faisait aussitôt un modèle – qui lui-même pouvait engendrer d'autres modèles mineurs – sur lequel elle tentait de surfer jusqu'à ce que la formule finisse par s'épuiser<sup>24</sup>.

### **1.1.3 Plus ou moins un genre**

Aux yeux des spécialistes du cinéma italien, le terme « filon » (dérivé du mot italien *filone*, expression que les Italiens préfèrent à « genre ») ou « cycle de films » est effectivement à privilégier lorsqu'on parle de ce bassin d'œuvres projetées dans les cinémas de deuxième et troisième catégorie. Le concept de « genre » et de « sous-genre » est emprunté au système hollywoodien (stable) et reflète plutôt mal la dynamique à la base de ces petits courants souvent éphémères, mais très effervescents dès leur apparition (beaucoup de films très similaires dans un court laps de temps). Comme l'explique Keith Hennessey Brown, le terme filon renvoie à une logique fluviale et, en ce sens, illustre avec exactitude l'idée que plusieurs petits courants de films évoluent concurremment pour alimenter un flot principal de films (2011, p. 31). Le giallo évoquerait donc un cours d'eau principal (déjà un peu exigu) qui se nourrit de différents affluents (de nombreux sous-filons). Ceux-ci, une fois qu'ils ont atteint le

---

<sup>20</sup> Les films *fumetti neri* sont des adaptations cinématographiques de bandes dessinées pour adultes mettant en vedette des anti-héros costumés, tels que *Kriminal* ou *Diabolik*.

<sup>21</sup> Aussi connus sous l'étiquette *EuroSpy*. Ce sont des films d'action et d'espionnage à la *James Bond*.

<sup>22</sup> Les *poliziotteschi* (parfois aussi connus sous l'étiquette *EuroCrime*) sont des films policiers violents et nihilistes, qui, pour la plupart, s'inscrivent dans la branche de *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971).

<sup>23</sup> À noter que certains films à petit budget initialement destinés aux salles *seconda* et *terza visione*, lorsqu'ils connaissaient un grand succès, pouvaient aussi, exceptionnellement, se frayer un chemin jusqu'aux salles de la *prima visione*. Les films pouvaient même y devenir très rentables (Bondanella 2009, p. 585).

<sup>24</sup> Dans le cas du western spaghetti, par exemple, c'est *A Fistful of Dollars* (1964) de Sergio Leone, relecture libre et plus brutale du western américain, qui est à la source des nombreux dérivés qui s'en suivirent, comme la série des *Django* entre autres.

cours d'eau principal, peuvent s'influencer réciproquement, voire s'épouser le temps de quelques films. Chaque sous-filon possède un cycle de vie relativement court et toutes les combinaisons possibles sont exploitées – jumelage de plusieurs sous-filons, ou même de deux filons majeurs distincts, comme le giallo et le *poliziottesco*, par exemple – jusqu'à ce qu'un autre filon prenne ou reprenne le devant de la scène (Koven 2006, p. 7-8). Ainsi, de façon encore plus poussée que pour un genre ordinaire, le giallo serait comparable à une collection ou un grand livre obligatoire que consultent les scénaristes et réalisateurs avant de mettre sur papier/pellicule leur histoire. Ceux-ci se réapproprient un canevas de base qui, sans inclure les mêmes personnages, conserve plusieurs liens intentionnels avec les œuvres précédentes. Pour chaque cinéaste contribuant au giallo, il est très important de s'inscrire dans la tradition d'un prédécesseur (ou plusieurs) et de placer le spectateur en terrain connu en lui montrant dès le début des éléments qu'il sera en mesure de rattacher à d'autres films du filon<sup>25</sup>. Une fois le livre déposé, il est aussitôt réutilisé par un autre créateur, et ainsi de suite.

Each new [film] within a cycle would consequently be similar enough to the original to exploit its success but sufficiently different to be successful in its own right and, in the process, give rise to more films in the same style: the result of this was not only a distinct sense of excess but an often heady combination of intertextuality and originality [...] (Edmonstone 2008, p. 45).

La filiation entre les gialli ne s'arrête toutefois pas à l'intrigue; elle étend ses ramifications jusque dans le style. La similarité visuelle entre les films est souvent prodigieuse. La mise en scène en général (travail de caméra, direction photo, jeu des comédiens) et le montage partagent énormément de ressemblances, et il en va de même pour les costumes, les accessoires, les décors et les lieux de tournage (incluant l'architecture). Du côté de la bande sonore, une poignée de compositeurs musicaux – Ennio Morricone, Bruno Nicolai, Nora Orlandi, Stelvio Cipriani, Riz Ortolani... – reviennent sans cesse et les bruitages (tapageurs) des films semblent tous avoir été pigés dans la même maigre sonothèque. D'autres similitudes proviennent aussi d'éléments liés à la production et à la mise en marché, comme les titres des

---

<sup>25</sup> Luigi Cozzi raconte que lorsqu'un scénariste italien voulait soumettre un nouveau projet, les producteurs ne lui demandaient pas en premier lieu *de quoi* ce film aurait l'air, mais bien *à quel film* il ressemblerait le plus.

films<sup>26</sup>, les affiches promotionnelles, les acteurs<sup>27</sup>, etc. On peut ainsi s’imaginer que chaque giallo constitue un nouvel épisode, un chapitre distinct d’un seul et unique univers. « L’effet de répétition y est tel qu’au bout d’un moment les films s’entremêlent dans notre esprit, se confondent les uns dans les autres » (Fontaine Rousseau 2011, p. 163). S’asseoir devant un giallo, c’est par ailleurs observer le portrait (allègrement stéréotypé) d’une classe sociale fortunée et d’un contexte sociohistorique assez précis, soit l’ère de prospérité qu’a connue l’Italie grâce à son « miracle économique » (qu’on situe entre 1950 et 1970). Le « paysage visuel » est le plus souvent luxueux, rattaché au milieu de la mode, de la publicité, du tourisme, des plaisirs mondains : facettes sous lesquelles était vendue l’Italie à travers le monde durant cette période. Nous y voyons des aéroports, des *squares*, des cabarets chics, des clubs sélects, des voitures étincelantes, etc. Les personnages dont nous suivons les tribulations mènent normalement des vies fastueuses – on les aperçoit typiquement en train de se verser du whisky J&B, les bouteilles étant d’ailleurs en évidence dans leurs grands appartements<sup>28</sup> – et cosmopolites. Nous retrouvons notamment des financiers, de riches héritiers, des écrivains, des artistes ou des mannequins toujours en vacances (nous ne les voyons presque jamais en train de travailler). Ainsi, selon Koven, le giallo se veut un commentaire ironique qui glorifie ce style de vie léger tout en montrant l’envers de la médaille. « We can see the giallo films as shadows of Jet-Set European sophistication : a simplified, more vernacular commentary on the “economic miracle” than [Federico] Fellini’s *La Dolce Vita* (1960). [...] *La dolce vita* has been transformed into *la dolce morte* » (2006, p. 49). En ce sens, le meurtrier du giallo incarnerait un retour du balancier qui attend au détour des individus insouciantes et individualistes.

---

<sup>26</sup> Les titres des gialli sont souvent composés d’une couleur et/ou d’un animal et/ou d’un chiffre et/ou d’un adjectif. Exemples : *Seven Deaths in the Cat’s Eye*, *Five Dolls for an August Moon*, *The Killer Reserved Nine Seats*, *A Lizard in a Woman’s Skin*, *A Black Veil for Lisa*, *The Red Queen Kills Seven Times*, *The Case of the Bloody Iris*, *The Bloodstained Butterfly*, *The Flower With the Petals of Steel*, *All the Colors of the Dark...*

<sup>27</sup> La majorité des acteurs reviennent dans plusieurs films du filon. Certains des visages connus chez les femmes sont : Edwige Fenech, Susan Scott, Barbara Bouchet, Anita Strindberg, Carroll Baker, Suzy Kendall, Femi Benussi... Et chez les hommes : George Hilton, Luigi Pistilli, Ivan Rassimov, Luciano Rossi, Simón Andreu, Jean Sorel...

<sup>28</sup> Concernant la présence notable de cette marque d’alcool dans le giallo – qui, étonnamment, n’était pas un placement de produit par la compagnie J&B –, lire les observations de Koven (2006, p. 49-50).

#### **1.1.4 Naissance(s) du giallo**

Les spécialistes s'accordent pour affirmer que la naissance du giallo se déroule en deux étapes. Le cycle s'entame dans la première moitié des années 1960 chez le cinéaste Mario Bava avec *The Girl Who Knew Too Much* (1963). La prémisse de ce film propose une structure narrative qui va se retrouver dans une bonne proportion de gialli. Le récit raconte l'aventure d'une touriste américaine qui vient juste d'atterrir en Italie. La nuit tombée, elle traverse une large place publique et, au loin, entrevoit une agression au couteau. La peur l'empêche d'intervenir et elle s'évanouit. Lorsqu'elle reprend ses esprits le matin venu, l'assassin et le cadavre de la victime ont disparu. La jeune femme, bien que ses souvenirs soient flous, demeure persuadée qu'elle a réellement assisté à un meurtre. Elle mène ainsi sa propre enquête en marge de celle de la police et découvre assez tôt que le crime dont elle aurait été témoin serait lié à une série d'homicides ayant eu lieu récemment. Ce qu'on retient essentiellement avec *The Girl Who Knew Too Much*, c'est le caractère paradoxal, à la fois inquiétant et magnétique, de la violence et du meurtre. La même année, Bava récidive avec un court-métrage intitulé *The Telephone* – film d'ouverture de son anthologie d'horreur *Black Sabbath* (1963). Dans ce segment, une femme reçoit l'appel menaçant d'un inconnu. D'appel en appel, la voix profère des menaces qui deviennent de plus en plus insistantes. Pour Tim Lucas, ce huis clos en appartement, tourné en couleur, contrairement à *The Girl Who Knew Too Much*, introduit un jeu de caméra voyeur qui fait indirectement de nous les complices du malfaiteur. De surcroît, *The Telephone* annonce le style d'éclairage qui sera adopté lors des *set-pieces* clés de la plupart des œuvres du filon, à savoir très expressionniste, comme si la lumière avait été conçue pour un tournage en noir et blanc (2007, p. 485-486).

Mais si l'on cherche le premier véritable représentant du giallo, ce serait *Blood and Black Lace* (1964) du même cinéaste. Ici, le récit se déroule en grande partie dans une maison de haute couture, et les victimes du meurtrier sont surtout des mannequins. *Blood and Black Lace* présente plusieurs scènes de meurtre stylisées et étirées qui, par le soin formel et esthétique qui leur est conféré, relèguent au second plan l'intrigue principale. Cette idée de faire des agressions l'attrait central était absente des deux gialli précédents de Bava. Tel que l'affirme Lucas, l'érotisation de la peur et de la violence mise en place dans ce giallo

deviendra plus tard le sceau distinctif du filon :

Making a fetish of the instrument of crime, eroticizing the quickening and suddenly halted breath of half-naked, full-breasted victims, romancing an atmosphere of terror out of scenic beauty, filming death as an orgasm and corpses as angels... These would become the hallmarks of all the best gialli that followed in the wake of *Blood and Black Lace* (*Ibid.*, p. 562).

*Blood and Black Lace* détermine aussi le style vestimentaire du meurtrier du giallo. Ce dernier commet le plus souvent ses crimes avec un long manteau imperméable noir, des gants de cuir, un large chapeau et un morceau d'étoffe au visage pour dissimuler ses traits. L'anonymat de l'assassin déclenche d'ailleurs une énigme de type *whodunit*<sup>29</sup>. Au même titre que les enquêteurs dans le film, le spectateur sera donc invité à élaborer ses propres hypothèses quant à l'identité du coupable – il essaiera de la deviner avant qu'elle ne soit divulguée en conclusion du récit (après quoi l'assassin sera arrêté ou tué sur-le-champ). Il est à noter que les gialli réalisés à partir du début des années 1970 reprendront ce jeu de *whodunit* de manière plus assidue et rocambolesque. Les trois œuvres de Bava ci-haut mentionnées forment ainsi le premier bloc fondateur du giallo. Mais bien qu'on puisse retracer plusieurs gialli de différentes variantes durant la seconde moitié des années 1960, il faut attendre 1970 avant que le filon ne commence à prendre plus d'envergure. En effet, cette année-là, *The Bird With the Crystal Plumage* de Dario Argento rencontre non seulement un franc succès dans les salles italiennes, mais il performe aussi très bien à l'international<sup>30</sup>. En fusionnant l'intrigue de *The Girl Who Knew Too Much* – un personnage assiste de manière impuissante à un crime et s'improvise ensuite détective amateur – à la violence « esthétique » des meurtres de *Blood and Black Lace*, Dario Argento consolide la formule amorcée par Bava. De plus, en nous donnant accès à la clé du mystère dès le début sous la forme d'une énigme visuelle, Argento absorbe l'essence de *Blow-Up*<sup>31</sup> (Michelangelo Antonioni, 1966) pour l'incorporer à un récit policier plus classique. L'enquête de Sam Dalmas, un écrivain américain séjournant à Rome pour rédiger un livre sur

---

<sup>29</sup> Contraction de l'expression « who done it? ». En français : « qui l'a fait? ».

<sup>30</sup> Il semblerait que ce soit le succès obtenu par *The Bird With the Crystal Plumage* à l'étranger qui incita particulièrement les producteurs à investir rapidement dans ce filon précis du giallo.

<sup>31</sup> Film britanno-italo-américain réalisé par un des cinéastes italiens les plus réputés issu du mouvement néo-réaliste. *Blow-Up* gagna la palme d'or au Festival de Cannes 1967.

les oiseaux rares, se change en apprentissage philosophique (épistémologique). Le touriste ne réalisera qu'à la toute fin que son souvenir de la scène de crime (une tentative de meurtre à l'intérieur d'une galerie d'art moderne) était déformé par une lecture initiale erronée<sup>32</sup>. Après la sortie de *The Bird With the Crystal Plumage*, une multitude de thrillers similaires vont envahir les salles italiennes et continuer d'obtenir un certain succès à l'étranger. Les scénaristes et les réalisateurs exploiteront le modèle sous tous ses angles et les scènes d'érotisme/nudité deviendront une autre marque de commerce du filon. Entre 1970 et 1973, le giallo connaîtra donc son âge d'or, pour redevenir relativement mineur avant la seconde moitié des années 1970<sup>33</sup>. Suite à cela, le filon continuera à se faire plutôt discret<sup>34</sup> – car s'il est vrai que l'on peut encore compter une quantité appréciable de gialli au cours des années 1980 et 1990, l'influence du *slasher* américain<sup>35</sup> se fait désormais de plus en plus palpable (et le giallo, par le fait même, y délaisse une part de son authenticité<sup>36</sup>)<sup>37</sup>.

### **1.1.5 Le giallo : un corpus flou**

Le résumé ci-dessus se veut la version simplifiée de l'histoire du giallo dans son acception la plus courante, c'est-à-dire « [...] a short-lived cycle of films “in the vein of” or “in the tradition of” the murder mysteries of Edgar Wallace, Edgar Allan Poe, Arthur Conan-Doyle and Agatha Christie. [And then] these *filone* go even further by emulating previously successful films “in the vein of” directors such as Mario Bava and Dario Argento » (Koven

---

<sup>32</sup> Il importe de savoir que *The Bird With the Crystal Plumage*, sans en faire mention dans son générique, puise plusieurs idées de son intrigue dans le roman *The Screaming Mimi* (1949) de l'auteur Fredric Brown. Dario Argento (qui a signé le scénario du film), en effet, a admis qu'il s'agissait d'une adaptation libre de cette œuvre.

<sup>33</sup> Alors que ce sera maintenant au tour du *poliziottesco* de connaître son heure de gloire.

<sup>34</sup> Période durant laquelle les films de cannibales, les films de zombies et les films d'action post-apocalyptiques, notamment, prendront la relève dans les salles *terza visione*.

<sup>35</sup> Le *slasher* est un sous-genre populaire du cinéma d'horreur américain. Il propose typiquement un récit dans lequel un assassin, généralement masqué, s'en prend à une bande de jeunes (s'adonnant à des activités illicites). Le *slasher*, tout comme le giallo, présente au cours de sa durée plusieurs scènes de meurtre. Le tueur est souvent marqué par un trauma vécu durant l'enfance. Un des premiers modèles du sous-genre est *Halloween* (John Carpenter, 1978) avec son antagoniste, le glaçant Michael Myers. À noter que le *slasher*, à la base, tire lui-même sa plus grande influence du giallo italien.

<sup>36</sup> *Stage Fright* (Michele Soavi, 1987) est un bon exemple du type de films « hybrides » (à mi-chemin entre giallo et *slasher*) qui sortent dans cette période.

<sup>37</sup> Depuis quelques années toutefois, une nouvelle vague de gialli (s'apparentant souvent à des hommages) semble prendre forme. Ces *néo-gialli* (courts ou longs métrages) proviennent parfois de l'Italie, mais on en retrouve aussi plusieurs de l'étranger (France, Belgique, Canada, Argentine...).

2006, p. 15). Cependant, le giallo se décline aussi en différents sous-filons. Koven, par exemple, distingue le giallo classique (un détective amateur mène principalement l'enquête), le giallo policier (la police mène principalement l'enquête), le giallo suspense (enquête à l'interne façon *Dix petits nègres*<sup>38</sup>) et le giallo fantastique (croisement d'enquête criminelle et d'horreur fantastique). Keith H. Brown, pour sa part, mentionne aussi le *psico-sexy-giallo* (« thriller psychologique sexy »). Déjà assez répandu vers la fin des années 1960, ces gialli racontent souvent des histoires de machination, de séduction manipulatrice et d'adultères, mais comportent assez peu de violence (ou pas du tout). Ce filon, qui inclut des films tels que *The Sweet Body of Deborah* (Romolo Guerrieri, 1968), *Paranoia* (1969), *So Sweet... So Perverse* (1969) et *A Quiet Place to Kill* (1970) – tous trois d'Umberto Lenzi –, *A Black Veil For Lisa* (Massimo Dallamano, 1968), *Double Face* (Riccardo Freda, 1969) et *Perversion Story* (Lucio Fulci, 1969), a certainement inspiré les gialli à venir (2011, p. 33-34). Devant ces nuances, il serait donc plus ou moins correct d'affirmer (comme il est courant de l'entendre) que le giallo se reconnaît d'emblée à la présence d'un détective amateur et/ou d'un mystérieux assassin ganté et/ou d'un jeu de *whodunit*. Ce qui réunirait le grand ensemble des gialli serait plutôt une *atmosphère*, atmosphère empreinte de volupté, mais aussi teintée de méfiance, parce que toujours à la veille de se gâter par la faute de quelques individus obsessionnels ou malades. « [...] Not all gialli dwell on the morbid details of violent death [...], but the threat of violence is always there, and voyeurism, sexual dysfunction and the like are never far behind » (Troy Howarth cité dans Koven 2006, p. 9)<sup>39</sup>.

Gary Needham, quant à lui, voit encore plus large en décrivant le giallo comme une grande catégorie qui comprend à peu près tout thriller ou film policier italien. Il avance :

It functions in a more peculiar and flexible manner as a conceptual category with highly movable and permeable boundaries that shift around from year to year to include outright gothic horror (*The Murder Clinic*, Emilio Scardimaglia, 1966), police procedurals (*The Suspicious Death of a Minor*, Sergio Martino, 1975), crime

<sup>38</sup> *Dix petits nègres* (1939) est un roman d'Agatha Christie.

<sup>39</sup> Cela dit, il est à noter que dès que nous ferons référence au giallo au cours de ce présent mémoire, nos commentaires toucheront toujours plus spécialement les gialli dans la veine de *Blood and Black Lace* et de *The Bird With the Crystal Plumage*.

melodrama (*So Sweet... So Perverse*, Umberto Lenzi, 1969) and conspiracy films (*Who Killed the Prosecutor and Why?*, Giuseppe Vari, 1972) – (Needham 2003, p. 295).

Cette vision du giallo chez Needham est assez symptomatique de la confusion qui persiste autour du filon. Le giallo est difficile à circonscrire pour plusieurs raisons. D’abord, un contexte de production semblable réunit l’ensemble des œuvres qui, de près ou de loin, peuvent s’y apparenter – coproduction avec des investisseurs espagnols et/ou allemands (le plus souvent), budget serré, temps d’écriture et de tournage restreint, tournage sans enregistrement de sons directs (postsynchronisation du film au grand complet), mêmes équipes techniques et artistiques. Une uniformité prononcée entre tous ces films en ressort donc assurément. On ne doit pas non plus négliger que la plupart des réalisateurs qui tournaient un ou plusieurs gialli étaient prolifiques et très polyvalents. Au cours de leur carrière, ils pouvaient se frotter à une variété de filons en un court laps de temps (ceci vaut également pour les acteurs couramment employés dans ces films, qui migraient d’un filon à l’autre selon la demande). Ainsi, le spectateur qui consomme ce type de cinéma italien finit nécessairement par retrouver les mêmes visages et une intensité similaire à l’image et au son. Ceci nous amène à Robert J. Edmonstone qui, dans sa thèse, étudie la totalité des *filoni* italiens à la manière d’un gigantesque genre. Selon Edmonstone, malgré que les sujets abordés et une série de conventions tendent à différencier chaque filon, la mise en scène de la globalité de ce cinéma est caractérisée par une logique de l’excès inimitable<sup>40</sup>. Mais avant de poursuivre avec l’excès, parlons de cinéma, de pornographie et de gore.

## **2.1 Découper la sensation**

L’homicide implique pour l’assassin de porter atteinte à l’intégrité physique de la victime, et cela, jusqu’à l’anéantir. Tout au long de notre étude, le corps de la victime, mais aussi, celui du meurtrier, sera ainsi au centre de nos préoccupations. Dans un premier temps, il nous paraît essentiel de revenir sur certaines notions qui ont déjà été énoncées par rapport aux

---

<sup>40</sup> Quelqu’un qui, aujourd’hui, déciderait de visionner successivement les bandes-annonces d’une douzaine de ces films serait à même de constater à quel point nous pouvons y trouver une succession de sons et d’images semblables.

genres filmiques dits « corporels<sup>41</sup> ». Fait incontestable, le cinéma, depuis ses balbutiements, témoigne d'une fascination pour le corps humain et ses mouvements<sup>42</sup>. La captation sur pellicule de ce dernier effectuant une action (en train de danser, par exemple) permet ensuite de l'observer sous une nouvelle perspective : comme le formulait André Bazin, le cinéma ne représente pas seulement les choses, il les *re-présente*. En visionnant (parfois à plusieurs reprises) ce mouvement à l'écran, son analyse sera facilitée et chaque stade de sa composition pourra alors être décortiqué. Les qualités documentaires du cinéma – la caméra en tant qu'outil donnant accès à cette dimension du réel qui nous échappe – ne tarderont donc pas à être utilisées pour assouvir la curiosité de l'homme envers la sexualité. Si la censure freine initialement les films à caractère sexuel d'être produits librement et empêche leur diffusion à grande échelle, ils en viendront qu'à former un genre à eux seuls au début des années 1970, soit le cinéma pornographique. Linda Williams en fera son principal champ d'études. Dans son livre *Hard core : power, pleasure, and the "frenzy of the visible"*, l'auteur affirme que le but de la pornographie dite *hardcore* est (d'essayer) de rendre le plus tangible possible les manifestations du plaisir sur le corps des acteurs, et plus précisément, sur celui, plus sujet aux ambiguïtés, de la femme (1989, p. 50). En effet, alors que chez l'acteur masculin l'excitation est implicite par l'érection et que la jouissance qu'il retire des ébats se voit confirmée avec l'émission d'un élément de preuve peu réfutable, à savoir l'éjaculation<sup>43</sup>, montrer des réponses équivalentes chez l'actrice est source de diverses complications. Williams explique que cette difficulté provient notamment du fait que l'orgasme féminin est depuis toujours perçu comme un phénomène plus secret et plus discret – moins facilement vérifiable et ayant lieu à un endroit « imprécis » – que son pendant masculin (*Ibid.*, p. 49). Afin de contourner cet « obstacle » que constitue la jouissance féminine au spectacle dynamique que le genre cherche à produire, les réalisateurs de pornographie ont intérêt à arranger le rapport sexuel. Ainsi, les scènes d'ébats seront tournées et montées de sorte à mettre en valeur des éléments qui viendront suggérer une excitation débordante et permanente chez l'actrice. Le champ de vision (et l'environnement sonore du spectateur) sera alors saturé de stimuli. Les gros plans sur le

---

<sup>41</sup> Communément appelés *body genres*.

<sup>42</sup> Voir à cet effet les études visuelles d'Eadweard Muybridge.

<sup>43</sup> Éjaculation qui, pour évacuer les doutes quant à son surgissement, est pratiquement toujours faite alors que le pénis de l'homme se trouve à l'extérieur du corps de la femme.

visage extatique de l'actrice seront privilégiés, de même que ceux sur ses organes génitaux<sup>44</sup>, sans oublier ceux sur son bassin<sup>45</sup>. Bénéficiant d'une proximité inhabituelle devant cette gymnastique sexuelle d'allure efficace, le spectateur masculin hétérosexuel, auquel s'adresse d'abord et avant tout le genre *hardcore*, n'a pas de difficulté à s'imaginer l'actrice prendre totalement plaisir dans la scène. Selon Williams, depuis son implantation, le cinéma pornographique adapte donc le comportement sexuel de la femme – notamment sa façon de bouger, sa façon de jouir –, le façonne afin qu'il corresponde davantage au principe de « visibilité maximale » dont il fait la promotion (*Ibid.*, p. 46)<sup>46</sup>.

Dans son mémoire de maîtrise, Éric Falardeau reprend plusieurs des arguments de Williams pour dresser des parallèles entre le film pornographique et le film *gore*<sup>47</sup>, deux genres qui ont pour principal objet l'enveloppe corporelle et ses limites. Alors que Williams soutient que la pornographie vise à rendre explicite les marques du plaisir sur le corps, Falardeau, quant à lui, estime que le *gore*, par le biais d'une grammaire cinématographique semblable à celle de la pornographie, s'applique à rendre visibles et audibles d'autres sensations/émotions extrêmes (la peur, la douleur, la souffrance), en plus de tout ce qui se rapporte à l'abject. L'auteur québécois résume :

Dans le cinéma *gore* et porno, le grand inconnu, l'objet finalement révélé à travers le gros plan (peu importe qu'il soit effet *gore*, *meat shot* ou *money shot*), c'est le corps : la peau, ses mouvements et ses aspérités, mais aussi ses organes, ses fluides. Dans les deux cas, le gros plan s'attarde sur les orifices/plaies, les armes/organes génitaux, les visages, la peau et les fluides (2006, p. 23).

Aussi, rappelle-t-il que pour rendre plus opérant le moment *gore* (le sectionnement d'un bras

---

<sup>44</sup> Linda Williams emploie l'expression *meat shot*.

<sup>45</sup> Puis dans les haut-parleurs, ce seront les cris et halètements de l'actrice qui auront au préalable été optimisés et amplifiés. À noter que les scènes pornographiques étaient traditionnellement tournées sans le son. Ainsi donc, la bande-son et chacun des éléments la composant étaient enregistrés séparément. En procédant de la sorte (avec des sons « libres »), il est ensuite possible d'amplifier et/ou de modifier chaque son pris isolément, et cela, sans altérer l'ensemble de l'enregistrement sonore.

<sup>46</sup> En somme, le cinéma porno *hardcore* traditionnel, face à l'obstacle de représenter adéquatement l'orgasme féminin, en est venu à détourner son parti pris réaliste pour mettre de l'avant une vision idéalisée, standardisée, voire simplifiée de l'activité érotique et de la réponse sexuelle féminine.

<sup>47</sup> Dans le film *gore*, l'intérêt se trouve dans la représentation détaillée d'attaques violentes et de choses susceptibles de soulever le dégoût.

avec une hache, par exemple) et renforcer sa crédibilité aux yeux du spectateur, une alternance dosée au montage entre le gros plan et le plan moyen est primordiale (Rouyer 1997<sup>48</sup>, p. 162 dans Falardeau 2006, p. 15). Si le réalisateur mise uniquement sur les gros plans, on reste dans l'abstraction; trop de plans éloignés, on perd de vue les détails de la blessure et l'aspect saisissant de la violence. Bref, dans les deux cas, sans l'alternance, l'attraction semble incomplète et la scène gore n'a plus l'impact désiré. Falardeau ajoute qu'un découpage similaire, par l'entremise de gros plans successifs, caractérise également la plupart des moments de terreur dans les films d'horreur. Lorsqu'un monstre ou un meurtrier s'approche lentement d'une victime en vue de l'attaquer, c'est par l'oscillation entre l'affect (le *reaction shot* sur la victime, dans lequel nous percevons la peur) et l'objet de cet affect (par exemple, la bouche du monstre ou le couteau du meurtrier) que le spectateur établit que le personnage est bel et bien en péril. Le visage de la victime, habituellement filmé en gros plan ou très gros plan, fait alors office de baromètre indiquant au public le type d'émotion ressentie puis son degré d'intensité. « Durant ces quelques secondes de suspense avant la révélation de l'objet de l'affect, le souffle est suspendu, le cours normal des événements interrompu, le monde réel brisé, déconstruit par un simple regard » (Falardeau 2006, p. 26). Mais puisque le danger et la violence sont invariablement factices – la situation reste fictive : elle est chorégraphiée et tournée en plusieurs étapes de manière fragmentée –, les acteurs/actrices du film n'ont d'autre choix que d'essayer de simuler (avec une certaine outrance) cette crainte ou cette souffrance – encore un point qui rattache le gore et la pornographie.

Autre élément souligné par Falardeau :

Le plaisir esthétique éprouvé face à ce tableau réside dans la configuration inusitée, fixée, et non mouvante, de cette expression. Cette pose est inhabituelle, car on sait qu'une passion est « toujours passage : qu'elle naît et disparaît, s'intensifie ou se réduit, etc ». Par conséquent, la configuration de ces traits peut quelquefois susciter le doute, l'incertitude puisque, contrairement à la photographie ou à la peinture, le mouvement cinématographique ne fige pas cette réaction, sauf dans les rares cas d'arrêt sur image (*Ibid.*, p. 24).

---

<sup>48</sup> *Le cinéma gore : une esthétique du sang.*

Ce dernier commentaire de l'auteur, où il note les difficultés rencontrées par les cinéastes de l'horreur et du gore pour présenter de manière fluide les moments d'attente où la violence est proche d'éclater, nous préoccupe particulièrement dans le cadre de notre étude<sup>49</sup>. Par ailleurs, Falardeau remarque avec raison que la scène de meurtre dans le film gore, tout comme le numéro sexuel dans le film pornographique (qui forme une parenthèse dans le récit), est elle-même traversée par un micro-récit qui comprend :

[L']état initial (les personnages et la diégèse), [l']élément perturbateur (le suspense, le monstre et/ou l'impératif du genre d'offrir du « sang »), les péripéties (les façons de mettre à mort et d'exposer le corps), la résolution (la mort) et l'état final (la satisfaction, partagée par les personnages et les spectateurs, et le retour à la diégèse) (*Ibid.*, p. 16).

Une telle division de la scène de meurtre en plusieurs étapes sied très bien à celle du giallo et l'auteur aborde aussi la spécificité des scènes de meurtre du filon dans son ouvrage. Par contre, sa vision est peut-être moins appropriée aux effets sanglants typiques du giallo lorsqu'il ajoute : « dans le *gore*, le sang gicle à l'écran et libère son spectateur de sa position, de son enchaînement à l'image et à son plaisir, tandis que la *porno* fait gicler le sperme comme un arc-en-ciel pour signifier la fin d'un "numéro" » (2006, p. 16). Car à notre avis, la scène du giallo classique, bien qu'elle tende vers un tel moment paroxysmique, s'avère affectée par toutes sortes d'ambiguïtés (techniques et parfois narratives) qui, sur le coup, génèrent beaucoup de confusion chez le public et l'empêchent de se rassasier en toute liberté. Pour exposer correctement notre propos, il faut rappeler qu'à l'époque où *Blood and Black Lace* est tourné (1963-1964), les conventions relatives à la mise en scène du meurtre gore sont loin d'être fixées. On peut même croire qu'elles commencent encore tout juste à se définir au début des années 1970<sup>50</sup>. Quand Falardeau parle d'une sorte de « libération » du public lors du surgissement de la violence dans le cinéma gore, sa position correspond donc plutôt mal à

---

<sup>49</sup> Nous aborderons plus amplement cette question au cours des prochains chapitres.

<sup>50</sup> Même si *Blood Feast* (H. G. Lewis, 1963) marque officiellement le commencement du gore, il faudra attendre jusqu'au début des années 70 avant que le gore ne devienne plus courant. Avant cette période, peu de films osent proposer des meurtres sanglants en détaillant de près les sévices.

notre vision du giallo<sup>51</sup>. D'un autre côté, à propos d'un meurtre dans *A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984)<sup>52</sup>, un *slasher* fantastique, Falardeau signale que par le surgissement inattendu du gore et l'originalité de l'attaque (elle défie les lois de la gravité), cette scène libère le public par « une sidération des sens » (*Ibid.*, p. 20). Selon nos hypothèses, c'est cet effet de sidération que les cinéastes du giallo souhaitent récolter durant les mises à mort. Toutefois, cette sidération chez le spectateur – à supposer qu'elle soit honnêtement ressentie et qu'elle se rapproche un tant soit peu d'une sidération telle que l'on peut en faire l'expérience dans la vie réelle – a peu de chance d'être rapidement suivie d'une baisse de tension. En ce qui nous concerne, par exemple, cette tension a plutôt tendance à persister encore quelque peu (elle traverse *la résolution* et *l'état final*). De fait, notre rapport spectatoriel à la scène de meurtre du giallo s'apparente davantage à ce que décrit Laurent Guido dans ce passage : « le mot “tourment” résume à merveille les deux facettes contradictoires de l'attraction horrifique : d'une part il réfère à la perception d'une douleur pénible et désagréable; de l'autre il implique un saisissement prolongé et incontrôlable » (2010, p. 17). Ainsi, sans jamais oublier les propos de Falardeau sur le gore, notre tâche dans ce mémoire consistera notamment à éclaircir comment les cinéastes du giallo s'y prennent pour essayer de faire ressentir un tel tourment au spectateur.

## **2.2 Vers une représentation intégrale du meurtre**

Une des nouveautés qu'offre le giallo par rapport aux films d'horreur qui l'ont précédé

---

<sup>51</sup> D'ailleurs, il importe de spécifier que dans son mémoire, l'auteur ne s'arrête pas sur la première période du cinéma gore dans laquelle le giallo classique s'inscrit, période que nous pouvons qualifier de transitionnelle dans l'histoire du cinéma – au sens où les cinéastes usent encore régulièrement et largement de procédés anciens (suggestion, symbolisme) durant les scènes violentes pour venir appuyer les (bien souvent) maigres plans gore. En effet, son exemple d'analyse le plus éloigné est tiré du *Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974). Par ailleurs, lorsque Falardeau se penche sur le giallo, il puise uniquement ses exemples de *Deep Red* (1975) et *Tenebre* (1982) de Dario Argento – l'auteur met ainsi à l'écart la scène de mort dans le giallo classique. Cela pourrait expliquer nos petites divergences. Car, bien que les scènes de meurtre de *Deep Red* et *Tenebre* s'inscrivent en pleine continuité avec la tradition instaurée par le filon, elles demeurent dans une classe à part : elles sont plus « éclatées » et techniquement mieux maîtrisées que la grande majorité des scènes du giallo classique.

<sup>52</sup> Scène dans laquelle un personnage féminin, allongé dans son lit avec son partenaire, se retrouve subitement projeté et suspendu dans les airs pour subir l'attaque d'une présence invisible (l'ineffable croquemitaine Freddy Krueger).

est de s'attarder plus spécialement au processus du trépas, c'est-à-dire l'instant, plus ou moins long, au cours duquel la vie quitte le corps de la victime. Nous pouvons constater au sein de notre corpus un refus d'écourter abusivement la durée de l'agression et de l'agonie ou de les reléguer complètement au hors champ. Pour les réalisateurs, une série de défis (techniques, artistiques et philosophiques) découlent de cette décision. Au sujet de cette approche à l'égard de la violence, Dufour explique :

Rendre sensible l'agonie, c'est refuser cette abstraction cinématographique qui déforme la durée d'un processus en conservant uniquement deux états – une image montre l'homme vivant qui tombe, l'image suivante montre le même homme, à terre et mort – [...] pour au contraire montrer l'homme *mourant*, celui qui souffre et voit son sang couler et sa vie s'en aller (2006, p. 146).

Si auparavant la censure imposait en quelque sorte une contrainte aux cinéastes – les moments particulièrement atroces étaient proscrits à l'écran –, celle-ci, tel un filet de sûreté, les épargnait en revanche d'avoir à reproduire et filmer les actions qui risquaient le plus de remettre en doute le réalisme de la scène. Avec le giallo dans la tradition de *Blood and Black Lace* et *The Bird With the Crystal Plumage* par contre, ces balises tendent à s'effriter. Nous pouvons à présent être témoins d'une lutte physique entre l'assassin et la victime après une tumultueuse poursuite, voir celui-ci déchirer les vêtements de sa proie, la terrasser, noyer celle-ci en lui plongeant la tête dans le bain; le couteau est clairement planté dans la chair, le sang gicle après l'intrusion de l'arme contondante, la victime agonise et s'éteint, etc. Les cinéastes du giallo concèdent aussi plus de temps de « parole » au tueur que par le passé – en témoigne le recours répété à la vision subjective de celui-ci; ces fameuses avancées instables qui nous mettent dans la peau du bourreau. Par le fait même, les méthodes pour infliger les supplices se diversifient. La ruse employée par le meurtrier pour terroriser et traquer sa victime, le style qui se dégage de sa gestuelle, la part de créativité dont il peut faire montre à travers l'acte... cela devient littéralement une matière à travailler pour les cinéastes. Ces derniers étant dans l'absolu aux commandes de toute cette opération, ils sont eux-mêmes invités à se projeter dans l'univers de l'assassin (dans sa logique meurtrière) et à élaborer une multiplicité d'étranges scénarios de mise à mort. Ils s'évertueront à bien mettre la table pour le meurtrier, lui réserveront un tableau dans lequel il pourra laisser libre cours à ses fantaisies

sordides. Pour l'ensemble de ces facteurs, les cinéastes du giallo sont donc amenés à repenser la façon habituelle de concevoir et de tourner ce type de scène.

Sauf qu'avant de devenir un canevas au sein duquel les cinéastes ont la chance de s'illustrer sur le plan artistique, la scène de meurtre oblige les réalisateurs à se mesurer à une vaste problématique : traduire visuellement et sonoremment l'expérience de l'agression et de la mort. En effet, comment peut-on rendre perceptible ce que vit un individu, physiquement et mentalement, durant les brefs instants de détresse qui le séparent de la mort? Dans la même optique, il est difficile d'imaginer les véritables réactions que nous aurions et le degré exact de douleur que nous ressentirions si, par exemple, nous subissions l'assaut d'un poignard. Par rapport à cette idée d'inaccessibilité à notre propre corps, Dufour rappelle :

C'est que *mon* corps, s'il est d'un côté absolument mien, comme en témoignent les phénomènes du plaisir et (surtout) de la douleur proprement physique (je ne sens pas la douleur dont se plaint l'autre), est en même temps une étrangeté radicale soumise à des lois que non seulement j'ignore mais, surtout, auxquelles *je* suis moi-même enchaîné – le corps, « ce qui se passe en moi sans moi », comme disait Malebranche (2006, p. 148).

En partant de ce raisonnement, un autre ennui est de dépeindre cet événement au grand écran alors qu'il entraîne la victime dans un dérèglement qui prend siège à l'intérieur de son être (choc psychologique, décharge d'adrénaline, crise de l'organisme pour survivre). Falardeau résume :

Essentiellement, le *gore* et la *porno* usent du gros plan pour représenter l'invisible, l'immatériel : [il ne fait que présenter] une forme de jouissance et de mort. Ces instants sont, par nature, indicibles, invisibles, insaisissables. Comme l'a expliqué Philippe Dubois pour la représentation des passions, seuls leurs résultats et leurs conséquences sur le corps sont visibles, « montrables ». Puisque le cinéma est un art de l'image et du son, le langage cinématographique doit pallier ce déficit de la représentation en proposant des substituts, des fétiches. [...] Il s'agit d'en montrer « plus » à l'intérieur d'un plan tout en contournant les limites mêmes du médium (2006, p. 32).

Par ailleurs, dans une perspective plus globale, quel que soit le genre filmique ou l'époque de

production, la scène de meurtre constitue toujours un moment critique où le cinéaste est appelé à repousser les limites de ce que le cinéma peut évoquer. Plus que jamais, il doit utiliser les diverses possibilités du montage, chercher à soutirer de chaque plan le maximum d'effet, faire signifier chaque image au-delà de ce qu'elle contient intrinsèquement. Selon Karla Oeler, la scène de meurtre n'est en ce sens rien de moins que cruciale à travers l'histoire du septième art :

Murder is such a foundational scene in the history of cinema because the obliteration of life that it revolves around dramatizes the way that cinematic representation – which shows the photographic trace of a now absent object – always is poised between conveying the reality of the object and registering the loss of reality, or disembodiment, intrinsic to representation itself (2009, p. 4).

Le personnage à l'agonie (filmé antérieurement) n'étant plus qu'à l'écran un simple amalgame de points lumineux en suspension, son extinction au sein de la diégèse peut avoir le résultat (non désiré) de ramener à l'esprit du spectateur son caractère foncièrement fictif. Voilà donc un autre écueil autour duquel doivent manœuvrer les cinéastes – celui de vouloir faire croire alors que la scène de meurtre a tendance à rendre le public sensible à l'artificialité inhérente à la représentation cinématographique du meurtre. Ils peuvent compromettre son adhésion à la fiction et causer chez lui une distanciation trop grande.

### **2.2.1 Une scène fragile sur le plan technique**

Dans sa volonté de montrer cette violence en détail, le giallo intègre assez souvent des effets spéciaux gore à l'image. Cependant, en 1964, et même au tout début des années 1970, l'expertise en ce qui a trait à la fabrication et la gestion des trucages gore commence tout juste à se développer. Rappelons que lors du tournage d'une scène incluant un effet gore, plusieurs paramètres doivent être rigoureusement surveillés afin de préserver l'unité de la scène (souci pour la continuité visuelle selon les règles classiques de montage) et que l'effet paraisse le plus vraisemblable possible<sup>53</sup>. Une énorme préparation est demandée en préproduction (le

---

<sup>53</sup> Prenons l'incision dans l'abdomen. Quelques exemples parmi les paramètres à surveiller : l'éclairage doit être ajusté pour que l'apparence artificielle (couleur, texture) de la prothèse servant de substitut au ventre ne jure pas, mais cette lumière doit aussi (dans la mesure du possible) raccorder avec celle qu'on a pu voir dans les plans

découpage technique doit être savamment établi). Puis, durant le tournage lui-même, le cinéaste et son équipe doivent garder l'œil sur une quantité de subtilités. Si pour une raison ou une autre la prise ne fonctionne pas comme prévu, préparer à nouveau une prothèse et remettre en place chaque élément retarde considérablement la progression de la production. Les équipes techniques sur les plateaux de tournage du giallo, on peut s'en douter, n'ont pas le privilège de répéter le processus à leur guise (ou de réviser leur façon de faire), et cela se répercute habituellement sur la qualité des résultats<sup>54</sup>. Les cinéastes de filons italiens ne reculant toutefois devant rien, ils ne renonceront pas à exposer la violence de près. En effet, en prenant bien soin d'utiliser les plans gore de manière calculée et toujours dans l'optique de déstabiliser le spectateur, ils réussiront à livrer des meurtres variés, originaux, et chercheront la plupart du temps à surpasser le niveau de violence des gialli précédents. C'est ainsi que l'assaut à la scie électrique dans *My Dear Killer* (Tonino Valerii, 1972) sera suivi de près par celui à la perceuse électrique dans *Seven Blood-Stained Orchids* (Umberto Lenzi, 1972) et, aussi, que le *set-piece* d'ouverture de *Bay of Blood* (Mario Bava, 1971) – dans un revirement digne d'un coup de théâtre – contiendra étonnamment deux meurtres spectaculaires collés l'un à la suite de l'autre.

### **2.2.2 Réalisme et fantaisie : deux approches à concilier**

Après ce succinct tour d'horizon, nous retiendrons donc que les cinéastes du giallo semblent partagés entre deux intentions difficilement conciliables. D'un côté, ils désirent ancrer la violence dans une sorte de réalisme radical. Cependant, cette violence, pour maints facteurs, s'avère complexe à reproduire (sobrement). De l'autre, cette violence, afin qu'elle conserve un caractère magnétique pour le public, doit de toute façon être visuellement

---

précédents de la scène; le faux abdomen doit être orienté dans l'angle adéquat (en respectant la position et le mouvement que la victime avait juste avant l'impact violent); l'incision faite par la main gantée doit concorder avec le geste entamé par le tueur lors de l'instant précédent (sens du mouvement et vitesse semblables); la membrane de peau doit déchirer naturellement sous la pression du couteau, le sang doit faire surface et couler dans un délai raisonnable, etc.

<sup>54</sup> De plus, dans le giallo, étant donné que la peau des victimes se retrouve normalement à découvert (surtout dans le cas des victimes féminines), peu d'options s'offrent pour camoufler les trucages sanglants. Normalement, les vêtements sont un endroit clé sous lequel dissimuler une poche de sang à percer ou un faux membre à poignarder/entailler. Cela complique donc la tâche des réalisateurs du giallo.

spectaculaire et, conséquemment, les cinéastes auraient tendance à se détacher quelque peu du réalisme. Enfin, une de nos impressions – et c’est ce sur quoi nous commencerons à nous pencher au prochain chapitre – est que les cinéastes du giallo démontrent, pour la plupart, une conscience réflexive de leurs limites. De fait, selon notre perspective, les diverses incongruités qui jaillissent autour des moments violents du giallo, plutôt que de freiner l’adhésion du spectateur, servent surtout de catalyseur à son expérience. C’est qu’elles s’accordent bien avec le caractère angoissant et impétueux du contenu traité : l’homicide prémédité/le fait d’être agressé et tué par autrui.

## CHAPITRE II – LA MISE EN SCÈNE, L’EXCÈS ET LE POÉTIQUE

### 3. Une violence débordante

Originales, flamboyantes, esthétiques, poétiques, mais aussi, excentriques, choquantes, barbares, bizarres, surréalistes, *over the top*... Voilà ce qu’on dit trivialement des scènes de meurtre du giallo. Rarement par contre va-t-on spécifier en quoi elles le sont et à quel(s) niveau(x). Dans un même ordre d’idées, on note souvent l’inventivité dont font preuve les cinéastes dans leur façon de mettre en scène ces meurtres sans se hasarder à analyser leur travail. Au cours de ce chapitre, nous aborderons de front ces sujets et chercherons à élucider comment ces scènes se démarquent. Pour ce faire, nous devons questionner la problématique des conventions filmiques. Les recherches de Robert J. Edmonstone et de Mikel J. Koven nous viendront en aide, ces derniers ayant étudié certaines des spécificités formelles du cycle de films à l’étude.

#### 3.1. Un goût insatiable pour l’excès (Edmonstone)

Dans sa thèse de doctorat, Edmonstone s’est penché sur un lot de filons italiens populaires (principalement : le péplum, le western, le *poliziottesco*, le film d’horreur et le giallo) pour tenter de comprendre les raisons qui poussent la majorité des critiques à reprocher à ces films leur brutalité. En effet, les qualificatifs que les commentateurs emploient le plus couramment à leur propos versent dans l’hyperbolique : hyper-violence, violence excessive, gratuite, non justifiée, sadique, extrême, etc. (Edmonstone 2008, p. 100). Les observations qu’expose l’auteur apportent toutefois quelques nuances à cela. Selon lui, si les films rattachés aux filons affichent bel et bien une prédilection pour les situations violentes et cruelles, ces œuvres s’avèrent surtout brutales dans leur manière de montrer ces situations. Il faut dire qu’avant d’éclorre au sein de l’univers diégétique des filons, cette violence se remarque d’emblée à travers la mise en scène; plus exactement, dans la façon dont les films nous immergent dans l’histoire par l’entremise du médium cinématographique (à l’aide de la

caméra, de l'éclairage, du montage, etc.). Il se dégage ainsi de la mise en scène un aspect quelque peu impulsif, voire parfois assez brouillon, et ce, que de la violence éclate entre les personnages ou non : zooms très abrupts, ajustements répétés et indiscrets de la mise au point (*rack focus*), gros plans soudains et « immotivés », surgissement « hors contexte » d'une musique tapageuse, etc.<sup>55</sup>. Par exemple, Edmonstone démontre qu'une scène<sup>56</sup> qui s'annonce initialement banale et qui exigerait normalement un traitement de réalisation sobre (dans le cadre d'un film hollywoodien *mainstream*) peut facilement devenir éprouvante à suivre. Cette complexité provient, d'une part, de la multitude de perspectives et de points de vue subjectifs approximatifs que les cinéastes sont capables de nous faire adopter à l'intérieur d'un court laps de temps. Accaparés par des signaux ambigus et contradictoires, nous sommes à la fois captivés et déroutés. Pire, il est fréquent que cette agitation suggestive à l'image (et au son) dans une scène donnée ne soit que du vent et qu'aucune information narrative pertinente ne se retrouve dans les séquences de ce type. Il faut aussi ajouter que le développement des intrigues principales de ces films est constamment ralenti ou court-circuité, les réalisateurs préférant plutôt donner la part belle aux péripéties secondaires. Pareillement, ils aiment promener leur caméra sur des éléments accessoires, dévoiler progressivement chaque lieu et rendre distrayante la moindre action<sup>57</sup>. C'est d'ailleurs en grande partie ce qui motive Edmonstone à dresser des comparaisons entre les *filoni* italiens et le cinéma des attractions tel que l'a défini le théoricien Tom Gunning<sup>58</sup>. Voulant à tout prix tenir la foule sur le qui-vive et

---

<sup>55</sup> Edmonstone précise : « The *filone*'s episodic nature is typically marked by its frequent infliction of "violence" on the cuts between its scenes : sequences begin in close-up or with contextualising crash zooms, pans or tilts, often *in medias res* during acts of violence, and typical establishing, re-establishing and shot-reverse-shot patterns are largely eschewed in favour of presenting such "dramatic" shots at the beginnings and endings of scenes. The loud music, screaming and sound effects that accompany many of the *filone*'s spectacles frequently cut out instantly without fade or transition as if they have been physically spliced along with the images, forming instant sound cliffs that make the divisions between scenes even more obvious » (2008, p. 93).

<sup>56</sup> Il s'appuie sur une scène du giallo *The Bloodstained Shadow* (Antonio Bido, 1978), dans laquelle le héros marche simplement dans la rue pour se rendre d'un point A à un point B.

<sup>57</sup> Certes – l'auteur le note dans sa thèse –, une franche proportion des films hollywoodiens populaires sont eux aussi traversés par ce type de séquences prolongées dans lesquelles le développement narratif est volontairement mis en veille pour laisser place à un spectacle dont l'attrait est surtout visuel et sonore (pensons seulement à la poursuite dans le film d'action). Néanmoins, la mise en scène de ces épisodes, bien que cherchant à créer des effets de style, respecte tout de même généralement une cohésion en fonction des enjeux dramatiques alors sous-tendus. Les *filoni*, eux, n'ont pas trop de crainte à s'écarter de l'essentiel.

<sup>58</sup> Edmonstone suggère quelques pistes éclairantes à ce propos : « the *filone* is often remarkably analogous to the "pre-narrative" films made before 1908 : "actuality" films; factory shots; panoramas; train films – that which Gunning labels the "cinema of attractions" (1986, p. 64). Both, for example, work to rectify the absence (or

l'approvisionnement en hors-d'œuvre entre chaque morceau spectaculaire, les cinéastes de filons optent pour une formule où les composantes optiques et sonores tendent à s'autonomiser par rapport au récit et paraissent continuellement menacer de faire chavirer le film en mode excessif<sup>59</sup>. Il s'ensuit que le spectateur accoutumé à ce cinéma sait qu'il vaut mieux ne pas trop se concentrer scrupuleusement sur ses intrigues, pour se permettre, en retour, de se laisser enivrer par tout le reste : le style et la technique employés par les metteurs en scène, le montage, la direction photo, le paysage visuel offert (architecture, décors, costumes), la musique, etc. De ce fait, si nous pouvons affirmer que, dans le film hollywoodien moyen, le contenu narratif a généralement préséance sur l'esthétique – celle-ci étant surtout considérée comme un complément au premier –, dans les filons italiens, il semble que cette hiérarchie tende à être contournée, et ce, avec une certaine rudesse.

Partant de ce principe, lorsque des événements violents surviennent au sein de la diégèse, nous ne nous étonnerons guère que les cinéastes de filons y voient une opportunité de produire de l'outrance et du spectaculaire. Lors des numéros (*set-pieces*) violents et parfois gore, les réalisateurs se donnent le droit de faire languir le spectateur durant la mise en place de l'action, de créer un resserrement progressif de la tension autour du moment où la violence va surgir, de (sur)découper le moindre geste de chacun des personnages en un maximum de plans, etc<sup>60</sup>. Ces moments de digressions, qui reviennent à maintes reprises au cours du film, causent chaque fois préjudice à la trame principale (dramatique) de l'intrigue – elle cesse alors d'être alimentée –, et fragilisent « l'invisibilité<sup>61</sup> » du dispositif cinématographique. Les cinéastes du giallo, en cela, dérogent partiellement aux conventions fondatrices du film narratif classique (Edmonstone 2008, p. 183). À bien des égards, la violence s'en retrouve

---

weakness, in the case of the multi-lingual and uniformly dubbed Italian films) of an authoritative, "authentic" dialogue track. Both consequently foreground an emphasis on stylised mise-en-scène, editing and visual display often surpassing the boundaries of plot, story and cohesion. Finally, and most significantly, both early silent cinema and the *filone* are – to use Gunning's terminology – "willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit the attention of the spectator" (1986, p. 64), through the presentation of spectacle » (2006, p. 104).

<sup>59</sup> Pour Edmonstone, mais aussi pour Koven, cette instabilité est notamment imputable à la propension des filons à vouloir transmettre *visuellement* et non *verbalement* (par les dialogues) le contenu narratif pertinent à retenir (Edmonstone 2008, p. 66; Koven 2006, p. 39).

<sup>60</sup> Les duels dans les westerns de Sergio Leone sont légendaires à ce titre.

<sup>61</sup> Couche protectrice « abstraite », mais importante pour assurer la consistance et l'étanchéité du monde fictionnel.

avant tout appréciée pour elle-même – pour la dose de stress et les frissons qu'elle peut amener, pour son aspect ludique, sensationnel, artistique, etc. Revenant sur son travail en tant que co-scénariste sur le giallo *Four Flies on Grey Velvet* (Dario Argento, 1971), Luigi Cozzi raconte :

Dario voulait [...] que je trouve de nouvelles idées pour des scènes de meurtre choquantes ou des morceaux de bravoure spectaculaires, me disant de ne pas m'inquiéter de la manière dont ils trouveraient leur place dans le film, parce que nous relierions les scènes entre elles après coup. Ce qui importait le plus, c'était de choquer et d'étonner les spectateurs (Cozzi 2011, p. 58).

Avec ce seul commentaire, Cozzi résume la façon peu orthodoxe dont sont structurés les gialli. Normalement, le meilleur des œuvres ne réside pas dans les conflits dramatiques ou dans les émotions que nous ferons vivre les personnages, mais justement en ces *set-pieces*, et le scénario multiplie les prétextes pour en favoriser l'apparition<sup>62</sup>. Selon Edmonstone, le mauvais goût dont on accuse les filons italiens tire notamment son origine de cette exploitation sensationnaliste de la violence. D'ailleurs, l'acte cruel est la plupart du temps orchestré de manière à amplifier et rendre ostensible sa nature spectaculaire. Puis, dans les cas où l'on décide de nous voiler les sévices ou de nous en refuser l'accès, il semble que ce soit beaucoup moins par pudeur ou conscience morale que dans l'optique de titiller notre curiosité et/ou d'agacer nos nerfs davantage. Enfin, il faut spécifier que le caractère spectaculaire de cette violence est souvent obtenu au détriment de la crédibilité de l'ensemble. C'est-à-dire que d'une part, le haut degré de brutalité de la scène n'est pas nécessairement tout à fait justifié dans le monde fictionnel – l'agresseur n'a pas toujours « besoin » d'user d'un tel sadisme –, et que, d'autre part, les réalisateurs, pour parvenir à happer le public, n'ont aucun scrupule à enfreindre les normes en ce qui a trait au point de vue emprunté par la caméra. Edmonstone condense pour nous les excès caractéristiques des filons dans l'un de ses bilans :

*i) The filone's narrative structure is defined by its frequent inability to*

---

<sup>62</sup> Autrement dit, la catégorie de plaisirs qui proviennent spécialement de l'intrigue – qui requièrent un investissement cognitif soutenu et de longue haleine de la part du spectateur (dialogues, enjeux dramatiques, identification aux personnages, propos et discours du film, etc.) – se retrouvent souvent quelque peu négligés par les cinéastes de filons.

*contain and regulate scenes of spectacle, and during such scenes narration becomes incoherent and discontinuous, to the detriment of plot, character-based point-of-view, suspense and other storytelling devices;*

*ii) The filone is typically marked by its overinvestment in violent acts and almost unfailingly places a far greater emphasis – via specific recurring interactions of mise-en-scène, editing and soundtrack – on the visual and sonic rather than the narrative pleasures presented by these acts;*

*iii) During scenes of violence and spectacle the filone characteristically instigates “games of spectatorship” where, paradoxically, the spectacle of the acts presented is intensified by looking away from them, obscuring them, inscribing a “violence” on the camera or creating violence from the apparatus itself (2008, p. 97).*

Comme nous le savons, le filon du giallo est spécialement réputé pour ses séquences d'agression à l'arme blanche<sup>63</sup>. Les cinéastes aux commandes de ces œuvres s'organisent donc pour faire de l'assassin le vecteur déterminant par lequel passent les excès du film; au point où sa figure<sup>64</sup> est devenue synonyme d'excès aux yeux du public averti. Pour exposer cette idée et vérifier la pertinence des affirmations d'Edmonstone, penchons-nous sur la scène de meurtre chez l'antiquaire dans *Blood and Black Lace* (Mario Bava, 1964), le tout premier giallo qui présente plusieurs homicides dans leur intégralité.

### **3.2 Visite épuisante chez l'antiquaire (*Blood and Black Lace*)**

C'est un fait, le meurtrier du giallo procède de manière méthodique. Vêtu de la tête aux pieds pour l'occasion, l'hermétique individu planifie ses crimes en détail, soigne sa technique d'approche et élimine rarement sa proie avec empressement – il peut même adopter un style

---

<sup>63</sup> Comme le fait cependant remarquer Edmonstone, le giallo est sûrement le plus narratif d'entre tous les filons, et ce, en raison de son intrigue *whodunit*. L'exposition de la brochette de personnages qui formeront les suspects/victimes et l'enquête criminelle occupent en effet beaucoup de temps à l'écran. Il en découle une alternance marquée entre les scènes de dialogues assez longues (et généralement filmées de manière plus dépouillée) et les divers *set-pieces*.

<sup>64</sup> Ce mot n'est pas à prendre à la lettre, bien sûr, puisque le tueur, lorsqu'il porte l'habit, se présente à nous d'innombrables façons (par ses souliers, ses mains gantées, son ombre, son dos, de face...), mais *jamais* par son visage à découvert.

assez étudié à l'étape de la mise à mort. Bien que ce maniérisme s'avère quelques fois indirectement justifié par la psychologie de l'assassin (qui peut par exemple être atteint d'un trouble psychosexuel<sup>65</sup>), il arrive que ce ne soit pas le cas et qu'une portion de ses agissements lors des agressions paraissent forcés, voire imposés, pour répondre à des exigences extrinsèques à l'intrigue<sup>66</sup> : rendre le meurtre attrayant et spectaculaire pour le spectateur. Cette entorse est commise dans *Blood and Black Lace*, dont quelques-uns des crimes comportent une dimension cérémoniale, alors que nous découvrirons par la suite qu'ils étaient perpétrés pour des motifs strictement financiers<sup>67</sup>. La séquence qui nous concerne débute avec l'entrée de la victime dans une boutique d'antiquités. Nous remarquons d'abord la présence d'une musique jazzée langoureuse qui, plutôt que d'inspirer la crainte comme le ferait ordinairement la bande-son d'un film d'horreur, octroie déjà un point d'ancrage ironique à la scène. La femme déverrouille la porte, pénètre à l'intérieur, la referme derrière elle, puis abaisse l'interrupteur près de celle-ci; l'éclairage s'en trouve à peine modifié. Elle prononce à haute voix le nom de Frank, l'homme avec qui, selon leur arrangement<sup>68</sup>, elle devait avoir rendez-vous en ce lieu. La victime commence à quitter le hall d'entrée pour aller explorer la boutique et la caméra accompagne son déplacement avec un panoramique vers la droite... jusqu'à ce que l'appareil s'immobilise et que nous perdions le personnage de vue. Après une courte pause, la caméra amorce un lent panoramique en sens opposé. Calmement, elle vient regagner sa position initiale. Puis, vers la fin de son trajet, un zoom avant met graduellement en évidence un nouvel élément : la main gantée du tueur qui cherche à atteindre l'interrupteur, cela, avec une lenteur sensuelle et compassée – concrètement, quelques-uns de ses doigts viennent effleurer le boîtier, le caresser presque, et il frôle ensuite sa main sur le mur. Ce

---

<sup>65</sup> Ce trouble est toutefois nettement moins répandu que la réputation du giallo ne le laisse prétendre (voir Koven 2006, p. 108-109).

<sup>66</sup> Et ce, jusqu'à affaiblir la cohérence de ce personnage (pourtant clé).

<sup>67</sup> La piste des crimes à caractère sexuel sera bel et bien soulevée par les enquêteurs à plusieurs reprises dans le film. Aussi, le tueur lui-même l'évoquera à un moment donné lorsqu'il dira à son acolyte : « La police est certainement persuadée qu'il s'agit d'un maniaque sexuel ». De la manière dont il dispose le corps des femmes après les avoir assassinées, on peut justement croire que celui-ci cherche à induire la police en erreur. Le comportement du meurtrier devient par contre très douteux (et incohérent) à cet instant de la scène où, alors qu'il se sait à l'abri des regards, on le voit quand même agir exactement « comme » un fétichiste. Le manque de cohérence narrative provient du fait que l'intrigue ne nous éclairera jamais davantage au sujet de la nature de ce personnage, rendant alors ce genre de détails absurde en rétrospective.

<sup>68</sup> On apprendra que c'était le tueur qui s'était fait passer pour Frank dans une conversation au téléphone tenue plus tôt.

recadrage attire alors notre regard sur l'enflure de sa gestuelle et sur le malin plaisir qu'il semble retirer à l'idée d'attraper sa proie. Mais du même coup, cette suite d'interventions fait naître une certaine perplexité chez nous. Déjà, nous pouvons considérer suspect que l'assassin attende que la femme quitte notre champ de vision (et non le sien) avant de commencer à se manifester. Aussi, un drôle de contraste apparaît tout de suite entre l'extrême discrétion dont il fait preuve et le caractère ostentatoire de son geste. En fait, si nous tenons compte des motifs qui le poussent à tuer, son attitude jure énormément : il ne devrait pas perdre son temps avec de tels préliminaires, mais bien exécuter rapidement et efficacement sa victime<sup>69</sup> ! Cette suite de coïncidences en ouverture de scène laisse immédiatement poindre une logique narrative douteuse. Parallèlement à ceci, la décision du cinéaste de délaissier la victime pour l'occasion, son refus d'écourter cette entrée en scène du malfaiteur, le détour qu'il lui consacre spécialement avec le lent mouvement panoramique, la valeur qu'il attribue à son geste avec le zoom, le fait qu'il nous approche de lui avec tant de soin, en l'isolant pour se mettre à son diapason, témoignent d'une admiration à son égard et d'une démesure. Car d'une part, ce geste capricieux de l'homme ganté n'a aucun poids au sein de l'univers diégétique – personne ne peut être témoin de son geste et celui-ci ne modifie absolument rien. D'autre part, les renseignements que ce plan nous permet de recueillir entretemps – le tueur a préparé un guet-apens à la victime et l'attendait impatiemment dans la boutique – étaient déjà presque implicites à la base. Rien de vital n'est ici transmis et donc, la durée que Bava alloue à cette péripétie est nettement exagérée par rapport à sa charge narrative. Par conséquent, nous devons déduire que ce geste du meurtrier – et également celui du réalisateur qui nous allie si intimement avec ce dernier –, à la manière d'un aparté, est d'abord et avant tout pensé dans l'optique d'être vu par le spectateur et d'appeler sa participation active. Tel un épais rideau qui se déploie pour laisser place au concert, ce premier plan réfère à lui-même et adresse d'entrée de jeu le désir du public d'assister à un spectacle axé sur la violence. La commodité de ce choix narratif et formel est alors de mettre en relief les qualités esthétiques de la scène<sup>70</sup>,

---

<sup>69</sup> Au fait, rien dans la scène ne viendra apporter de réponses quant aux raisons précises qui l'encouragent à caresser l'interrupteur avec cette sensualité et à ne pas en changer la position non plus.

<sup>70</sup> La qualité esthétique des décors et l'éclairage, bien sûr, mais aussi le travail de la caméra et de la réalisation en général. Par exemple, le spectateur peut remarquer que le panoramique et le zoom semblent réglés en adéquation avec la lenteur du tueur qui, lui, semble à son tour respecter le ton et le rythme de la musique. En d'autres mots, le spectateur peut saisir que tous ces éléments s'amalgament admirablement.

d'établir une connivence avec le spectateur et de l'introduire au tango peu commun qui se profile entre l'assassin et sa victime.

### **3.2.1 L'espace diégétique et l'éclairage**

Le délit qui va suivre est commis dans un environnement où s'entassent quantité de meubles, accessoires et décorations antiques. Des chemins indistincts se présentent entre les imposantes colonnes et obstacles. Par sa réalisation, Bava rehausse d'un cran l'allure baroque du lieu. Ceci est notamment dû à l'utilisation d'éclairages bleutés qui clignent doucement à intervalle régulier. Ces larges jets de lumière éclairent par intermittence certaines zones du décor pour en laisser d'autres dans la pénombre. Puisque la source de ces lumières n'est pas localisable à l'image et que leur présence au sein d'une boutique d'antiquités (fermée, en plus de cela)<sup>71</sup> étonne grandement, ce clignotement donne l'impression qu'une sorte de pulsation fatale surplombe l'endroit. Et, comme si l'artificialité de cet agencement ne suffisait pas, quelques lumières roses (éparses) viennent en outre illuminer la salle. Dès le départ, ces diverses lumières enrobent la scène d'une atmosphère onirique – la faisant flotter quelque part entre le séduisant et l'inquiétant – qui fascine le spectateur et l'invite à river son regard sur l'écran. La boutique étant désordonnée et propice aux embuches, les moyens et les angles d'attaques virtuels sont innombrables. Le spectateur doit constamment balayer le cadre afin d'espérer repérer tout indice de menaces et se consacre ainsi au moment présent. Cette configuration spécifique du lieu permet au réalisateur de multiplier les perspectives confondantes, les revirements imprévus, etc.

Exploitant l'ensemble de ses ressources, le cinéaste se sert évidemment de la lumière pour organiser des situations où celle-ci se voit conférer un rôle. Par exemple, à mi-chemin dans la scène, la victime aperçoit momentanément, tandis qu'une lumière bleue atteint le haut de sa courbe d'intensité, la silhouette du tueur au loin, figée dans la lueur. Ce moment concorde avec un arrêt soudain de la musique jazzée (après un succinct roulement de tambour

---

<sup>71</sup> Avant que la victime n'entre dans la boutique, nous avons pu noter qu'un panneau lumineux clignotant éclairait la façade de l'immeuble. Cependant, ce panneau ne peut (plausiblement) générer à lui seul la multitude d'effets d'éclairages que nous allons rencontrer tout au long de la scène.

insinuant un changement de registre). Seuls les sons diégétiques subsistent alors. Automatiquement, cette « chute sonore » nous fait appréhender un revirement imminent et nous ne pouvons que focaliser davantage sur l'attraction visuelle qui nous est destinée. À l'intérieur du même plan donc, la lumière, fidèle à sa cadence, baisse à nouveau d'intensité et l'assassin se fond dans l'ombre. Ensuite, lorsqu'elle revient progressivement, nous le voyons toujours figé sur place. Cependant, dès le prochain battement de la lumière, aussitôt que l'éclairage s'abaisse à son point neutre, le tueur s'éclipse<sup>72</sup>. Au retour de la lumière, la victime, tout comme le spectateur, constate son absence et, ne sachant vers quelle direction l'homme au chapeau a filé, est prise au dépourvu. *Ipsa facto*, le jeu du chat et de la souris est relancé. Ici, Bava nous a encore incités à nous concentrer sur un seul secteur de l'image, en plus de mettre à l'épreuve nos facultés d'observation.

Le traitement que le cinéaste réserve à l'espace mérite également un bref examen. Dès les premiers plans hors du hall, Bava souhaite égarer le spectateur au sein du lieu. L'articulation entre les différentes parties de la salle est d'abord difficile à visualiser, notre champ de vision étant la plupart du temps limité par les colonnes et barrages que forme l'amalgame d'objets antiques. Afin de faciliter notre orientation, le réalisateur aurait pu, à quelques reprises, nous fournir des plans captés de haut, avec une légère plongée<sup>73</sup>. Mais il préfère malmener nos certitudes en nous offrant constamment des perspectives fragmentées, incomplètes, voire trompeuses et cela vient interférer à notre quête naturelle de stabilité. Lorsque la poursuite entre l'assassin et la victime reprend, le tour de manège piloté par Bava prend d'ailleurs une tangente encore plus marquée. Pour décupler l'aspect labyrinthique du lieu et appuyer la perte de repère chez la victime, il présente une série des points de vues atypiques au spectateur. Par exemple, alors que la visibilité est déjà réduite, nous sommes contraints de localiser l'emplacement du meurtrier – qui, nous le redoutons, peut surgir d'un instant à l'autre – à travers le reflet oblique d'un miroir<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> L'effet magique de disparition est obtenu grâce à un trucage par *jump cut* façon Georges Méliès.

<sup>73</sup> Cela aurait permis de comprendre le trajet emprunté par la victime, de rétablir chaque fois, approximativement, la distance la séparant du tueur et de prévoir pour chacun des personnages un champ d'actions possibles.

<sup>74</sup> Cependant, Bava nous a tellement habitués à redoubler de vigilance depuis le début de la scène, que nous pouvons à priori nous méfier de notre intuition première (nous laissant croire qu'il s'agit d'un reflet). Ainsi donc, nous pouvons d'abord penser que nous regardons à l'horizon à l'intérieur d'une bordure de cadre vide.

Plus tard au cours de la poursuite, le cinéaste cherche de plus belle à nous surprendre et à nous interpeller directement. Cela survient une fois que le haut de la robe de la victime est déchiré par l'assassin et que cette dernière réussit à s'échapper *in extremis*. La jeune femme se sauve ainsi dévêtue avec seulement son soutien-gorge et les lambeaux du haut de sa robe pour cacher son corps. Pendant ce temps, nous observons l'action par l'entremise d'un miroir placé près de la caméra. Au loin, nous voyons la victime courir, s'arrêter, puis bifurquer de sa trajectoire pour s'élancer en notre direction. Nous croyons alors que nous bénéficierons très bientôt d'une vue particulièrement érotique sur la femme. Toutefois, lorsqu'elle arrive à proximité, elle plaque sa main expressément contre la surface du miroir. Ainsi, elle nous enlève la vue avantageuse que nous proposait son reflet. Un tel geste, une fois de plus, semble superflu selon le contexte diégétique; après tout, la femme se fait pourchasser par un homme déterminé à l'éliminer! Mais si nous acceptons de le juger séparément, ce passage s'avère efficace. D'un côté, il fouette nos sens – littéralement, par un impact sonore et visuel – alors que notre garde est baissée<sup>75</sup>. De l'autre, il nous prend en flagrant délit en ce qui concerne notre attitude voyeuriste<sup>76</sup>. Bava prouve dans ce segment qu'il est conscient des désirs du spectateur (masculin hétérosexuel, surtout). Il exauce ceux-ci autant qu'il les frustre, et cela, tout en s'assurant de solliciter sans relâche son activité perceptivo-cognitive.

### **3.2.2 Les grands crescendos avant la fin**

La poursuite prend fin lorsque la femme atteint la porte d'entrée dans l'espoir de s'échapper. Pendant qu'elle manipule ses clés et essaie de débloquer la serrure, nous apercevons derrière elle une armure de chevalier qui paraît peu à peu s'animer<sup>77</sup>. Encore, cette petite fumisterie de la part du meurtrier semble moins conçue pour effrayer la victime – qui,

---

<sup>75</sup> En effet, à ce moment, il y a de fortes chances que le spectateur néglige l'assassin hors champ (et qu'il ne surveille plus son apparition avec autant de vigueur). Par ailleurs, dans le cas où le spectateur n'aurait pas encore saisi le jeu de reflet en place devant lui, cette intrusion de la main vise aussi à le ramener à l'ordre, à l'empêcher de se complaire dans une attitude passive.

<sup>76</sup> Le personnage prendra même la peine de redresser sa robe et de cacher son buste juste après.

<sup>77</sup> Visiblement, le tueur s'amuse à faire croire que le bonhomme en ferraille prend vie avant de faire lui-même son apparition finale.

de fait, ne remarque aucunement cette manœuvre de diversion – que pour intriguer le spectateur et mieux le happer juste après. La chute de l’armure s’enchaîne d’ailleurs aussitôt (dans ce même plan) par un zoom très rapide sur le visage masqué de l’assassin alors que celui-ci réussit de justesse à se détacher de la noirceur (musique grave à l’appui). Nous restons stupéfiés devant la précision avec laquelle la lumière découpe une portion de ses traits, tant et si bien que c’est à se demander si le personnage n’avait pas déjà étudié la meilleure pose à prendre lors de cette ultime apparition! Le plan suivant prolonge cet effet de choc en nous montrant le visage hurlant de la victime. L’expression de frayeur qu’elle affiche, déjà avivée par le gros plan et la musique, est en outre figée par des éclairages roses et bleus très puissants (tout juste apparus) qui la détachent à présent d’un fond très sombre<sup>78</sup> – notre lecteur doit comprendre que minimiser les erreurs de continuité importe peu pour Bava; ce qui prime pour ce dernier est l’affect immédiat que provoque cette image isolée et sa capacité à produire l’équivalent d’un *flash* sensoriel. La réunion de ces deux couleurs saturées à ce moment vient alors synthétiser l’atmosphère que le cinéaste a façonnée tout au long de la séquence et signer l’arrêt de mort de la femme. Après quelques efforts de cette dernière pour se libérer de la prise de l’homme ganté, un gros plan de l’arme<sup>79</sup> (éclairée fortement) nous est servi. Le lent geste de ce dernier pour lever l’arme au-dessus de la femme est accompagné par un pano-travelling de la caméra. Tandis que le meurtrier s’apprête à infliger son coup de grâce, un plan (en contre-plongée) nous place dans la perspective de la victime impuissante. Pendant de longs instants, l’arme, exhibée en très gros plan, retenue telle une lame de guillotine, submerge notre champ de vision... puis elle descend une fraction de seconde vers l’objectif de la caméra et Bava nous fournit le contrechamp (soit un plan frontal montrant le visage de la victime se faisant durement écraser par le gant de fer).

---

<sup>78</sup> Il faut souligner que ces éclairages engendrent une erreur de raccord et qu’ils ne sont justifiés, à l’instar du reste des éclairages dans cette scène, par aucune source diégétique localisable dans les environs. De plus, le fait que le visage de la victime soit vis-à-vis nous occasionne un saut dans l’axe qui nous amène à penser qu’elle crie de dos au tueur (ce qui serait plutôt inusité), alors que le plan suivant la montre bel et bien face à lui.

<sup>79</sup> À noter que cette arme, sorte de gant de fer muni de trois pics, n’a pas été vue précédemment dans la scène. Le fait que le tueur la fasse apparaître derrière son dos à ce moment s’ajoute à la quantité de détails extravagants que nous avons pu voir jusqu’à présent dans la scène. D’ailleurs, l’éclairage de l’arme détonne encore avec l’éclairage observé dans le plan précédent. Cela renforce encore plus la surprise.

### 3.2.3 Un jupon qui dépasse largement

Quoique cette scène de *Blood and Black Lace* demeure assez exceptionnelle à travers le filon<sup>80</sup>, il reste qu'elle marquera au fer rouge les productions à venir. Ce qui sera surtout préservé dans les gialli du début 1970, c'est cette excentricité chez l'assassin, s'apparentant à du fétichisme<sup>81</sup>, ainsi que cet aspect sensationnel conféré aux meurtres par les cinéastes (certainement hérité du Grand-Guignol<sup>82</sup>). Nous comprenons qu'il ne s'agit pas pour Bava d'offrir au public une représentation réaliste d'un meurtre. C'est avant tout de satisfaire la soif du spectateur pour un spectacle haut en couleur (en lui en servant plusieurs doses réparties) qui l'intéresse. Finalement, la lenteur et les tergiversations que nous avons pu observer chez l'assassin trahissent les véritables intentions du cinéaste lui-même : ce comportement sied bien plus à un individu possédant le sens du spectacle (et un talent pour les arts) qu'à un homme cupide s'adonnant au crime. Tel un prestidigitateur, le personnage ganté a opéré un travail de fascination sur la victime et le spectateur pour, enfin, les attendre avec quelques derniers petits coups de théâtre<sup>83</sup>. Par ailleurs, le fait que nous perdions régulièrement le meurtrier de vue, qu'il paraisse insaisissable (voire doté d'aptitudes surnaturelles) et que, pareillement, la victime soit rendue fuyante par des perspectives confondantes nous maintient dans un rapport ludique à la quête des sensations fortes. Edmonstone emploie l'expression *games of spectatorship* pour référer à cette approche de mise en scène. Il explique :

---

<sup>80</sup> En effet, la majorité des scènes de meurtre se tiendront dans des lieux communs de la vie courante (chambre à coucher, salon, salle de bain) et ne présenteront pas de poursuites si mouvementées. Il faudra attendre des films tels que *Four Flies on Grey Velvet* (Dario Argento, 1971), *Bay of Blood* (Mario Bava, 1971), *The Black Belly of the Tarantula* (Paolo Cavara, 1971) *Seven Blood-Stained Orchids* (Umberto Lenzi, 1972), *Torso* (Sergio Martino, 1973) et surtout *Deep Red* (Dario Argento, 1975) pour assister à des scènes de meurtre qui rivalisent avec l'ampleur, l'originalité et la réflexivité de cette scène dans *Blood and Black Lace*.

<sup>81</sup> Fétichisme dont les raisons d'être resteront souvent nébuleuses dans le film. Nous parlerons plus spécialement du fétichisme au prochain chapitre.

<sup>82</sup> Le Grand-Guignol était une salle de théâtre parisienne, très active au début du XX<sup>e</sup> siècle et célèbre pour présenter des pièces tournant autour de récits fantastiques et horribles. On pouvait y voir plusieurs trucages gore, ceci, bien avant leur apparition au cinéma. Il semble qu'une majorité des pièces se servaient de moments d'appels directs au public – comme on en voit dans *Blood and Black Lace* – pour l'accuser indirectement de passivité devant le meurtre qui s'apprêtait à être commis et soulever son indignation : « As the murderer raises the saw above the victim, he pauses a moment to look at the audience, with the merest hint of a smile, before proceeding with the amputation of the woman's arm, just below the elbow. Despite his clearly sadistic intentions and his appearance of a melodramatic villain [...], the look he gives the audience is not the wild look of a stage lunatic, but rather a look of invitation, even collusion » (Hand & Wilson 2002, p. 36).

<sup>83</sup> La « résurrection » du chevalier, sa propre apparition et, encore, le gant antique qu'il dévoile derrière son dos comme s'il s'agissait d'un présent...

Violent acts in the [*filoni*] may often be rendered spectacular by suspense, tension and excessive set-pieces: far more extreme, however, is the way in which the *filoni* use these gestures of display to explicitly address the viewer's desire (whether conscious or not) to appreciate violent acts *for their aesthetic qualities alone*, not to mention their purposeful instigation of "games" which promise violence through formal bracketing mechanisms **before delaying, obscuring and often looking away from the acts** (2008, p. 268-269, nous soulignons en gras).

En ce qui regarde la tendance des cinéastes à éluder certaines portions de l'action violente, il faut d'ailleurs savoir que dans la scène analysée ci-dessus, le coup de grâce est rapidement expédié. En effet, le cadrage frontal et l'arme (voilant entièrement le visage de la femme) nous empêchent de constater les dommages immédiats de l'attaque. L'assaut final se révèle quelque peu fâcheux pour le spectateur, car il lui brime l'accès à ce qu'il escomptait voir. L'effusion gore et le climax agonique de la victime – qui constitueront plus tard des moments prisés du filon – sont tous deux sabotés par le meurtrier, mais aussi par le réalisateur avec son choix de plan et l'arrêt soudain de la musique tonitruante après un long crescendo. Le suspense longuement entretenu, puis cet ultime resserrement de la tension favorisé par le champ/contrechamp en gros plans (alternance entre affect et objet de cet affect), culminent sur une impression d'inachèvement. De cette scène exemplaire du giallo, il faudra donc en dernier lieu nous souvenir de ceci. D'une part, qu'elle aboutisse en une fin gore ou non, la violence est toujours doublée de choix de mise en scène radicaux qui mobilisent l'attention du spectateur de façon brusque et peuvent compromettre l'étanchéité de l'univers fictionnel. D'autre part, l'imprévisibilité même des réalisateurs occasionne de l'excès. Ceux-ci aiment jouer avec nos attentes et mettre notre patience à l'épreuve en nous laissant croire qu'une attaque sadique va être montrée, pour finalement, dans bien des cas, modifier le programme à la dernière seconde.

#### **4.1 Le prosaïque/le poétique (Koven)**

Cette latitude que s'autorisent les réalisateurs du giallo lors des différents *set-pieces* intéresse également Mikel J. Koven. Pour étayer son argumentaire, celui-ci récupère les

théories du cinéaste italien Pier Paolo Pasolini quant à la nature double des œuvres cinématographiques<sup>84</sup>. De fait, Pasolini dresse plusieurs comparaisons entre les rouages du cinéma et celui des langues. Pour ce réalisateur et philosophe, les films sont essentiellement traversés par deux grandes catégories d'images, soit celle appartenant au prosaïque et celle relevant du poétique. Le premier langage (prosaïque) est celui qu'on côtoie le plus couramment au sein des films narratifs. Ce langage respecte les conventions liées au système canonique de la continuité narrative – tel que l'a déterminé David Bordwell dans ses ouvrages. Il s'apparente aussi à une tentative d'aspirer à un certain réalisme cinématographique – rappelant la vision d'un théoricien comme André Bazin, qui prône une préservation rigide de l'unité spatio-temporelle. En bref, le prosaïque cherche à rendre la plus discrète possible la présence du dispositif technique et les diverses manipulations apportées au film. Il donne au spectateur l'impression que la réalité filmée parvient à lui de manière neutre, comme si elle se développait par elle-même. En ce sens, le prosaïque au cinéma serait un proche équivalent du narrateur littéraire utilisant une langue simple et renvoyant à des faits rationnels. La seconde sorte de langage (poétique), elle, est perceptible dans les moments, plus rares, où l'on sent que les règles classiques sont temporairement délaissées et que se dévoile à nous le « véritable » film du réalisateur. Une brèche semble alors s'ouvrir dans le matériel filmique pour nous laisser entrevoir la part de subjectivité derrière l'image présentée à l'écran. Pour Pasolini, puisqu'il est teinté d'une sensibilité exclusive, le poétique renvoie davantage à la réalité telle qu'on l'appréhende à l'état pur et se veut l'écho d'une conception prélinguistique du monde (semblable au rêve). Selon Koven, cette alternance marquée entre le prosaïque et le poétique dans le giallo dérive de la nécessité pour le public de la *terza visione* d'être fréquemment interpellé par le film lui-même, sans quoi il reste plus ou moins attentif et est porté à parler à ses voisins de siège (2006, p. 141). Cette citation nous donne par ailleurs une meilleure idée de la posture avec laquelle cette tranche du public italien recevait les gialli :

[...] Perhaps the major distinction between modernist high-art cinema and vernacular cinema [is that] the former can allow an audience enough distance to critically analyse the ideas presented; vernacular cinema cannot. Vernacular cinema demands an immediate and

---

<sup>84</sup> Théories développées par Pasolini dans son livre *L'expérience hérétique* (1976).

personal relationship to the narrative, and in part, this explains the graphic and exploitative representations of gore, sex and violence. Vernacular cinema demands that we respond immediately to the images and not distance ourselves from the film through abstraction (*Ibid.*, p. 40).

Pour Koven, c'est à ce public, qu'il qualifie de vernaculaire, et qu'il associe à une culture orale « traditionnelle » (par opposition à une culture littéraire « moderne »), que s'adressent plus spécifiquement ces scènes. Il semblerait que garder une distance critique, essayer de rester incrédule et analyser le film au second degré n'étaient pas dans les habitudes premières de ce type de public<sup>85</sup>. Le public de la *terza visione* est plutôt enclin à réagir promptement et avec dynamisme devant ce qu'il voit. Il aborde les œuvres avec une attitude réceptive, « participative » et cherche avant tout à être impressionné, à se faire servir une gamme de scènes lui procurant des sensations fortes (Koven 2006, p. 32). Les cinéastes du giallo peuvent ainsi s'amuser à tenter de déjouer le spectateur avec de légères illusions d'optique – notamment par des transitions d'une scène à l'autre volontairement confondantes<sup>86</sup> –, mais aussi, à le brouiller en lui présentant une panoplie d'indices (quant à l'identité du meurtrier) dont la grande majorité s'avère mensongère. Cette volonté de déstabiliser et d'épater se poursuit également lors des attaques meurtrières dont l'action est souvent montrée à l'écran de manière agressive et décousue. Nous pouvons d'ailleurs estimer que le spectateur des salles *terza visione*, en plus d'être récemment initié à ce type de violence sensationnelle, ne la regardait pas avec des lunettes particulièrement « sévères ». Autrement dit, nous croyons que l'aspect brouillon/les irrégularités techniques que le public d'aujourd'hui serait porté à y déceler l'importunait assez peu en général (ou du moins, pas de façon à ce qu'il « décroche » de la fiction). À notre avis, il est possible que cette « candeur » chez le public vernaculaire ait donné de l'aplomb créatif aux réalisateurs du giallo : ces derniers pouvaient expérimenter avec la forme des meurtres sans viser le réalisme à tout prix.

---

<sup>85</sup> Sans dire qu'il ne possédait pas ces capacités.

<sup>86</sup> Par exemple, les scènes vont régulièrement s'amorcer sur un gros plan hors foyer d'un objet qui pourrait techniquement encore « appartenir » à la scène précédente. Les réalisateurs créent de cette façon une brève confusion spatio-temporelle dans l'esprit du spectateur.

## **4.2 Glissements progressifs dans le plaisir**

Les *set-pieces* qui se retrouvent dans les gialli – qu’il s’agisse des scènes de meurtre, des scènes de suspense, des scènes de poursuite ou des scènes érotiques –, dans l’optique où c’est en ces moments que les réalisateurs visent à se surpasser, cela, autant sur le plan technique qu’artistique, sont bien entendu anticipés par le spectateur. L’un des plaisirs que partagent les amateurs du giallo consiste à détecter le moindre signe qui pourrait annoncer la venue d’un tel *set-piece* et de savourer l’instant où il assiste à une modulation lui indiquant que le film s’engage en mode spectaculaire. Entrevoiyant les récompenses à venir, le public est conditionné à percevoir dans ce glissement un *leitmotiv* irrésistible. Selon Koven, ce glissement tend d’abord à se profiler au plan sonore. Un cas fréquent survient lorsque la victime est initialement alertée par un bruit suspect. Souvent, ce son sera isolé par l’arrêt instantané de la musique extradiégétique (jusque-là dominante), laissant seulement place aux sons ambiants et mettant le spectateur sur ses gardes (Koven 2006, p. 133)<sup>87</sup>. Mais cette manipulation sèche de la bande-son a aussi pour résultat de lui rappeler que quelqu’un se trouve bel et bien aux commandes de l’œuvre et de le rendre plus reconnaissant quant à l’intervention de cette tierce personne qu’est le réalisateur. Ainsi, quoiqu’une multitude de facteurs secondaires puissent prévenir le public *connaisseur*<sup>88</sup> que le film est sur le point de changer de registre, ce changement – comme en atteste la scène de l’antiquaire dans *Blood and Black Lace* – s’accompagne toujours d’une prise en charge plus directe de la part du cinéaste. Pour le restant de la scène, les phares se voient alors braqués sur les choix formels de ce dernier.

### **4.2.1 La vision subjective**

Il va de soi que le basculement vers la scène de meurtre nous gratifie de la présence du tueur lui-même. Souvent, nous verrons ce dernier épier la victime au loin, puis se rendre à pas

---

<sup>87</sup> À noter qu’un procédé voisin est parfois exploité (voir par exemple les deux scènes de meurtre de *The Bird With the Crystal Plumage*), soit de démarrer la musique au cours de la scène pour instaurer le suspense et l’arrêter subitement au moment où le meurtrier entre en altercation directe avec la victime.

<sup>88</sup> Parmi ces facteurs secondaires, on retiendra : la logique commerciale requérant qu’il y ait généralement un meurtre environ toutes les 20 minutes et, aussi, les conventions narratives propres au filon voulant qu’un personnage qui détient la clé du mystère trop tôt dans le récit sera probablement éliminé sous peu.

feutrés vers elle, et ce, par le biais d'une caméra subjective nous fournissant son point de vue. Fontaine Rousseau spécifie : « tout est mis en œuvre pour que le spectateur soit interpellé viscéralement au cours de ces scènes. Plusieurs cinéastes poussent l'audace en allant jusqu'à intégrer leur public à l'action par l'emploi insistant de plans subjectifs » (2011, p. 24). Pour Koven, en ayant recours à cette caméra référentielle pour transmettre la vision de l'assassin, les cinéastes invoquent une tradition perpétuée par le filon de film en film<sup>89</sup>. Ainsi, cette caméra subjective, dès qu'elle apparaît à l'écran, affecte la réception du spectateur avec une résonance toute singulière. Il faut aussi souligner la manière peu orthodoxe avec laquelle cette caméra subjective est ordinairement utilisée : les gialli nous propulsent littéralement dans ces points de vue subjectifs. C'est-à-dire qu'ils nous y enchâssent sans les avertissements et politesses de rigueur qu'on pourrait, dans un film adhérent aux conventions de la continuité classique, escompter en ces circonstances. Par exemple, il arrive souvent qu'une scène s'achève et que nous passions directement à cette vision subjective pour un temps indéterminé<sup>90</sup>. Parallèlement à ceci, la plupart du temps, aucun plan nous offrant un aperçu du lieu dans lequel nous nous situons (*establishing shot*) n'est donné. Enfin, lors de telles scènes, on ne nous fournit presque jamais un contrechamp sur l'assassin lui-même (ses mains gantées en amorce viennent parfois y substituer). Bref, lorsque ces visions apparaissent, nous devons nous-mêmes déduire que nous sommes dans la peau du personnage ganté. Par ailleurs, le tremblement et l'instabilité inhérents à la caméra portée (la *steadycam* n'est pas sur le marché à l'époque) viennent nécessairement attirer l'attention sur la présence même de celle-ci. Pour l'ensemble de ces facteurs, les cinéastes, lorsqu'ils emploient ce dispositif, s'inscrivent en rupture par rapport au système de la continuité classique<sup>91</sup>. Mais cette infraction, en revanche, oblige le spectateur à inférer des informations à partir du style de mise en scène en vigueur. Ayant déjà vu ce type de prises de vues dans d'autres gialli et ayant pu reconnaître la fonction

---

<sup>89</sup> Il n'est d'ailleurs pas rare que les gialli nous servent ce type de plan dans les premières minutes du film ou dès leur générique d'ouverture – voir notamment *The Fifth Cord* (Luigi Bazzoni, 1971).

<sup>90</sup> La durée sur laquelle s'étendent ces plans n'est jamais très prévisible; ils consistent parfois en de courts plans-séquences nous confinant pour un temps indéterminé à ce seul point de vue pour explorer un espace donné.

<sup>91</sup> Certes, nous nous abstenons d'affirmer que cette caméra subjective (imitant les mouvements et déplacements d'un individu) est toujours gage de poésie peu importe le film. D'ailleurs, avec le temps, celle-ci est devenue un procédé relativement commun – le spectateur d'aujourd'hui y est familier. Il faut aussi spécifier que le concept de la caméra subjective « menaçante » était déjà exploité bien avant le giallo : pensons seulement à *The Spiral Staircase* (Robert Siodmak, 1945), ou encore *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960) qui, de surcroît, proposait une réflexion autour de ce procédé au sein même de son intrigue.

de celle-ci, une connivence entre lui et les cinéastes se développe. Il a l'impression de prendre véritablement part au film et d'en avoir compris les codes. Au même titre que l'arrêt soudain de la musique, cette caméra braque donc les projecteurs sur le savoir-faire technique et créatif du réalisateur<sup>92</sup> et, par le fait même, dispose le public à mieux s'imprégner des qualités esthétiques de la scène. Par conséquent, jusqu'à la fin de celle-ci (menant souvent à un meurtre), l'attention du spectateur tend à converger autour de la construction formelle de l'image, le style devient la vedette :

The excesses of style and drawing attention to the film's formal construction create cinema's « double nature », as Pasolini refers to it [...]. When our attention is focused not on the narrative but on the formal construction of the image, we are invited to contemplate the materiality of that image, only partially with regard to its mimesis. « Since this “other” film is created totally through formal means, its true protagonist – and by extension, the true protagonist of the cinema of poetry – is style itself understood, essentially, as a stylistic liberty that calls attention to itself by breaking the rules » (Naomi Greene citée dans Koven 2006, p. 144).

L'utilisation de ce dispositif invite également le public à envisager l'idée du meurtre. Patrice Peyras l'illustre bien dans ce passage :

Après le réalisateur et l'acteur, le spectateur est la troisième pierre angulaire du giallo. Les rôles qui lui sont assignés sont multiples et complexes, inspirés par un constant retour aux sources du cinématographe et à l'histoire du cinéma. Il est d'abord l'assassin qui avance, grâce à la très classique caméra subjective et grâce à la main gantée de noir, qui entre souvent dans le champ dès les premiers plans du film. Cette main n'appartient encore à personne. Elle tape à la machine (*The Bird With the Crystal Plumage*) ou tourne les pages d'un livre (*Tenebre*) avant de frapper [...]. [...] Cette main d'un personnage hors-champ, invisible, absent, que l'on identifie grâce au gant comme l'assassin, est comme la figuration sur l'écran de ma propre main. [...] La caméra subjective rend possible l'alignement de trois espaces : hors-champ, hors-cadre et salle de cinéma. La

---

<sup>92</sup> Cet abus à l'égard des conventions classiques, répété plusieurs fois à travers chaque film, aurait donc pour résultat paradoxal d'instruire le public à l'existence même de ces dites conventions, d'y être plus sensible et de lui permettre d'apprécier l'inventivité avec laquelle les réalisateurs les détournent parfois.

communion entre l'assassin, le réalisateur et le spectateur permet la mise en place du cérémonial qu'est le meurtre (Peyras 1995, p. 58).

Cette caméra procure ainsi au spectateur une impression d'immunité (« tempérée par la honte », *Ibid.*) et lui fait appréhender la réalité diégétique dans un style indirect libre depuis la perspective du malfaiteur. Par son entremise, il est conduit à faire l'expérience d'un état mental. Koven précise :

[During a giallo], when we watch the amateur detective engage in flânerie, we watch objectively, prosaically; but when the killer stalks his or her prey and we find ourselves within the killer's mind, wandering the streets or apartment corridors, approaching the victim, we become culpable in the stalking itself. It is *we* who approach the victim, through the camera as surrogate (2006, p. 148).

Il devient alors plus facile de comprendre pourquoi une certaine exaltation peut s'emparer de l'amateur de giallo lorsque la caméra subjective est à l'œuvre. Au-delà de ses implications voyeuristes (nous y reviendrons au prochain chapitre), elle l'intègre dans une sorte de bulle où son propre regard semble transcédé.

#### **4.2.2 L'im-signe**

L'incursion au sein de la sphère poétique est aussi favorisée par l'utilisation du gros plan et du très gros plan. Si les cadrages rapprochés sont très répandus au sein du giallo (ils sont entre autres amenés par des zooms précipités ou des raccords brusques), leur présence s'accroît cependant plus significativement lorsque nous nous trouvons auprès du meurtrier et aux abords de l'attaque. Pour Koven, ces gros plans, habituellement sous nos yeux pour une très courte durée, symbolisent ce que Pasolini entendait par l'image-signe pure. Selon Pasolini, « le mot (lin-signe) utilisé par l'écrivain a déjà été élaboré par toute une histoire grammaticale, populaire et cultivée : alors que l'im-signe utilisé par l'auteur cinématographique vient d'être retiré, idéalement, du sourd chaos des choses, par le cinéaste lui-même [...] » (1976, p. 139). Le cinéma possède ainsi pour Pasolini une « nature foncièrement artistique, une violence expressive, une matérialité onirique » (*Ibid.* p. 140). L'im-signe pure serait dans cette optique une image spécialement cinématographique qui, par

son caractère spontané et inusité, excède (momentanément) notre compréhension et toute tentative de description. Parmi les exemples que Koven cite à ce propos, il mentionne la scène de meurtre du personnage du photographe dans *The Cat o' Nine Tails* (Dario Argento, 1971). Au cours de cette scène, le réalisateur entrecoupe brièvement l'action par de courts inserts de l'œil du tueur en très gros plan (son organe semble animé par une sorte de frénésie) : « immediately before the killer attacks someone, we see his pupils dilate in one of these extreme close-ups. In many respects, because we are only given these close-ups for the killer himself, these insert shots act metonymically for the killer's presence, much like the giallo disguise [...] » (2006, p. 149). Les observations de Koven sur ce segment étant minces<sup>93</sup>, nous nous ferons un devoir de soumettre à l'analyse un autre exemple qui contient le genre d'insigne que l'auteur essaie de décrire.

Le plan retenu provient d'une scène de *The Bird With the Crystal Plumage* (Dario Argento, 1970). La victime en devenir, en nuisette, est étendue sur son lit et fume une cigarette. Le spectateur, lui, sait déjà que le meurtrier ne tardera pas à s'inviter<sup>94</sup>. Tout en restant allongée sur son lit, la femme décide d'éteindre la lampe à ses côtés. La musique commence dès lors à se faire plus immersive : nous entendons une suite de trois notes peu harmonieuses dont la cadence s'accélère légèrement à chaque répétition. Cette progression musicale concorde avec un important changement de perspective. Argento, pour les secondes qui suivent, nous fait épouser le point de vue subjectif de la femme couchée. En amorce, la main de cette dernière tient la cigarette – de manière à ce qu'elle soit bien visible pour le public. À l'arrière-plan par contre, nous notons tout de suite, dans la pénombre, la porte de la chambre laissée ouverte... Après avoir pris deux bouffées de cigarette – la cigarette entre dans notre champ de vision, en sort le temps d'une bouffée, et y revient –, notre personnage se tourne sur le flanc afin d'écraser le mégot dans le cendrier à sa gauche. Le spectateur, toujours captif de son point de vue restreignant, perd ainsi l'accès visuel sur l'entrée de la chambre (et

---

<sup>93</sup> L'auteur propose certes une analyse plus poussée d'une image-signe de *Deep Red* (Dario Argento), mais puisqu'il s'agit d'un film de 1975, nous croyons préférable de ne pas en tenir compte et de continuer à puiser dans notre corpus principal.

<sup>94</sup> En effet, quelques minutes auparavant, le film nous a montré la silhouette du meurtrier de dos alors que celui-ci épiait la victime depuis l'extérieur de l'immeuble. Aussi, grâce au plan rapproché sur ses mains gantées tenant un trousseau de clés, nous devinons qu'il détient la clé du logement de la femme.

se retrouve lui aussi à la merci du danger) pour un temps qui lui paraît très long. La musique continue de s'accélérer, devenant extrêmement insistante. Une fois la cigarette éteinte (par la main, toujours devant nous), notre point de vue se redresse lentement de la gauche vers la droite pour revenir à sa position initiale, soit face à la porte. Nous remarquons immédiatement un nouvel élément à l'image : la silhouette de l'intrus, immobile dans l'embrasure de la porte. La cacophonie musicale disparaît aussitôt pour laisser place à un cri retentissant et Argento nous plaque sans délai contre la source de ce son. Ainsi, le réalisateur enchaîne avec un très gros plan en plongée nous transportant au plus près de la victime et de sa bouche hurlante. Celle-ci emplît pendant un bref instant l'étendue du cadre; nous apercevons distinctement la langue reposer dans le bas du palais, nous notons sa texture, sa brillance, son subtil tressaillement (fidèle au principe de visibilité maximale). Puis, alors que le cri s'épuise, un travelling arrière nous expulse de la bouche jusqu'à ce que nous retrouvions enfin le visage complet de la femme.

Les répercussions d'un tel choix formel à cet instant sont multiples pour le spectateur. Ce dernier, plutôt que d'avoir accès aux prochains mouvements du tueur, d'être en mesure d'évaluer le champ d'action qui s'offre à la victime et d'assouvir momentanément son propre réflexe de fuite, doit lui aussi subir la terreur et l'incertitude. Il voit sa perspective une nouvelle fois réduite, axée sur la (micro)réaction physique de la victime, comme si, à son tour pétrifié par la peur, il figeait et perdait contact avec son environnement immédiat. Pour Gilles Deleuze, une des conséquences liées au recours du gros plan est justement d'extraire l'objet filmé de son milieu, de l'abstraire : « [...] dans tous ces cas, le gros plan garde le même pouvoir, d'arracher l'image aux coordonnées spatio-temporelles pour faire surgir l'affect pur en tant qu'exprimé » (1983, p. 137). C'est ce qui explique la force du choc ressenti ici. Il faut aussi dire qu'Argento crée un effet de surprise additionnel en détournant le jeu de montré/caché mis en place. Car, déjà avant l'apparition du tueur dans la pièce – point de vue subjectif de la victime couchée –, nous flairons que le cinéaste nous réserve un coup. Nous pouvons notamment redouter que le meurtrier (pendant que nous écrasons le mégot) surgisse au plus près de notre champ de vision. Or, ce n'est pas le cas. Effectivement, l'assassin apparaît immobile dans l'embrasure de la porte, retardant le sursaut ou le saisissement anticipé. Voyant l'assassin se trouver à distance de lui, le spectateur peut alors penser avoir

encore quelques instants de répit et pouvoir se préparer psychologiquement avant que la violence n'éclate réellement. Mais encore, il se fait piéger; le gros plan sur la bouche vient aussitôt bousculer le cours des choses. Ainsi, tandis que nous pouvions nous attendre à ce que la première charge agressive à l'image provienne de l'homme ganté, le réalisateur inverse cette convention – c'est d'abord la victime (son cri et sa bouche béante) qui vient attaquer nos sens et les saturer. Par ailleurs, ce gros plan gagne en force magnétique pour d'autres facteurs, dont ceux-ci : son contraste en comparaison aux plans précédents (c'est le premier gros plan depuis qu'on se trouve dans cette pièce), par le fait qu'il est soudainement isolé par l'arrêt de la musique (après une accélération et un crescendo), parce qu'il redouble visuellement le cri de la femme et, enfin, par son aspect intrusif<sup>95</sup>. Sur le moment, nous croyons presque que sa bouche nous absorbe avant de nous expulser<sup>96</sup>. De surcroît, ce plan amorce une transition prononcée dans la séquence. À partir d'ici, nous quittons le mode de suspense ludique entretenu dans la première portion de la séquence<sup>97</sup> – fondé sur un jeu de montré/caché – pour passer à un mode de monstration cru. Désormais, une proximité morbide avec le corps nous est imposée par une série de plans serrés. En effet, le reste de la séquence sera ponctué, parmi des plans moyens réunissant les deux protagonistes, de plusieurs gros plans et très gros plans furtifs sur le corps de la femme : gros plans sur son visage et sur sa main, puis, très gros plan près de la bouche grande ouverte (encore). À propos de ce type de gros plans inattendus, Koven avance :

When we are presented with an abstracted image of an extreme close-up, for example, we absorb tremendous amounts of information within the frame itself, but focused in such a way as to have multiple and simultaneous meanings and connotations. These images do not necessarily need to be retained, although good (that is, powerful) images often are, but must have some kind of immediate affect (2006, p. 155).

---

<sup>95</sup> Ce plan nous donne une fenêtre ouverte sur son intérieur et dévoile une certaine laideur. Ainsi, autant la victime paraît nous agresser, autant la caméra semble elle-même l'agresser.

<sup>96</sup> Expulsion qui est simulée par le travelling arrière de la caméra, comme si la victime cherchait également à se défendre de notre intrusion. Par ailleurs, le plan suivant est tout autant chargé d'agressivité. Ceci provient d'abord du fait que nous, spectateurs, n'avons eu aucune chance de voir le tueur se déplacer vers la victime, ni d'entendre ses pas. Ainsi, la bouche de la victime ne s'est même pas encore refermée que cette dernière se retrouve clouée sur le lit par le tueur qui l'immobilise en se plaçant à califourchon sur elle, lui plaque sa main gantée contre la bouche et la menace d'un couteau.

<sup>97</sup> Cette dimension ludique étant favorisée par l'atmosphère fantastique qu'installe la musique.

Ces images dans *The Bird With the Crystal Plumage* étant livrées subitement au spectateur tandis qu'il est déjà déstabilisé et qu'il cherche d'urgence un appui, voire une bouffée d'air (une issue pour la victime, une perspective d'ensemble sur l'action), elles viennent saisir ses sens par à-coups sans jamais lui donner la chance de bien filtrer leur contenu (d'où leur qualité onirique). Mais ce qui alourdit aussi la lecture de ces inserts sur la victime, c'est qu'ils surviennent à l'écran en des instants où la situation semble stagner quelque peu – l'assassin suspend vicieusement son attaque et la femme continue d'appréhender la douleur à venir. Rien ne semble spécialement motiver ces inserts (raccord de mouvement ou raccord motivé par un geste particulier du tueur) et cela leur donne un caractère arbitraire. De fait, au lieu de nous guider dans notre compréhension, ils viennent plutôt détourner notre attention de l'essentiel (narrativement parlant). Car en étant à ce point collés sur la main ou la bouche de la victime, non seulement nous perdons de vue l'action globale<sup>98</sup>, mais ce qui se joue concrètement (psychologiquement et physiquement) chez la victime n'est pas du tout plus évident. Il en résulte que les parties du corps montrées dans ces plans serrés paraissent étrangement déconnectées par rapport au personnage lui-même. La continuité s'en retrouve partiellement heurtée. D'autre part, puisque le montage est assez rapide, les affects spécifiques que chacun des personnages éprouve et les intentions précises qui les animent demeurent obscurs. Pour toutes ces raisons, une sourde ambiguïté entoure ces im-signes. Par ailleurs, en ce qui a trait à la fin de cette séquence – qui se termine par un coup de poignard laissé hors champ –, spécifions qu'elle réussit à conserver un aspect violent par la façon dont elle est découpée. Nous pouvons ainsi apercevoir, sur fond noir, le bras vêtu de cuir tenant le couteau (gros plan) traverser furtivement le cadre (ils brillent et fendent l'obscurité) et, juste après, l'oreiller blanc (gros plan) qui se fait éclabousser d'un succinct jet rouge. La scène prend fin très rapidement avec ce dernier plan, de telle sorte que la violence, malgré qu'elle s'avère essentiellement suggérée, reste incisive.

---

<sup>98</sup> Ces plans nous laissent aussi dans l'hésitation quant à l'endroit exact où se trouve désormais le couteau par rapport au corps de la victime.

## **5. Le montage (découpage) et le gros plan**

Dans l'objectif d'enrichir ce mémoire, nous souhaitons maintenant soumettre à de plus amples observations l'utilisation parfois abusive du gros plan aux abords du meurtre. Nous l'avons mentionné auparavant, l'abondance du gros plan dans le giallo peut s'expliquer par un besoin pour les cinéastes de capter et recapter l'attention du public (Edmonstone). Le gros plan vient aussi perturber le flux normal de l'action, contribuant à nous projeter davantage au sein du poétique (Koven, se réclamant de Pasolini). En alternance avec le plan moyen, le gros plan rend également plus efficace l'effusion du gore (Rouyer). Il est d'autre part ce qui nous permet de lire sur le visage du protagoniste la peur, le plaisir, le dégoût... sans nécessairement que cette émotion soit authentiquement vécue (Falardeau). Mais comme le rappelle Karla Oeler dans son ouvrage *A Grammar of Murder*, dans l'histoire du cinéma, le gros plan et le principe même du montage ont, de surcroît, toujours été intimement liés au concept de la mort<sup>99</sup>.

Ce constat n'a rien de trop étonnant, sachant que pour une large proportion de théoriciens et de critiques, la spécificité du 7<sup>e</sup> art réside dans le gros plan – il apparaît tout à fait logique que les cinéastes s'en servent pour dépeindre un événement de si haute importance. Le gros plan est source d'émerveillement en lui-même et possède un pouvoir d'attraction indéniable (lire entre autres Jean Epstein<sup>100</sup>). Une fois montrée à l'écran en gros plan ou en très gros plan, la chose captée est magnifiée et révèle d'elle des aspects parfois insoupçonnés. Le gros plan a notamment pour fonction première de *désigner* la particularité, autant celle d'un objet que celle d'un individu. Voilà pourquoi, lorsqu'un protagoniste se retrouve au seuil de la mort, le gros plan se présente comme le choix de cadrage le plus indiqué. Les cinéastes, en pointant leur objectif sur son visage, exposent l'idée de l'équilibre

---

<sup>99</sup> Pour mieux comprendre la raison d'être de ceci, il faut peut-être rappeler que le filmage implique nécessairement pour le réalisateur de choisir, volontairement ou non, ce qui se retrouvera photographié sur la pellicule. Pour certains théoriciens adeptes du réalisme comme Bazin, il y a donc déjà, dans le fait d'intervenir de manière aussi franche sur la réalité filmée par la mise en scène et le montage, l'idée d'une atteinte fondamentale à la vérité et par extension, l'équivalent proche d'une mort. Cela posé, on s'étonnera encore moins que le montage soit aussi exploité au cinéma lorsqu'il est question de vie ou de mort.

<sup>100</sup> Jean Epstein, 1921. « Bonjour cinéma ». Dans *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, p. 93.

précaire de l'existence. C'est-à-dire que d'une part, cette focalisation sur le visage en accentue souvent la richesse et la fragilité. L'image met alors en lumière ce qui fait la singularité de l'individu – en particulier ses yeux, qui sont censés être le reflet suprême de sa conscience (ou de son âme). De cette manière, les cinéastes nous offrent la chance de saisir ses attributs fondamentaux, de les « photographier » une dernière fois avant qu'ils ne perdent leur valeur à jamais. En revanche, dans d'autres circonstances, le gros plan peut changer le visage au point de le dénaturer. Le très gros plan, par exemple, tend parfois à nous en approcher de façon à lui donner l'aspect d'un banal amas de peau et de chair pouvant appartenir à quiconque. Sans l'harmonie d'ensemble, le portrait est rendu flou. Selon Oeler, le gros plan au cinéma nous sensibilise à l'existence de cette dualité inhérente au corps humain. Et le visage est au cœur de cette opposition :

The tension between understanding the face as meat and interpreting it as a manifestation of the spirit corresponds to murder's demonstration of the finite "thingness" of a human body and the way it can also provoke resistance to, or denial of, that demonstration (Oeler 2009, p. 24).

À l'approche du meurtre, cette contradiction est souvent rendue encore plus manifeste à l'écran par les cinéastes. Par l'entremise du gros plan, le spectateur est forcé de contempler l'énigme que compose le corps humain en proie à la mort. Il peut voir ces deux aspects du visage alterner et se confondre.

Par ailleurs, à supposer que le but des cinéastes soit toujours de nous immerger au sein de cette intense réalité qu'est l'assassinat, quel moyen plus simple et efficace s'offre à eux? Le gros plan s'impose à nous sans réserve, borne notre champ de vision aux éléments prioritaires, ne permet aucune autre distraction, aucune distanciation. Par conséquent, il est un atout clé pour assurer le suspense, rendre à la mort son caractère dramatique et souligner le fait qu'elle constitue un point de non-retour. Surtout, il peut frapper nos sens et notre esprit avec une force redoutable. C'est probablement ce qui fait écrire à André Bazin que : « [contrairement au théâtre], le cinéma n'a pas de coulisses, il ne saurait en avoir sans détruire son illusion spécifique, qui est de faire d'un revolver ou d'un visage le centre même de l'univers » ([1957] 2002, p. 160). Ou encore, à faire affirmer à Christian Metz : « un gros plan de revolver ne

signifie pas “revolver” (unité lexicale purement virtuelle) mais signifie *au moins*, et sans parler des connotations, “Voici un revolver!” » (1968, p. 72). D’un côté, la preuve de la vie individuelle dans toute sa fragilité (visage); de l’autre (arme), la possibilité de sa destruction radicale (Oeler 2009, p. 25). Dans une perspective plus phénoménologique, nous pouvons d’autre part estimer que le montage et le gros plan modifient d’entrée de jeu notre perception « ordinaire » du corps humain, qu’ils le relativisent temporairement. Puisque, comme le philosophe Maurice Merleau-Ponty l’évoque :

[Dans la vie courante], si mon bras est posé sur la table, je ne songerai jamais à dire qu’il est *à côté* du cendrier comme le cendrier est à côté du téléphone. Le contour de mon corps est une frontière que les relations d’espace ordinaires ne franchissent pas. C’est que ses parties se rapportent les unes aux autres d’une manière originale : elles ne sont pas déployées les unes à côté des autres, mais enveloppées les unes dans les autres (Merleau-Ponty<sup>101</sup> cité dans Oeler 2009, p. 52).

Ainsi peut-on postuler que le cinéma fait régulièrement fi des frontières naturelles du corps et qu’il en crée de toutes nouvelles par le cadrage. Parallèlement à cela, rappelons que même si dans la réalité nous ne tombons pratiquement jamais devant la vision « exclusive » d’une tête, d’une main, d’une portion de dos, d’un pied, d’une tempe, etc., au cinéma, pourtant, nous ne nous inquiétons pas de voir apparaître séparément une telle masse. En fait, dès que nous apercevons un tel morceau, nous inférons aussitôt qu’il appartient à un individu entier et normal. Et, pareillement, lorsqu’un personnage bouge et que des changements de plan surviennent, nous pouvons facilement accepter que de petits écarts de continuité se glissent dans les raccords entre les plans. Cet état de réceptivité particulier est même élémentaire au bon fonctionnement de notre expérience cinématographique. Mais cette « ouverture » d’esprit ne nous empêche pas pour autant de rester attentifs à ce que le cadre contient bien et d’y être sensibles. Les réalisateurs savent pertinemment cela et il arrive que ceux-ci en profitent pour nous défaire de notre conception idéalisée ou romantique du corps. Afin de défamiliariser celui-ci subtilement, ces derniers peuvent notamment nous le montrer sous un angle rare, le diviser à outrance, le faire mouvoir et plier d’une manière limite ou absurde – et parfois, prolonger la durée de ces plans fragmentaires par exprès. En ces occasions, les cinéastes vont

---

<sup>101</sup> Tiré de *Phénoménologie de la perception* (1945, Paris : Gallimard), p. 114.

par exemple vouloir nous transmettre une vision de l'homme en tant qu'objet ordinaire parmi tant d'autres, comme simple outil de travail, comme viande prête à être charcutée/consommée, comme enveloppe sujette à être étirée et tordue, etc<sup>102</sup>. Avec la scène de meurtre, c'est ce traitement froid et sans pitié que le cinéma est toujours capable de réserver au corps que les réalisateurs visent habituellement à amplifier. Le recours au gros plan préparerait donc le public à éprouver la réalité crue qui attend le personnage : un certain désenchantement précède normalement sa disparition.

D'autre part, puisqu'elle cherche à simuler l'anéantissement d'un individu qui à la base est semi-fictif (à la fois présent à l'écran et à la fois absent dans la salle), la scène de meurtre place les cinéastes devant un grand défi : celui de nous sensibiliser à la mort d'une personne qui possède une existence toute relative. Pour Oeler, la scène de mort est en ce sens l'une des rares occasions où les cinéastes peuvent trouver un réel intérêt à exposer sans pudeur les limites intrinsèques au médium. « By drawing attention to what is missing or absent from the frame, these positive representations also draw attention to their own inadequacy; they exhibit a reflexive awareness of their own mimetic limits » (2009, p. 68). Autrement dit, le retrait graphique partiel (souvent via le gros plan) ou total du corps d'un personnage, à la veille et/ou à la suite de sa mise à mort, peut aider significativement à le rendre plus « humain » à nos yeux. Oeler explique :

The film frame can exclude objects and, at the same time, imply them in their absence. The murder scene dramatizes this same dual effect of exclusion and presence-in-absence : it typically cuts the victim from the discourse (and film frame) as well as the story world; but in his absence, the victim can come to seem less like a formal construction and more like an absented human being. [...] The power of the murder scene comes from the way the victim and his world, eradicated from the story and discourse, paradoxically develop a more insistent presence precisely as they vanish (*Ibid.*, p. 36).

Pour Oeler, l'histoire de la scène de meurtre est ainsi marquée par l'emploi récurrent d'un montage en gros plans favorisant de franches ruptures spatiales (*Ibid.*, p. 66). Par la

---

<sup>102</sup> Parfois aussi comme pure matière érotique/érogène.

multiplication de cadrages serrés et de raccords laborieux autour du moment fatidique – sans lien de continuité visuel évident –, et, concomitamment, par la diminution des plans moyens, les cinéastes nous poussent à nous imaginer les parties manquantes à l'écran. Le spectateur étant forcé à combler les vides par lui-même dans son esprit, les réalisateurs lui font constater (figurativement) la disparition éventuelle de ce personnage dans l'univers diégétique. Avec cette stratégie, on l'amène à délaisser l'idée que ce qui se trouve devant lui est après tout un simple amalgame de faisceaux lumineux projetés sur une surface plate. Il est alors sensibilisé à la valeur concrète dudit individu au sein de la fiction et il est rendu plus soucieux de son sort. Selon nous, cette réflexivité présente à travers l'histoire de la scène de meurtre<sup>103</sup> a pleinement cours dans le giallo. Nous pourrions même estimer qu'elle est d'autant plus indispensable aux réalisateurs du filon, dans la mesure où les personnages éliminés à l'écran revêtent généralement une importance mineure dans le récit, voire qu'ils ont parfois pour seule fonction de servir d'offrande à l'assassin<sup>104</sup>. Les réalisateurs de gialli, pour le formuler autrement, ne partent pratiquement de rien – le spectateur ne dispose pas d'une grande empathie préalable envers le personnage agressé –, mais cherchent malgré tout à ce que la mort nous atteigne d'une manière ou d'une autre. Pour ces cinéastes, formalistes sur bien des aspects, il s'agit de rendre cette faille dans le réalisme<sup>105</sup> intrinsèque au meurtre fictionnel d'autant plus tangible, pour ultimement, tenter de sidérer le spectateur. Ils accentuent donc cette désarticulation autorisée par le montage et le gros plan, et ce, à un degré où la déchirure (symbolique et/ou réelle) chez le protagoniste supplicié devient manifeste aux yeux du public.

## **6. Retour sur le montage**

Nous l'avons vu, l'intensification du montage autour de l'instant de mort s'avère un atout inestimable pour les cinéastes. Mais rendre la lecture de l'action éprouvante via un

---

<sup>103</sup> Réflexivité qui peut en premier lieu avoir été motivée par la censure ou par le manque de moyens techniques (temps, budget, expertise en effets spéciaux) des cinéastes. Oeler n'aborde toutefois pas ces aspects qui, selon nous, mériteraient d'être considérés davantage.

<sup>104</sup> À ce sujet, Mathieu Li-Goyette affirme : « le corps n'étant plus que chair – on ne verra ici jamais de proches pleurer à la morgue – il ne sert qu'à préparer le meurtre suivant et à fournir à l'enquêteur une nouvelle poignée d'indices. Ce qui rend le cadavre irregardable, c'est sa fonctionnalisation, sa mise à profit (c'est une preuve comme une autre, voire c'est une preuve moins intéressante que ne le serait une empreinte digitale ou l'arme du meurtre) et l'absence de cérémonie autour de sa dépouille » (2011, p. 68).

<sup>105</sup> Faille à laquelle s'attarde Éric Falardeau dans son mémoire.

montage dynamique en gros plan n'est pas toujours suffisant en soi, surtout lorsqu'on espère transmettre au spectateur des affects extrêmes. Il semble que les réalisateurs du giallo soient conscients de ceci, eux qui combinent fréquemment l'agression de la victime avec une attaque (figurée ou plus littérale) dirigée envers le public lui-même. C'est souvent à l'aide de brefs plans très chargés visuellement qu'ils procèdent – rappelant l'approche préconisée dans les deux légendaires séquences de meurtres de *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960). Patrice Peyras le spécifie :

[L']influence majeure du savoir-faire hitchcockien [sur le giallo] se trouve dans la création d'une esthétique de la mort et du crime, une description graphique et insupportable de la violence, par un *montage agressif et métonymique* (gros plans très brefs qui composent l'exemple type de la scène de la douche dans *Psychose*) et *une bande son paroxysmique*. L'introduction d'un « cérémonial de la représentation de la peur » correspond à la recherche d'un « état de grâce » durant lequel la scène terrifiante recréée est sublimée par le coup de ciseau, non pas de l'assassin, mais du monteur (1995, p. 51).

Cette remarque nous paraît à la fois juste et pertinente. Néanmoins, peut-être faudrait-il aussi rappeler que cette technique de montage (s'apparentant parfois à un bombardement sensoriel), avant d'être l'apanage du maître incontesté du suspense, avait déjà été mise à l'essai dans le cinéma d'avant-garde soviétique. Sergueï Eisenstein, qui a longtemps théorisé à l'écrit et expérimenté par la pratique les moyens dont dispose le cinéma pour stimuler des affects chez le spectateur, faisait spécialement preuve d'une telle rudesse à travers le montage lors des nombreux moments déchaînés de ses films. Pour l'auteur du *Cuirassé Potemkine* (1925), l'absence d'acteurs en chair et en os devant le public au cinéma (contrairement au théâtre) exige des ajustements majeurs de la part des réalisateurs : une compensation par la mise en scène. La violence dépeinte, afin qu'elle frappe de plein fouet le spectateur des salles obscures, doit tirer celui-ci de son confort, le prendre en grippe, le jeter dans une cage et la brasser au point d'agresser le fort de sa conscience (Oeler 2009, p. 27). Eisenstein fondait ses réflexions autour du postulat que le sens ou la valeur d'une image se trouve moins dans l'information ou les éléments visuels qu'elle contient en elle-même que dans son interaction ou, autrement dit, dans son rapport aux plans qui la précèdent et la suivent (similarités,

contrastes). Il importe pour Eisenstein de soutirer le maximum des facultés d'associations dont est pourvu chaque être humain :

Eisenstein s'opposait délibérément aux effets de continuité dans le montage, cherchant et exploitant au contraire, ce qu'Hollywood aurait appelé des discontinuités. Il mettait en scène, tournait et montait ses films de façon à obtenir le plus grand *choc* d'un plan à un autre, d'une séquence à une autre; selon lui, c'était seulement en étant forcé de synthétiser ces conflits que le spectateur s'impliquerait dans une appréhension active du film (Bordwell-Thompson 1999, p. 374).

Poursuivant une démarche d'appartenance scientifique, Eisenstein considérait son spectateur comme un chien de Pavlov. Le cinéaste russe pensait pouvoir calculer de près ses réactions, le conduire à percevoir au fil des images des idées, concepts, allégories et messages. Le gros plan, d'une importance capitale chez lui, est par ailleurs moins employé pour sa fonction standard (soit attirer l'attention sur l'objet filmé) qu'en tant que signe abstrait venant engager et maintenir le spectateur dans un mode de réception effervescent où il se voit apte à tisser une infinité de liens (Oeler 2009, p. 28). Pour Eisenstein, l'ordre dans lequel s'enchaîne chacun des plans ainsi que leur durée respective fait varier significativement notre expérience spectatorielle. Selon lui, afin que l'impact du meurtre soit optimal, celui-ci doit nous parvenir de manière décousue et fragmentée : « [...] Eisenstein calls for an illogical, temporally out-of-order sequence that recalls Freud's description of the way shock, or traumatic experience, results in a confused ordering of events » (*Ibid.*, p. 28). Nous concevons dans quelle mesure le projet d'Eisenstein pouvait sembler ambitieux, voire utopique. Il n'en demeure pas moins que l'influence de son approche au montage dans l'histoire du cinéma est incommensurable. Les meurtres chez Hitchcock en témoignent certes, mais on peut en dire autant de ceux des réalisateurs du giallo qui, avec leur volonté de décontenancer le spectateur à l'intérieur d'un court intervalle, donnent parfois à sa théorie des élans encore plus déraisonnables.

## 7. EXEMPLES

Après ces quelques réflexions sur le montage et le gros plan, il nous paraît impératif de démontrer comment cette tentative de choquer le spectateur s'illustre concrètement dans les numéros violents du giallo.

## 7.1 Les attaques directes

### 7.1.1 *The Bird With the Crystal Plumage* (ascenseur)

Une technique usuelle des cinéastes consiste à faire occuper au public, à un moment ou un autre de l'agression, le point de vue subjectif de la victime<sup>106</sup>. Dario Argento y recourt notamment lors du second meurtre de *The Bird With the Crystal Plumage*. Voici d'abord un aperçu du déroulement de cette scène qui comporte deux parties assez distinctes.

Le tout s'amorce avec une plongée à 90 degrés prise en altitude depuis le dernier étage d'un immeuble à logements. Nous y voyons des paliers d'escaliers qui, par leur contour intérieur, forment un prisme où s'emboîtent plusieurs triangles. Une musique atonale au xylophone s'immisce dans la bande-son pendant que nous entendons la victime fermer la porte d'entrée. Cette dernière fait quelques pas, essaie d'appeler l'ascenseur en vain. Elle s'avance alors vers les escaliers et regarde au sommet pour évaluer à quel étage se trouve la cabine. Le plan suivant (une plongée identique à la première; retour aux motifs triangulaires du début) nous la montre minuscule à l'écran. Elle regarde vers le haut (vers nous) quelques secondes et nous passons à un contrechamp qui nous octroie sa perspective subjective. En contreplongée, nous scrutons le plafond où se dessine un motif de triangles semblable au précédent<sup>107</sup>. Nous changeons de perspective (plan demi-ensemble) alors que la femme s'engage lentement dans les escaliers. Une lumière s'éteint à l'étage plus haut. Le personnage craque une allumette pour braver l'obscurité, puis poursuit sa montée avec précaution. Plus tard, elle aperçoit l'ascenseur immobilisé (et éclairé) à un étage supérieur et souffle sur son allumette. Une fois rendue à l'étage, elle se dirige soulagée vers la cabine, mais le tueur apparaît derrière elle. Cela nous permet de réaliser que nous épousions déjà depuis quelques secondes le point de vue (quasi) subjectif du meurtrier. La caméra s'avance à ce moment vers la femme et une

---

<sup>106</sup> Edmonstone le stipule justement dans sa thèse : « a [...] common trait – one of the most distinctive within the *filoni* – is the inclusion of point-of-view shots in scenes of violence where characters, objects, monsters, the glare of the sun and other “agents” seem to attack the camera itself [...]. [...] Even the many films that do *not* contain eye mutilations are equally obsessed with presenting such violated point-of-view shots, which are deployed throughout the violent scenes of a significantly large number of the films examined » (2008, p. 84-85).

<sup>107</sup> Son envers plus exactement.

main gantée se faufile soudainement devant nos yeux pour la frapper à la nuque. La victime s'écroule sur le sol de la cabine. Les deux plans qui suivent sont pour le moins curieux : la caméra délaisse la femme pour nous coller étroitement à l'assassin. Nous sommes d'abord placés en face de lui pendant qu'il rabat délicatement la porte derrière lui. Son manteau noir (cadrage de la mi-cuisse jusqu'à la mi-torse) couvre alors la majeure portion de notre champ de vision. Cependant, lorsque le mouvement du bras s'achève et que la porte se ferme, l'arrivée inattendue devant nous de sa main gantée nous informe que la perspective était trompeuse. Alors que nous croyions le tueur face à nous, il se situait en vérité à notre gauche (nous l'observions par le reflet d'un miroir de la cabine). Cette configuration visuelle particulière, difficilement saisissable sur le moment, a d'emblée pour résultat de nous désorienter. Une fois la porte close, la musique s'interrompt pour laisser place à un lourd silence. Le plan suivant nous déplace à droite du malfaiteur et nous contemplons son geste en cadrage rapproché (la caméra à l'épaule règle son mouvement sur celui des mains gantées). L'assassin sort de sa poche de manteau un rasoir droit, le tend lentement vers l'avant tout en dépliant sa lame (comme pour présenter son arme à la victime). Nous sentons qu'il se délecte à l'exhiber de la sorte. Le prochain plan, nous faisant adopter une perspective analogue à celle du tueur, nous montre la victime (cadrage rapproché épaules), assise et adossée au mur, qui tente de se protéger des premiers coups à l'aide de son bras. Nous avons à peine le temps d'apercevoir le bras du tueur qui, en amorce, traverse notre champ de vision, qu'une coupe nous largue dans la situation opposée. En effet, le plan suivant, en contrechamp, nous confine à la perspective vulnérable de la victime. Dès cette transition, notre regard est mitraillé. Droit devant, le bras se rue vers nous avec une fougue sadique. Le sentiment d'être pris au piège est inévitable. De surcroît, le cinéaste rend cette position encore plus inconfortable en nous frustrant (de très peu) l'accès au visage du meurtrier. Car si dans la fureur du moment le point de vue diégétique (réel) de la femme oscille, ce cadrage sur l'assassin (de la taille jusqu'aux épaules), lui, demeure solidement ancré. Ainsi donc, nous assistons à sa mise à mort tels des témoins impuissants. Cette alternance rapide entre le champ (5 plans) et le contrechamp (4 plans) – nous montrant, d'un côté, la victime et, de l'autre, le tueur – se répète sur la quasi-totalité de l'agression<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> À noter que les plans sur la victime sont beaucoup plus brefs que ceux nous confrontant au tueur.

Bien sûr, cet assaut n'aurait jamais le même impact s'il n'était pas encadré de sorte à maximiser l'intensité de sa violence. De ce fait, d'autres éléments dans la scène méritent d'être relevés, à commencer par son rythme. Avant que le meurtrier n'assène un premier coup à la nuque de la victime et qu'elle tombe sur le sol de l'ascenseur, soit durant la portion où un suspense plus classique est entretenu, nous retrouvons une échelle de cadres assez large jumelée à des durées de plan qui tendent à se faire de plus en plus longues (moyenne d'environ 6 secondes par plan durant ce segment)<sup>109</sup>. Les deux premiers plans lorsque le tueur est dans l'ascenseur demeurent eux aussi relativement longs (autour de 4 secondes chacun) : notre regard adhère à l'assassin alors que l'instant fatidique est encore différé. Le moment proprement « actif » de l'agression<sup>110</sup>, quant à lui, contient 8 plans s'étalant sur une durée totale d'à peine 10 secondes (soit une moyenne de 1,25 seconde par plan). Une franche rupture de rythme vient ainsi marquer la scène. Au cours de la portion « suspense », la durée des plans est progressivement augmentée, ceci, dans l'intention de mieux pouvoir bombarder nos sens une fois l'attaque entamée. Il en va de même pour la bande-son et la lumière. La montée de la victime à travers les escaliers (silencieuse) est accompagnée d'une musique lente et angoissante<sup>111</sup>. Dès que nous sommes dans la cabine, la musique s'estompe. Un silence glacial règne pendant que l'assassin déploie son arme. Évidemment, Argento propose une accalmie sonore pour bien capter notre attention avant de lancer les plus vicieux assauts. Ainsi, une fois que le personnage ganté se met à attaquer, les sons de rasoir fendant l'air et lacérant la victime (amplifiés dans les haut-parleurs) viennent d'autant plus nous happer<sup>112</sup>. Une évolution similaire touche l'éclairage et la composition visuelle de la séquence. Le début de la scène apparaît relativement neutre. Nous pouvons toutefois noter (comme dans le plan en plongée 90 degrés) une prédilection pour un clair-obscur très prononcé. Chaque portion du décor est rigoureusement découpée et mise en relief – des parties sombres côtoient tantôt des lumineuses –, le tout s'ajoutant aux nombreux indices suggérant qu'un malheur guette le

---

<sup>109</sup> Lors de ce segment, nous voyons 15 plans défiler à l'intérieur d'environ 1min30secs. Parmi ceux-ci, les trois derniers plans occupent à eux seuls une quarantaine de secondes.

<sup>110</sup> Nous excluons de cette portion « active » les deux derniers plans de la scène où l'assassin achève la victime d'un dernier coup de rasoir. Par ailleurs, nous souhaitons aviser le lecteur que, par souci d'économie d'espace, notre présente analyse exclut cette toute dernière portion de la scène.

<sup>111</sup> Cette angoisse est notamment suscitée par ces voix lancinantes (évoquant à la fois jouissance et détresse) qui traversent la composition musicale.

<sup>112</sup> Rappelant la stratégie sonore employée lors de la scène de meurtre sur le lit (dans le même film).

personnage. Passé quelques étages, la lumière s'éclipse et nous sommes immergés dans une noirceur quasi absolue durant une trentaine de secondes. Puis, près de l'ascenseur, la lumière jaillit enfin... mais, comme nous le découvrons, ce qui s'annonce un réconfort pour la victime est plutôt un leurre. Cette transition de l'obscurité à une clarté aussi vive provoque un éblouissement qui porte déjà en lui la froideur de l'agression à venir. Le spectateur, une fois dans la cabine, ne peut ignorer cet éclairage clinique de laboratoire qui met en évidence l'aspect luisant du cuir. Il ne peut non plus se soustraire au surplus de stimuli parvenant à lui dans cet espace exigü. Les cadrages recourent aussi cette stratégie caractérisée par l'emploi de forts contrastes. Si, dans le premier tiers de la scène, une esquisse assez large des lieux est donnée, ces plans insolites du noyau de la cage d'escalier, dont nous contemplons l'immensité en contreplongée et en plongée, nous transmettent par leur forme dédaléenne de « mauvaises vibrations » et sensations – soit d'écrasement dans un cas et de vertige dans l'autre. Quoique cet étrange pressentiment ait le temps de diminuer au cœur de la séquence – un répit nous étant accordé alors que nous suivons le personnage à bonne distance à l'aide de lents panoramiques –, il trouvera son aboutissement de manière éclatante dans sa dernière portion. Rendu à ce point, les cadrages nous étouffent plus que jamais et le montage saccadé épouse la sauvagerie de l'attaque. Plus aucune marge ne nous est concédée devant l'inéluctable<sup>113</sup>.

### **7.1.2 *Blue Eyes of the Broken Doll* (râteau au visage)**

Une pareille irruption de l'arme dans le champ de vision du spectateur est récurrente dans une grande proportion des gialli qui ont succédé à *The Bird With the Crystal Plumage*. *Blue Eyes of the Broken Doll*<sup>114</sup> (Carlos Aured, 1973) nous offre peut-être la version la plus insolite en la matière. La scène qui nous intéresse se déroule près d'une ferme. La victime traverse d'abord une cave en pierres, puis elle s'agenouille pour ouvrir un robinet attaché au mur et y récolter du sang animal. Pendant ce temps, le tueur en profite pour s'emparer d'un petit râteau de jardinage. L'individu surgit devant elle en brandissant l'outil. Le montage de

---

<sup>113</sup> D'autant plus que la caméra, relativement mobile et relâchée durant les deux premières parties de la séquence (panoramiques et travellings en caméra à l'épaule), se substitue à une caméra rigide optant pour des angles beaucoup plus étudiés.

<sup>114</sup> Aussi connu sous le titre *House of Psychotic Women*.

l'agression s'articule alors sur une alternance champ-contrechamp assez extraordinaire. Voyons dans l'ordre comment l'action est découpée :

1. Gros plan du visage de la femme (**A**) qui, les yeux écarquillés, regarde vers le haut en direction de son assaillant.
2. Insert extrêmement bref (**B**) qui semble correspondre à la vision subjective de la femme. En contreplongée, l'arme se détache du ciel de la nuit et passe furtivement devant notre regard comme pour s'y attaquer.
3. Le cadrage au tout début nous fait d'abord renouer une fraction de seconde avec le premier plan (**A**). Mais un très rapide zoom arrière nous fait aussitôt passer à un plan moyen (**C**) qui nous donne un meilleur aperçu de la situation. Ce plan raccorde avec le mouvement de l'arme entamé au plan #2. L'arme (toujours tenue par le tueur) est montrée un bref instant plantée dans le torse de la femme. Du même coup, ce plan vient infirmer que l'insert précédent représentait la vision de la victime.
4. Plan rapproché épaules sur la victime (**D**) – semblable à A – mettant l'accent sur sa douleur. Cette fois-ci, elle cligne des yeux à plusieurs reprises en hurlant.
5. Reprise de la contreplongée (**B**). Nous voyons l'arme se dresser au-dessus de nous.
6. Brève reprise du plan rapproché (**D**). La femme regarde vers le haut. Son visage et son cou sont quelque peu tachés de sang (une coulure part du coin de son œil gauche). Elle ferme les yeux juste avant le prochain plan.
7. B : l'arme s'agite vaguement devant nous.
8. D : une bonne quantité de sang vient asperger le visage de la victime. Elle ferme les yeux et tourne légèrement la tête.
9. B : l'arme balaye furtivement notre champ de vision.
10. D : le visage contorsionné et parsemé de sang, la victime regarde toujours vers le haut et place sa main contre sa joue comme pour se protéger de l'attaque à venir.
11. B – à la différence que cette fois-ci, l'arme se trouve au plus près de notre champ de vision et y passe beaucoup plus lentement. Nous voyons même qu'elle s'appuie sur une surface pour frotter contre cette dernière. L'arme laisse sur celle-ci de larges stries rouges qui dégoulinent.

12. B (une deuxième fois consécutive, créant un faux raccord<sup>115</sup>). L'arme glisse une nouvelle fois sur la surface. Durant ce second plan presque identique au précédent, nous percevons un ajustement de mise au point. Ceci nous éveille davantage à la présence d'une surface vitrée devant la caméra.

13. Retour au plan moyen (C) raccordant avec le mouvement entamé lors du plan précédent. Nous voyons un instant l'arme appuyée sur le ventre de la victime, puis le meurtrier ramène le râteau vers lui. La victime, encore consciente, regarde toujours vers lui, subjuguée. Le tueur, triomphant, s'éloigne vers la gauche pour devenir hors champ. Nous voyons ensuite la victime s'affaisser lentement au sol. Le haut de son corps nous est désormais caché par un muret. Nous devinons qu'elle agonise.

Dès le début de cette agression, Aured nous plonge dans l'incertitude et complique notre lecture de l'action. À cet égard, les inserts du râteau remportent la palme. Le problème avec ceux-ci réside en deux contradictions. D'une part, il faut noter que les plans rapprochés sur la victime, qui penche légèrement vers l'arrière et regarde vers le haut, suscitent chaque fois la même confusion. Son regard, ainsi que la contreplongée, par leur alternance et leur angle respectif, se répondent l'un et l'autre. De surcroît, les clignements d'yeux de la femme (et sa main qui protège son visage) nous incitent à croire que le râteau va bientôt la frapper à cet endroit. Pour ces raisons, nous sommes tout au long persuadés que ces contreplongées, nous montrant le râteau fendre l'air puis frotter délibérément une surface, représentent son point de vue subjectif. Et pourtant, lorsque nous réévaluons bien le déroulement de l'agression, ce n'est pas le cas. En effet, le raccord de mouvement sur le plan moyen (plan 3 et plan 13) suggère que l'ensemble des attaques ne ciblait pas le visage de la femme, mais plutôt son ventre (une large tache de sang au bas de sa blouse favorisant cette hypothèse<sup>116</sup>). Aussi, son visage n'apparaît pas blessé une fois l'attaque terminée. Il est seulement aspergé de sang. Dans ces conditions, à qui (ou à quoi) devons-nous finalement attribuer ces images en contreplongée? L'inclusion « superflue » de ces gros plans du râteau offre un bon exemple des libertés que se donnent les cinéastes du giallo durant les moments gore. Ici, le réalisateur invente un faux point de vue pour provoquer une forte impression, et ce, en dépit des incongruités et des

---

<sup>115</sup> Le faux raccord est d'autant plus flagrant, puisque la mise au point dans le second plan n'est pas réglée à l'avant-plan comme sur le plan précédent et donne droit à un *rack focus*.

<sup>116</sup> Mais comment se fait-il alors que sa blouse n'est pas plus déchirée à cet endroit?

difficultés de compréhension plus globales que cela entraîne<sup>117</sup>. Par ailleurs, même si nous faisons abstraction de la réalité diégétique et que nous supposons qu'il s'agissait vraiment du point de vue subjectif de la victime, un autre problème demeure. Sans doute, lors d'une telle agression avec un râteau (en direction de notre visage), nous pouvons concevoir que des gouttes de sang puissent gicler, se retrouver dans nos yeux et ainsi, embrouiller notre champ de vision. Le « hic » n'est pas ici. Il provient plutôt de la représentation concrète de ceci. C'est qu'il est bien difficile d'imaginer que nous puissions (dans la réalité) voir des rayures si délimitées devant nous et, pareillement, que nous puissions voir les dents du râteau s'écraser et frotter sur nos yeux, ceci, à l'image d'un essuie-glace sur une vitre d'auto (comme si nos globes oculaires étaient une surface dure et totalement plate)<sup>118</sup>. Désirant absolument nous choquer, Aured abuse et révèle du même coup comment le dispositif de la caméra subjective échoue à reproduire fidèlement l'expérience de se faire blesser au visage (ou encore de se faire endommager les rétines) – cela dit, le réalisateur arrive malgré tout, en misant sur la sensation, à en évoquer l'idée. Le désagrément ressenti par le spectateur lors de cette scène provient donc d'une part du montage elliptique où l'arme lui passe près du visage<sup>119</sup> et, d'autre part, du bris soudain des conventions de la continuité classique. Ce qui nous pousse à nous crispier, c'est surtout l'effet de surprise généré par le montage et le fait que nous soyons sortis de notre zone de confort par le bri du 4<sup>e</sup> mur (d'une manière que l'on peut sans doute trouver désespérée ou déloyale<sup>120</sup>).

Ce n'est pas tout cependant, puisque le tout dernier plan de la scène vient à son tour mêler les cartes. Dans celui-ci, nous voyons en très gros plan deux globes oculaires qui

---

<sup>117</sup> Un autre exemple singulier de violence « gratuite » à la caméra se trouve dans le meurtre d'ouverture sous forme d'hallucination de *Death Walks at Midnight* (Luciano Ercoli, 1972).

<sup>118</sup> Afin de rendre un peu plus crédible une telle agression au visage en nous confinant au point de vue subjectif de la victime, il aurait sûrement été préférable que la surface valant pour notre regard s'effrite, s'altère et subisse des dommages elle-même en sa profondeur (une simulation de se faire endommager irrémédiablement l'organe de la vision).

<sup>119</sup> À noter qu'à la bande-son, on s'en donne aussi à cœur joie pour marquer les coups de râteau d'un bruit de sifflement et que la musique, aiguë et grinçante, se marie très bien avec l'agression dépeinte afin de mettre nos nerfs à vif.

<sup>120</sup> Pour Linda Ruth Williams, l'agression aux yeux est un des derniers recours possibles, une sorte d'interdit tacite que les cinéastes ne doivent pas franchir : « damage to eyes recurs as a symbol of the worst possible violence, a spectacular last straw in horror far more disturbing even than representations of fatal injuries to vital organs » (Ruth Williams citée dans Edmonstone 2008, p. 81).

reposent dans des mains gantées. La caméra en plongée accompagne les mains avec un travelling vers la gauche (caméra à l'épaule). Dès qu'il apparaît, ce plan entre en conflit majeur avec le plan précédent. Il faut dire qu'il y a d'abord deux petites tricheries de la part du réalisateur. Premièrement, l'ambiance sonore et la musique subsistent essentiellement à cette transition (aucune modification notable). Deuxièmement, le très gros plan sur les gants, étant donné son angle en plongée, ne nous permet pas de deviner dans quel environnement nous nous situons (nous ne notons aucun changement d'éclairage significatif non plus). Ainsi, une ellipse temporelle et spatiale vient forcément de se produire, mais le réalisateur ne la signale d'aucune façon – il entretient la confusion intentionnellement. Dans l'optique où le meurtrier, après l'agression, se dirigeait vers la gauche, décidé à quitter la scène de crime<sup>121</sup>, le public ne peut alors s'expliquer que, seulement quelques secondes plus tard, ce dernier emporte les yeux de la victime dans la paume de ses mains. Sur le moment, il ne sait que penser de ce plan et où/quand le classer dans le récit<sup>122</sup>. En voyant cette paire d'yeux visqueux, le spectateur s'avère donc troublé, et ce, moins pour le réflexe de répulsion que cette vision peut déclencher que pour la profusion d'incongruités narratives que ce plan occasionne<sup>123</sup>. C'est grâce à de tels détails nébuleux si au cours de cette séquence, nous avons pu avoir l'impression d'assister à une mise à mort hautement brutale et sadique. Dans les faits toutefois, il est difficile d'en juger objectivement, car nous avons seulement eu un aperçu décousu de son déroulement. Dans le giallo, c'est souvent autant, sinon davantage, ce genre d'excès formel bizarrement calibré (s'approchant d'un certain surréalisme) qui marque l'esprit que le meurtre en lui-même.

## **7.2 Le jump cut**

Nous l'avons énoncé plus tôt, un des défis pour le cinéaste avec la scène de meurtre est de nous persuader par divers moyens qu'un changement d'état se produit en la victime.

---

<sup>121</sup> D'autant plus que le meurtrier, manifestement, n'avait pas blessé la victime aux yeux (on l'a bien vu) et, encore moins, arraché ceux-ci!

<sup>122</sup> Cela dit, le spectateur peut tout de même supposer qu'il s'agit des yeux de la victime venant juste de se faire agresser. Il peut penser cela parce que le même scénario s'est produit au meurtre précédent : après l'agression de la victime, on lui a montré une paire d'yeux reposant dans ces mains gantées et être déposée dans un bocal d'eau.

<sup>123</sup> Le fait qu'on lui ait donné l'impression de se faire agresser les yeux (et que la victime subissait le même sort) quelques instants auparavant rend cette image encore plus frappante. Bref, l'allusion fonctionne.

Aspirant à sidérer le spectateur à l'approche de ce moment, ceux-ci font parfois appel à une figure de montage audacieuse : le *jump cut*<sup>124</sup>. La règle des 180 degrés est sûrement celle que les cinéastes bravent le plus souvent. David Bordwell et Kristin Thompson résument la raison d'être de cette dernière :

La principale qualité du système des 180° est de produire des descriptions spatiales claires : le spectateur sait toujours où sont les personnages, les uns par rapport aux autres et par rapport au décor. Plus important encore, il sait où il se situe lui-même par rapport à l'action. Cet espace limpide, déployé dans toute sa cohérence, est conçu pour que le spectateur ne soit pas distrait du seul centre d'attention possible : l'enchaînement narratif des causes et des conséquences (1999, p. 350).

Entre autres choses, cette règle des 180° dicte qu'au cours d'une scène, le cinéaste doit établir une ligne imaginaire (un axe) à partir de laquelle il s'autorisera à capter l'action. En installant toujours sa caméra du même côté de la ligne, il peut à son gré alterner d'un plan à l'autre une fois rendu à l'étape du montage – il s'assure ainsi de conserver chaque élément à l'image dans la même disposition (gauche-droite) et de réduire les discordances visuelles entre chaque plan. Voyons comment le non-respect de cette convention au moment du meurtre peut se manifester.

### **7.2.1 *Seven Blood-Stained Orchids* (noyade)**

Dans *Seven Blood-Stained Orchids*, le tueur apparaît devant la victime, les mains tendues devant lui pour l'étrangler. Prise d'effroi, celle-ci s'évanouit. Peu après, son assaillant la dépose dans un bain rempli d'eau et lui maintient sa tête sous l'eau. La femme reprend connaissance, puis s'affole en constatant à nouveau son péril. À l'écran, sa lutte pour éviter la noyade est montée dans cet ordre :

---

<sup>124</sup> Il faut préciser que par *jump cut*, nous référons non pas aux petites erreurs de raccords de continuité au sein d'un film (qui sont de toute façon pratiquement inévitables). Nous parlons plutôt des *jump cuts* suffisamment flagrants pour attirer l'attention sur eux-mêmes : ces *jump cuts* qui, vraisemblablement, résultent non pas d'une ignorance des conventions de montage, mais bien ceux qui paraissent voulus de la part des réalisateurs (et des monteurs). À savoir si ces faux raccords étaient toujours initialement prévus dès l'étape du découpage technique, il s'agit d'une tout autre question.

1. Plongée sur la victime en cadrage rapproché taille (A). Une vue latérale sur le haut de son corps et son visage (celui-ci se trouvant à *droite* de l'écran) nous est donnée.
2. Plan à la hauteur du bain nous montrant, de biais, ses jambes et ses pieds (B) qui reposent sur le rebord gauche du bain. Nous voyons qu'elle tente de chercher un appui avec ses pieds (éclaboussures d'eau).
3. Plongée sur la victime conforme au premier plan (exposant toujours le corps latéralement en cadrage rapproché taille), à l'exception que la tête de la victime se retrouve maintenant à *gauche* du cadre (A#).
4. Retour au plan (B) sur les jambes (celles-ci pointant encore vers la *gauche*) qui remuent de plus belle.
5. Retour au tout premier plan (A). La tête de la victime est revenue dans sa position initiale (à *droite*).
6. Plan sur les jambes (B), suivi d'un zoom arrière assez lent nous offrant une vision plus globale de la pièce (B vers C)... et nous reconfirmant, du même coup, que le tueur et la tête de la victime se situent à l'extrémité *droite* du bain.
7. Répétition du plan initial sur le haut du corps (A), la tête toujours à *droite*. On y voit le visage qui semble sur le point de lâcher prise.
8. Plan de biais sur les jambes – reprenant le cadrage final obtenu à la suite du zoom arrière lors du 6e plan (C); un pied sur la bordure du bain paraît être agité par ses derniers spasmes... et semble enfin s'immobiliser.
9. Très gros plan filmé en longue focale (D) nous montrant la main gantée du tueur tenant entre ses doigts un médaillon en forme de demi-lune. Derrière le gant et le médaillon, nous entrevoyons (hors foyer) les jambes reposant (comme prévu) à gauche du bain<sup>125</sup>.
10. Plan en plongée rapproché taille qui saute encore l'axe (A#). La tête réapparaît pour une seconde fois à *gauche*, révélant la victime figée, les yeux écarquillés<sup>126</sup>.

Impossible de passer à côté d'un tel recours au saut d'axe. Avant d'être dû à de l'incompétence ou encore à une insouciance de la part du réalisateur et/ou du monteur, ce

---

<sup>125</sup> Une serviette bleue validant également qu'il s'agit du côté gauche du bain.

<sup>126</sup> À noter que quelques secondes plus tard, au moment de la découverte du cadavre par la police, la suite de plans qu'on nous sert complexifie encore la lecture de cette scène (le cinéaste filme le reflet d'un miroir pour nous désorienter).

*jump cut* fait foi selon nous d'une conscience des conventions de montage et des limites inhérentes à la représentation cinématographique du meurtre. Observons comment Lenzi procède. Par son choix de cadrages et l'alternance de plans, le cinéaste impose dès le départ une fracture entre le haut du corps (évoquant l'esprit) et le bas du corps de la victime (renvoyant au corps en tant que pur système nerveux). Ce faisant, le réalisateur montre que son organisme est en train de subir un important désordre – le visage et le haut du corps peuvent à peine bouger, tandis que les jambes, elles, sont libres de leur mouvement et compensent pour tenter de retrouver l'équilibre. Mais le cinéaste en remet avec ces plans A# qui viennent se loger de manière subreptice (car respectant la même échelle de cadre que les plans A). L'alternance qui se profile entre A et B au début, qui aurait permis au spectateur de suivre l'action selon une formule simple, puisque cohérente et prévisible, est ainsi contrecarrée par le premier plan A#. Celui-ci ajoute alors une bonne couche d'ambiguïté à la situation diégétique (déjà critique). Cette faute de raccord aurait pu se faire oublier au fil des plans si Lenzi s'en était tenu à cette nouvelle configuration. Cependant, nous assistons ensuite à un retour de B suivi par A, ce qui nous donne l'impression que cette alternance initiale a été restaurée. L'axe est donc franchi non pas définitivement – ce qui aurait tout de même assuré une fluidité dans le reste de la séquence –, mais seulement temporairement et par intermittence. Excédé par le montage et craignant de perdre le fil encore plus, le premier réflexe du spectateur est alors de se concentrer davantage sur l'agression. Par le fait même, il devient d'autant plus apte à ressentir la violence en jeu. Le retour absurde d'A# en guise de dernier plan (alors que le personnage paraît désormais sans vie), enfin, vient symboliquement redonner à la mort son caractère angoissant et insondable.

Certes, nous pouvons estimer probable que le spectateur moyen des salles *terza visione* de l'époque ne réalisait pas l'ampleur de ces faux raccords et qu'il ne détenait pas une connaissance effective de la règle des 180°. Surtout, il ne prenait sans doute pas la peine d'analyser comme nous l'interaction entre la dépossession que subit la femme par rapport à son corps et cette tournure détraquée qu'adopte le montage. Toutefois, nous croyons que, ne serait-ce que vaguement, il percevait ces incongruités et que celles-ci avaient la capacité de lui faire éprouver des affects négatifs connexes à ceux vécus par la victime.

### **7.3 Le raccord par analogie**

Une autre manière pour les cinéastes de signifier ou de souligner la mort est d'établir une analogie entre le corps de la victime et un objet se trouvant sur les lieux du méfait. Mario Bava en propose une dès la scène de meurtre d'ouverture de *Blood and Black Lace*. Celle-ci se révèle à nous en l'espace d'un seul plan. L'assassin, après avoir étouffé sa victime dans un sentier près d'un jardin, la prend par les pieds et commence à la traîner. La caméra, installée à distance, les suit à l'aide de simples mouvements panoramiques. Quand le meurtrier et sa victime disparaissent derrière un buisson, la caméra effectue un panoramique vers le haut pour attirer notre attention sur deux sculptures de chérubins perchés au-dessus des arbustes. L'appareil s'immobilise sur eux un bref instant avant que la scène ne se termine. Selon Tim Lucas, il s'agit pour Bava d'offrir un contrepoint à la violence, cette figure de style annonçant d'ailleurs l'ironie sous-jacente à la série de meurtres à venir (2007, p. 563). Témoins (fictifs) des événements – au même titre que nous –, ces chérubins paraissent vouloir nous transmettre un message, nous témoigner leur impuissance. Leur influence, censément protectrice, est inutile pour empêcher le pire d'advenir<sup>127</sup>. L'analogie, ici, ouvre un espace de réflexion à propos du sens de cette mort (et nécessairement de *la* mort, puis du bien et du mal en général).

#### **7.3.1 *My Dear Killer* (scie électrique)**

Ce sont toutefois des objets ou machines « en mouvement » qui servent le plus souvent de relais au meurtre (durant ou après l'attaque)<sup>128</sup>. Une scène de *My Dear Killer* (Tonino Valerii, 1972) nous fournit un bon exemple de ce genre de mise en relation. Dans celle-ci,

---

<sup>127</sup> « En résumé, les chérubins ont tous une fonction “théophanique” générale, ils manifestent la présence de Dieu. De plus, deux fonctions plus précises leur sont attribuées parfois : celle de gardiens et celle de porteurs de Dieu ou de son trône » (Miéville 1996, p. 42 [http://mieville.chez-alice.fr/cherubins/cherubins\\_memoire.pdf](http://mieville.chez-alice.fr/cherubins/cherubins_memoire.pdf)).

<sup>128</sup> Parmi tant d'exemples possibles à ce propos, mentionnons : 1. Le tout premier meurtre de *Bay of Blood* (Mario Bava, 1971) avec l'insert (en montage alterné) de la roue d'un fauteuil roulant tournant rapidement et atteignant ensuite son point d'inertie; 2. Le premier meurtre de *The Black Belly of the Tarantula* (Paolo Cavara, 1971) avec, également en montage alterné, une bouteille se vidant au sol; 3. Le meurtre dans un wagon de train de *So Sweet, So Dead* (Roberto Bianchi Montero, 1972), où le réalisateur fait alterner/suivre l'agression par des plans du train en marche, puis enchaîne en montrant les presses rotatives qui impriment les journaux relatant le meurtre en question; 4. Le meurtre à l'intérieur d'une voiture dans *Death Carries a Cane* (Maurizio Pradeaux, 1973) où nous est montré le sang qui gicle sur le pare-brise alors que les essuie-glaces fonctionnent (car il pleut à verse dehors).

l'assassin attaque la victime à l'aide d'une scie ronde trouvée sur les lieux. Nous le voyons lentement avancer vers elle avec l'outil électrique en main. Le premier plan nous place face au tueur, à la hauteur de sa taille. En gros plan, l'homme dirige l'arme vers la caméra comme s'il allait nous agresser et en active la scie. À noter qu'à partir de cet instant, la musique de suspense est remplacée par le bruit strident de l'outil qui dominera dorénavant la bande-son (entrecoupée des cris de la victime). Le plan suivant nous montre la femme qui tourne le dos en prévision de l'attaque. Un gros plan frontal de la scie menace à nouveau notre regard. Celle-ci franchit le cadre de gauche à droite avant que le montage nous fasse directement passer à un plan gore. L'homme mutilé d'abord la femme en pressant la scie sur la longueur de son dos, puis, quand elle pivote pour revenir face à lui, il s'acharne sur sa cuisse (deuxième plan gore). L'assassin projette ensuite sa proie contre le mur de gauche et avance vers elle, résolu. La caméra reste un court instant derrière lui. Son manteau noir couvre en grande partie notre champ de vision et nous entrave l'accès aux sévices – néanmoins, la caméra panotera vers la droite pour nous montrer le sang éclabousser généreusement le mur blanc avoisinant. Juste après, nous changeons de perspective et faisons maintenant dos aux dégâts. En effet, une coupe nous déplace face au meurtrier – cadré des genoux jusqu'à la taille – qui reste étrangement sur place alors que le bruit de la scie n'a toujours pas cessé. Pour le moment, la scie demeure hors champ, mais nous refocaliserons peu à peu sur elle tandis que le tueur (la tenant toujours en main) descend ses bras vers le sol. À l'écran, nous pouvons d'abord apercevoir l'ombre de la scie se mouvoir lentement, puis l'objet réapparaît enfin à notre hauteur. Nous l'observons plusieurs secondes pendant que l'assassin semble incertain à savoir s'il va la déposer – nonchalamment, il la suspend par le fil pour la laisser glisser entre ses doigts. La caméra recadre la scie alors qu'elle approche le plancher et l'objectif reste rivé sur l'arme. Le tueur, lui, s'éloigne d'un pas décidé (il quitte le cadre). En un rien de temps, la scie virevolte et racle le sol dans un disgracieux mouvement circulaire (son fil s'enroule aussi autour d'elle<sup>129</sup>). Après de longues secondes, l'objet finit par ralentir quelque peu, mais sa

---

<sup>129</sup> Son fil s'est visiblement débranché de la prise électrique.

partie mobile (disque en acier) n'a pas arrêté de tourner. Nous devons encore endurer l'objet quelques instants avant de pouvoir enfin passer au prochain plan et à la scène suivante<sup>130</sup>.

Le plan qui nous accroche dans ce segment est évidemment celui où le meurtrier dépose l'arme au sol. Déjà, l'exclusion de la femme à l'écran juste avant l'assaut final – alors que l'on vient de nous exposer en gros plan les deux entailles précédentes – installe un mystère. Dans quelle condition se trouve-t-elle à cette seconde précise? Est-elle morte sur le coup? Devons-nous la considérer pour morte? Voilà le genre de questions qui nous traversent l'esprit alors que s'entame cet interminable plan devant le meurtrier<sup>131</sup>. Sauf qu'au lieu d'y répondre directement ou de changer de scène (et de rendre implicite la mort du personnage), Valerii opte pour une autre recette : il prend la peine de nous (re)présenter l'arme très lentement en plusieurs étapes (bruit, ombre, objet en marche). Ainsi, pendant que nous pensons toujours au malheur de la victime et à ce qui est advenu d'elle, le réalisateur trouve opportun de nous hypnotiser avec l'outil responsable des dégâts. Ce long plan serré ne peut que soulever des interrogations chez le spectateur et causer l'inconfort (le son continu de la scie s'ajoutant au malaise). Ensuite, nous devons assister à la pénible mise en arrêt de l'outil par le tueur. Car, bien que « non-vivant », l'objet connaît lui aussi une sorte de dégradation. Nous le voyons cahoter bizarrement et continuer à tourner dans un terrible vacarme. Au fil des secondes, notre esprit établit instinctivement un lien entre cet abus sur l'outil et la victime mutilée. Cette image d'un objet privé de sa source d'énergie et devenant hors de contrôle, son comportement, autant machinal que s'apparentant aux réflexes que peut avoir un individu en pleine crise, enveloppe l'après-meurtre d'une aura trouble. Il faut dire que le caractère angoissant de ce moment ne provient pas uniquement de cette analogie; la tension est entretenue à plusieurs niveaux. Dès le départ, l'attitude de l'homme ganté après son assaut laisse planer le doute. Tout de suite, nous essayons de nous imaginer ce qu'il peut bien encore

---

<sup>130</sup> Prochain plan qui nous amène dans une autre pièce (nous entendons toujours la scie, mais son bruit est plus étouffé). Nous nous retrouvons alors dans la peau de l'assassin, ce dernier allongeant le bras pour s'emparer d'une revue en papier. Le plan suivant, lui, nous ramène dans le calme du poste de police et le bruit de la scie est enfin chose du passé.

<sup>131</sup> Plan dont l'absence relative de lien visuel avec le plan précédent insinue aussi une ellipse indéterminée. En effet, le tueur à la fin du dernier plan se trouvait dos à la caméra. Il se retrouve maintenant face à nous. Que doit-on déduire de ce raccord? Erreur ou fragment imprécis d'ellipse? Dans tous les cas, il sème l'ambiguïté.

préparer et nous nous concentrons sur ce qui se passe à l'écran dans l'espoir d'une quelconque révélation. Or, une fois que nous réalisons ce qu'il s'apprête à faire, son geste nous paraît absurde<sup>132</sup>. Autre point, la durée allouée (27 secondes) à cette péripétie par le réalisateur est largement disproportionnée en comparaison à son importance totalement négligeable dans le cours du récit. Peut-être que le réalisateur avait besoin de ce plan pour amener l'analogie. Par contre, il aurait très bien pu nous faire assimiler celle-ci en quelques secondes, sans chercher à aggraver « gratuitement » nos sens. Nous reconnaissons bien sûr dans ce choix l'excès caractéristique des cinéastes du giallo. Après nous avoir fait subir cette montée de violence durant l'agression, puis nous en avoir refusé subitement l'accès, Valerii se plaint donc à nous faire languir, à nous exaspérer. Il en résulte que nous ressortons de cette séquence à la fois atteints psychologiquement et irrités sensoriellement, en plus d'être habités par une impression diffuse de manque, de non-dénouement.

### **7.3.2 *Four Flies on Grey Velvet* : d'un préambule funèbre à l'adieu déchirant**

Les cinéastes cherchent parfois à nous faire songer d'avance et de manière plus philosophique à l'éventualité de la mort d'un personnage. C'est notamment le cas dans *Four Flies on Grey Velvet* (Dario Argento, 1971). En effet, l'idée maîtresse qui traverse les deux principales scènes de meurtre de ce giallo est la disparition symbolique des victimes. Reprenant la méthode qu'il avait employée dans *The Bird With the Crystal Plumage* et *The Cat o' Nine Tails*, le réalisateur s'efforce à étirer au maximum la période d'attente avant la mise à mort. À la différence que, cette fois-ci, les victimes ne se dirigent pas vers leur destin dans une relative ignorance. Au contraire, les victimes de *Four Flies* – qui paraissent désœuvrées pendant que des péripéties anecdotiques ont lieu en marge d'elles – prennent peu à peu conscience de ce que le spectateur, lui, entrevoit dès le début : la mort plane sur elles telle

---

<sup>132</sup> Le sens de son geste nous échappe encore (même après quantité de visionnements de la scène...), mais tout porte à croire que le tueur prend le temps de savourer son travail et observe froidement la victime en train de mourir (ou fraîchement morte).

une fatalité. En ce sens, l'attaque de l'assassin se veut surtout un achèvement logique et concret à l'atmosphère que le réalisateur a su installer durant leur long préambule funèbre<sup>133</sup>.

Le meurtre de l'amante<sup>134</sup> du héros dans l'appartement de celui-ci offre un excellent exemple à ce propos. La victime attend dans la chambre à coucher, déjà anxieuse. Le réalisateur nous fait patienter à ses côtés (pour environ 4 minutes) pendant qu'elle se doute pertinemment que l'assassin l'a choisie comme prochaine cible. Après avoir entendu des bruits suspects, vu la porte du salon s'entrouvrir et noté des traces de pas fraîchement imprimés au sol, la peur commence à s'emparer d'elle. Jugeant être capable de se sauver sans être interceptée, la femme traverse le salon en silence et ouvre une porte qui donne sur un long escalier. Elle gravit les marches pour rejoindre une pièce de rangement sombre, fade et vide. La femme terrifiée trouve sur une chaise un couteau à lame rétractable. Elle le prend et ouvre ensuite l'une des portes du grand placard adossé au mur. Elle y entre, referme doucement la porte (presque au complet), puis attend un bon moment tapie dans l'ombre. Nous la voyons qui essaie de tenir fermement l'arme dans ses mains malgré l'angoisse qui l'afflige. Son visage, lui, cependant, ne peut se retenir d'afficher un air triste. Il faut spécifier qu'Argento, par son seul traitement de la lumière, (re)confirme au spectateur que les secondes sont comptées pour le personnage. Concrètement, alors que la femme guette à travers la fente les signes de la venue du tueur – tout en cherchant à avoir le dessus sur ses émotions et à ne pas faire de bruit –, le cinéaste place sa caméra à l'intérieur du placard (face à elle). Dans la pénombre, nous réussissons à distinguer (sommairement) sa silhouette. Or, la porte entrouverte laisse aussi filtrer une mince tranche (verticale) de lumière plus ponctuelle à l'intérieur. Une rayure de lumière découpe ainsi de manière plus franche une petite portion de son visage (et de ses mains). Pendant que le personnage bouge doucement la tête afin de couvrir tour à tour différents angles de vision, cette frange de lumière, conservant sensiblement la même dimension tout au long, nous donne donc successivement accès à

---

<sup>133</sup> Le meurtrier, en outre, est de plus en plus réduit à des indices (ombres, bruits, traces) et, bien qu'il soit humain, il se manifeste davantage à l'écran à la manière d'une entité aux pouvoirs maléfiques. Voir, par exemple, la scène de meurtre de la femme de ménage au sein d'un parc. Non seulement l'agression y est montrée anormalement très hors champ, mais pendant l'entière durée de la scène (près de 6 min), on ne voit jamais la moindre bribe du tueur (ni de son arme).

<sup>134</sup> Personnage joué par l'actrice québécoise Francine Racette.

différentes parties et différents traits de son visage effrayé. Notre regard est d'abord fixé sur son œil gauche et sa bouche, ensuite, sur son œil droit, après, seulement sur sa bouche (sans les yeux), puis sur l'œil gauche, pour refaire le chemin opposé, etc<sup>135</sup>. Il est facile de deviner pourquoi, au moment où le suspense commence à se raffermir à nouveau – nous entendons la porte au bas des escaliers grincer et une présence monter les marches lentement<sup>136</sup> –, le cinéaste tient à nous river de manière aussi soutenue face à la victime (en plan rapproché taille, puis, surtout, en gros plan sur son visage). La lumière exposant seulement une très mince portion de la femme, celle-ci, quoi qu'elle fasse, semble cernée dans chacun de ses moindres mouvements<sup>137</sup>. Cet éclairage inhabituel sur le visage, par ailleurs, vient décomposer encore plus ses traits, ceci, alors que le chagrin et la peur les tordent déjà passablement. Ainsi, non seulement le cadrage en gros plan nous permet de scruter de près son visage larmoyant, mais celui-ci est en outre fragmenté par la configuration même de l'espace. Un effet trou de serrure est créé dans l'intention de l'altérer davantage voire de le défigurer<sup>138</sup>. Le réalisateur nous rend-il de cette manière sensibles à la vulnérabilité grandissante de la victime? Tandis qu'elle voyait en cet espace un abri, le spectateur, dès qu'elle s'y introduit, dispose d'une perspective sur elle qui confirme l'erreur de son intuition et offre un avant-goût de sa ruine.

Une fois que l'assassin paraît enfin s'être éloigné, la victime, croyant avoir su échapper à sa vigilance, sort du placard (elle y a passé plus de 1min30secs). Elle entame quelques pas timides vers l'escalier, approche le sommet, et le couteau du tueur vient la frapper au front (gros plan avec petite incision gore). Suite au coup, elle tombe à la renverse dans les escaliers et glisse sur le dos, tête première et heurtant chaque marche. La caméra, en plongée, avec l'objectif fixé droit sur le visage de la femme, accompagne sa dégringolade en travelling avant<sup>139</sup> – seul son visage est montré au bas du cadre alors que les escaliers, eux, occupent la partie supérieure de l'image. Toujours sur le dos, la femme atteint bientôt le rez-de-chaussée. Les trois prochains plans nous intéressent particulièrement. Nous y voyons d'abord en gros

---

<sup>135</sup> À noter que nous décrivons grosso modo ce parcours visuel.

<sup>136</sup> La victime sait qu'elle devra se faire plus discrète que jamais dans les secondes à venir.

<sup>137</sup> Sans compter que par sa puissance, cette lumière paraît l'entraver dans sa surveillance de l'assassin.

<sup>138</sup> De plus, dans les circonstances, la forme que dessine la lumière sur son visage évoque quelque chose de tranchant.

<sup>139</sup> Un peu à la façon du meurtre de l'inspecteur Arbogast dans *Psycho*.

plan la lame du couteau (à l'avant-plan et au centre de l'écran) en plein cœur d'une descente – la lame est pointée droit vers le bas, perpendiculaire au sol. Durant ce plan, la caméra reste encore « verrouillée » sur un élément mobile : le travelling de l'appareil vers le sol est absolument simultané à la descente de l'arme<sup>140</sup>. Ce qu'il y a ici d'ingénieux formellement parlant, c'est que le visage de la victime, qui hurle, se retrouve reflété sur la surface de la lame. Le couteau plonge ainsi vers le bas et, au cours de son parcours fugitif, nous pouvons distinguer le visage déformé par le reflet qui rétrécit progressivement et commence à glisser à l'extérieur de la surface métallique. Le plan suivant, en plongée radicale, nous montre en cadrage rapproché épauler la victime qui, en prévision du coup imminent, amène son bras à sa bouche et se mord le poignet. Le gros plan face à la lame (qui poursuit sa descente avec la même vitesse) revient tout de suite après. Le vague portrait de la victime y apparaît toujours réfléchi<sup>141</sup>. Sa déformation progresse jusqu'à ce qu'elle devienne une silhouette rudimentaire et qu'elle quitte totalement la surface de l'arme. Une fraction de seconde plus tard, un gros plan fixe sur le front de la victime nous indique que le poignard vient de pénétrer son corps (nous en entendons aussi le son). Le souffle coupé, la femme, dans un mouvement sec, arque la nuque vers l'arrière. Par ricochet, le personnage effectue sans le vouloir son propre recadrage. Le plan (et la scène) s'achève ainsi brusquement sur un (re)cadrage rapproché des yeux écarquillés de la victime.

Nous pouvons remarquer dans cette séquence une importante rupture de rythme dès que la violence se déclenche, stratégie à laquelle les gialli adhèrent couramment. De plus, nous retrouvons une prise en charge plus ferme de la part du cinéaste dès l'instant où l'agression est lancée. L'étonnement que provoque l'apparition du tueur (pour la victime et pour le

---

<sup>140</sup> La précision du plan est réglée au quart de tour. À l'aide d'un bâton ou d'un plateau, le couteau a vraisemblablement été attaché parallèlement à la caméra.

<sup>141</sup> Celui qui est scrupuleux – car l'action se passe très furtivement et le montage prend par surprise – notera qu'il y a une tricherie dans le raccord. D'abord, alors que dans le plan initial sur le couteau le visage commençait à s'éclipser, dans ce deuxième plan, on retrouve le visage à nouveau centré sur le couteau. Mais aussi, le reflet ne raccorde pas en continuité avec le plan précédent dans lequel la victime amenait son bras près de sa bouche pour le mordre. Dans les faits, Argento montre donc à deux reprises la même image (ou presque) de la descente/détérioration du visage sur la lame. Toutefois, on peut estimer que dans le feu de l'action, le spectateur a justement besoin de cette répétition afin de mieux saisir la logique de ce qu'il voit. L'erreur de raccord, dans ces conditions, est peut-être même bénéfique. De plus, le fait que ce gros plan soit brièvement interrompu par un plan de réaction aide à ce que la menace du couteau devienne plus concrète.

spectateur) est ainsi tout de suite soutenu par la réalisation qui nous fait voyager dans l'espace et nous immerge dans l'action de manière sensorielle. En effet, non seulement nous voyons soudainement la victime en train de dégringoler à toute allure les escaliers (sur le dos et tête première, rien de moins), mais, pendant que nous assistons à sa chute, nous y sommes nous-mêmes physiquement conviés (à noter que durant la descente *notre regard est dirigé vers le haut de l'écran*). De fait, nous subissons un trajet identique à la femme et nous nous stabilisons en même temps qu'elle. Puis, sans que nous ayons la chance de reprendre nos esprits et de penser à la suite, le cinéaste enchaîne avec ce plan nous présentant la lame qui se précipite vers le corps. À son tour, celle-ci est prise en plein vol et la caméra y est alignée tout aussi fixement. Nous sommes ainsi entraînés dans une seconde chute fulgurante (*en sens opposé de l'écran, notre regard étant cette fois-ci dirigé vers le bas*). Par ailleurs, dans la mesure où il oblige le spectateur à focaliser sur sa composition en un laps de temps très succinct, ce plan de la lame s'avère saisissant. Car, si au départ ce qui s'impose au regard du spectateur est la lame du couteau qui plonge vers le sol, plus le chronomètre avance, plus il est porté à y puiser d'autres détails. Il peut noter, par exemple, qu'il s'agit des escaliers qui défilent à l'arrière-plan et, surtout, que l'espèce de tache beige et noire (dont l'aspect fluctue) qu'il voit sur la surface de la lame renvoie au visage de la victime<sup>142</sup>. C'est essentiellement grâce à l'ensemble de ces impressions concomitantes qu'il parvient à situer cette vision dans l'espace et à mieux discerner les circonstances de cette attaque – le tueur a dans un temps record descendu les escaliers et s'est déplacé derrière la femme pour lui enfoncer le couteau dans le corps (le ventre, on peut présumer). D'ailleurs, le vertige engendré par la descente en travelling face au couteau (sensation de chute libre) est nettement amplifié par le fait que le spectateur est contraint au même moment d'en déchiffrer la logique intrinsèque et globale. Il s'agit donc à notre avis d'une im-signe pure encore plus puissante que ne l'étaient la bouche (*The Bird With the Crystal Plumage*) ou la pupille (*Cat o' Nine Tails*) en gros plan dans les deux premiers gialli du cinéaste. Le spectateur est sidéré par l'originalité de la perspective et, également, par sa complexité (conceptuelle/technique).

---

<sup>142</sup> Cela devient encore plus évident dès que la prise de vue en plongée sur la victime entrecoupe la descente du couteau.

Sous un autre angle d'analyse, les derniers plans de la scène (montrant le trajet du couteau avant qu'il ne transperce le corps) témoignent selon nous d'une autoréflexivité de la part du cinéaste. Nous savons que, contrairement à la photographie, le cinéma se veut un art de la durée et du mouvement. Il peut prétendre capter le changement en temps réel. Mais la réalité d'un objet acéré qui frappe pour provoquer la mort presque instantanément, pour des raisons évidentes, est impossible à représenter sans l'intervention d'une coupe, d'un effet aveuglant, d'un détournement; nous ne pouvons qu'en avoir une idée, un vague *reflet*. À nos yeux, ce que cette scène de *Four Flies on Grey Velvet* met en images est nul autre que ce fantasme utopique<sup>143</sup> de capter sur pellicule une image continue et satisfaisante (correspondante) de la mort à l'œuvre<sup>144</sup>. Ainsi, le cinéaste nous permet d'appréhender la violence qui se prépare à s'abattre sur le personnage et l'annihiler. L'image reflète la victime en train de se dégrader et disparaître alors que le film essaie d'en faire autant sur pellicule. L'appareil, sans lui-même devenir couteau, forme un tandem avec l'arme jusqu'au seuil limite autorisé par la fiction; il nous amène temporellement à l'infime instant avant l'impact du couteau et, spatialement, le plus près possible du corps. Mieux encore : la caméra/couteau se rapproche de la victime pendant que cette dernière s'éloigne de la surface du couteau, et ce, dans un rapport quasi inversement proportionnel. À travers ce reflet offrant une image poétique d'une certaine vérité optique, Argento crée une icône dynamique de la mort. De surcroît, la scène propose une démonstration édifiante de ce à quoi fait référence Karla Oeler lorsque celle-ci parle de l'avantage que peuvent avoir les cinéastes à exhiber leurs limites. La victime vivante<sup>145</sup> est astucieusement dérobée au regard du spectateur et, en raison de cela, il retient davantage le fait de sa mort<sup>146</sup>.

---

<sup>143</sup> Fantasme qui était d'ailleurs central au film *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960).

<sup>144</sup> À noter que peu après cette scène, l'intrigue du film abordera justement l'intérêt scientifique pour l'enregistrement de l'instant de mort. En effet, une technologie (fictive) a été développée afin de récupérer la dernière image qu'un sujet a pu voir juste avant qu'il ne périsse. L'œil de la présente victime au bas des escaliers, précisément, sera analysé. C'est d'ailleurs grâce à cette technologie que sera découvert un indice clé pour identifier le meurtrier. Nous croyons qu'Argento (et/ou son scénariste Luigi Cozzi) a tenu à incorporer cet élément scénaristique à la conception même de ce meurtre.

<sup>145</sup> Nous la verrons morte dans sa tombe dès le plan suivant, mais, à dessein, une distance gigantesque viendra d'abord nous séparer de son corps.

<sup>146</sup> Encore une fois, nous devons spécifier qu'il est très peu probable que le spectateur moyen, durant ce moment explosif ou à la suite de celui-ci, se livre à ce genre de méditation sur les limites intrinsèques et les spécificités du médium. Cependant, nous estimons que son expérience du meurtre est rendue plus vive et plus profonde grâce

## Conclusion

Bien entendu, les exemples que nous avons exposés au cours de ce chapitre ne peuvent témoigner à eux seuls des nombreuses variations sous lesquelles l'excès et le poétique peuvent se manifester dans les scènes de meurtre du giallo. Parmi les autres points à soulever, nous aurions pu mentionner l'utilisation du procédé du ralenti<sup>147</sup>, de la répétition multiple de l'impact violent au moment même où celui-ci se produit (sorte de *flashback* syncopé et instantané de l'événement<sup>148</sup>), ou, encore, de cette même idée combinée à la colorisation de la pellicule en plusieurs teintes successives<sup>149</sup>. Si nous aurons l'occasion d'aborder d'autres exemples particulièrement stimulants d'excès et de poétique au prochain chapitre, ils concerneront alors plus spécialement notre prochain sujet, c'est-à-dire l'érotisme.

---

aux multiples interventions de la part du réalisateur tout au long de la scène – et particulièrement durant ce dernier tronçon.

<sup>147</sup> Voir notamment le meurtre sur la plage de *So Sweet, So Dead* (Roberto Bianchi Montero, 1972).

<sup>148</sup> Voir notamment *The Crimes of the Black Cat* (Sergio Pastore, 1972) et *All the Colors of the Dark* (Sergio Martino, 1972).

<sup>149</sup> Voir chacun des meurtres peu orthodoxes de *The French Sex Murders* (Ferdinando Merighi, 1972).

## CHAPITRE III – L'ÉROTISME

### 8. L'érotisme selon Bataille

À priori, la notion d'érotisme paraît aisée à définir. Par ce terme, on réfère généralement à un certain art d'éveiller les sens et l'esprit dans un but sexuel, à ce qui concerne l'amour, les plaisirs de la chair, etc. Or, bien qu'on le reconnaisse comme un concept des plus universels, l'érotisme est aussi ce qui, par essence, nous dépasse et échappe à être cerné rationnellement. Sans contredit, il recèle une importante part d'indicible. Dans le cadre de cette étude sur la scène de meurtre du giallo, il nous apparaît primordial d'interroger quelques fondements de l'érotisme et de voir comment les mises à mort du filon peuvent s'en inspirer.

Dans son ouvrage philosophique *L'Érotisme*, Georges Bataille s'intéresse à cet obscur sujet que la science a toujours bien du mal à s'approprier à ce jour. L'auteur notoire traite principalement l'érotisme sous un angle existentiel. Selon lui, l'existence de l'être humain est avant tout déterminée par le fait que celui-ci se perçoit comme un être discontinu. Il se trouve dans cette condition, car il est à la fois unique – il n'y a personne d'identique – et mortel – il naît et est prédestiné à s'éteindre un jour. L'individu est ainsi enchaîné à sa solitude, impuissant quant à son ultime destin. Ce vide, tôt ou tard, exerce une pression sur lui et il est à même d'éprouver un vertige lorsqu'il songe à cet abîme. Heureusement, l'individu possède un remède temporaire face à cette angoisse : l'acte de reproduction. Durant la relation sexuelle, les deux partenaires vivent pendant un moment une sensation de continuité quasi fusionnelle dans l'autre/avec l'autre. C'est d'ailleurs ce qui se produit à une échelle microscopique s'il y a fécondation; le spermatozoïde et l'ovule s'unissent bel et bien durant un bref instant. Cependant, afin que cette fusion advienne (et qu'un nouvel être émerge), la mort des êtres séparés (du spermatozoïde et de l'ovule respectivement) est nécessaire : là où il y a gain, il y a perte simultanément. Pour se soulager de sa solitude existentielle, l'individu doit donc arriver à sacrifier une partie de lui-même, aussi infime soit-elle. Au cours de l'étreinte sexuelle, son corps en entier se trouble, il doit accepter d'en céder le contrôle :

Dans la pléthore, l'être passe du calme au repos, à l'état d'agitation violente : cette turbulence, cette agitation, atteignent l'être entier, ils l'atteignent dans sa continuité. Mais la violence de l'agitation, qui d'abord a lieu au sein de la continuité, appelle la violence de la séparation, d'où la discontinuité procède. Le calme revient enfin dans la séparation achevée, où se trouvent deux êtres distincts (Bataille 1957, p. 107).

La sexualité chez Bataille, bien qu'elle n'exclut pas strictement la tendresse et la notion de plaisir, traîne toujours avec elle cette charge violente, furieuse, voire funeste<sup>150</sup>. De là son emploi bien connu de l'expression « la petite mort » pour désigner l'orgasme<sup>151</sup>. Lors de cette contraction ultime et plus ou moins volontaire, une sensation de plénitude envahit les partenaires, mais celle-ci est immédiatement couplée à un sentiment de perte – le retour à leur discontinuité respective est rude. Si une violence physique frappe l'individu donc, un vide émotif est également à prévoir. Une sorte de langueur froide point après ces grands frissons : nostalgie et amertume devant l'incapacité de ne jamais pouvoir vivre pleinement et plus longuement ces moments de rapprochement.

[...] Il n'y a pas à proprement parler d'union, deux individus sous l'empire de la violence, associés par les réflexes ordonnés de la connexion sexuelle, partagent un état de crise où l'un comme l'autre est hors de soi. Les deux êtres sont en même temps ouverts à la continuité. Mais rien n'en subsiste dans des consciences vagues : après la crise, la discontinuité de chacun des deux êtres est intacte. C'est la crise en même temps la plus intense et la plus insignifiante (*Ibid.*, p. 114).

La relation taboue que nous entretenons avec la mort est également une composante clé de l'érotisme bataillien. L'image d'un cadavre laissé sans protection est source d'angoisse pour un autre homme. Des sentiments néfastes remontent en lui lorsqu'il y pense, car il refuse, et ce, malgré qu'il comprenne qu'il s'agit là de son destin inéluctable, de voir en son corps un objet voué à être dépossédé, à se désintégrer. *Ipsa facto*, cette vision lui fait remettre en doute

---

<sup>150</sup> « L'activité érotique n'a pas toujours ouvertement cet aspect néfaste, elle n'est pas toujours *cette fêlure*; mais, profondément, secrètement, cette fêlure étant le propre de la sensualité humaine, [elle] est le ressort du plaisir. Ce qui, dans l'appréhension de la mort, retire le souffle, au moment suprême, doit couper la respiration » (Bataille 1957, p. 116).

<sup>151</sup> Et qu'il a grandement participé à populariser.

le bien-fondé du travail, sa volonté de vivre et lui rappelle finalement le non-sens de l'existence. L'homme doit donc rejeter cette image et s'en séparer. Mais de cette horreur qu'il éprouve face à la mort découle forcément une fascination équivalente envers elle, et sa propre discontinuité revient souvent hanter ses pensées. Ainsi peut-on dire qu'une crise sommeille en lui. Par ailleurs, il faut mentionner que le concept de l'érotisme chez Bataille se développe autour de l'idée de limite et, naturellement, de la transgression irrésistible de cette limite. « Essentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, de la violation » (*Ibid.*, p. 23). Une résistance volontaire à se livrer à l'acte sexuel différencie la sexualité humaine de la sexualité animale. Au-delà des barrières et conventions sociales qu'il s'est érigées pour baliser ses comportements charnels, l'homme n'obéit pas qu'aveuglément à ses instincts. Il possède une conscience réflexive de ses désirs et sait très bien au fond que « la violence [de la sexualité] ouvre une plaie » (*Ibid.*, p. 115). C'est ainsi que, pour le préserver d'un passage à l'acte trop hâtif devant un partenaire potentiel, son organisme, devinant les perturbations qu'une liaison intime avec cette personne risque d'entraîner, répand un avertissement en lui. De ce fait, l'être attirant pour nous provoque initialement un tiraillement que nous ressentons comme négatif. Cette période d'incertitude face à l'attirance, teintée d'angoisse, où l'esprit tente de résister aux signaux du corps, est le propre de l'érotisme humain. Le dépassement de cette limite est considéré comme critique et demeure pour cela, dans l'ensemble des sociétés, entouré de sérieuses restrictions et précautions. Et même si le rituel de séduction peut se présenter sous un aspect ludique et badin, la sensation d'interdit ne tarde jamais à revenir, les individus étant conscients que la violence (de la sexualité et, aussi, de l'amour<sup>152</sup>) guette non loin derrière. « Toute la mise en œuvre érotique a pour principe une destruction de la structure de l'être fermé qu'est à l'état normal un partenaire de jeu » (*Ibid.*, p. 24). Dans une telle optique, il est plus facile de comprendre pourquoi les parties intimes sont généralement vues d'un mauvais œil<sup>153</sup>. Leur soudain changement de forme et d'apparence (sans compter les spasmes foudroyants par lesquels elles sont traversées), et ce, sans la pleine volonté de l'individu, renvoie à quelque chose de vulnérable, d'inconsistant, de non défini et,

---

<sup>152</sup> À noter que nous ne nous attarderons pas ici sur l'érotisme propre au domaine amoureux auquel Bataille consacre plusieurs paragraphes dans son ouvrage (et qu'il nomme « érotisme des cœurs »).

<sup>153</sup> Voir le symbole d'une part animale en nous qui doit autant que possible rester endormie.

par conséquent, de nocif, car contraire à une vie stable et limpide. Durant l'activité sexuelle, l'être humain est susceptible de perdre toute contenance :

La transe des organes dérange une ordonnance, un système sur lequel reposent l'efficacité et le prestige. L'être en vérité se divise, son unité se rompt, dès le premier instant de la crise sexuelle. À ce moment, la vie pléthorique de la chair se heurte à la résistance de l'esprit. Même l'accord apparent ne suffit pas : la convulsion de la chair, au delà du consentement, demande le silence, elle demande l'absence de l'esprit (*Ibid.*, p. 116).

Voilà ce qui explique que dans beaucoup de cultures la nudité devant autrui reste sacrée; elle est perçue comme une étape décisive vers un imminent abandon de soi. Par elle, nous choisissons de nous exposer symboliquement à la mort. Paradoxalement, tous ces lourds tabous et obstacles (extérieurs autant qu'intimes) mentionnés participent à alimenter la tension érotique. C'est eux qui rendent à la vie discontinue toute sa profondeur tragique, et qui amènent l'individu à vivre une crise où, temporairement, il peut les renverser et se dégager de son « carcan » humain.

### **8.1 L'érotisme dans la scène de meurtre du giallo**

En partant de la vision bataillienne de l'érotisme dont nous venons d'esquisser quelques grandes lignes, que pouvons-nous dégager qui s'applique au giallo et à ses scènes de meurtre? La première chose, c'est que la dimension érotique observable dans la plupart des scènes violentes du filon (et parfois, à l'opposé, la dimension violente de certaines de ses scènes érotiques ou érotico-oniriques), si elle vise probablement avant tout à racoler les spectateurs vers les salles<sup>154</sup>, n'est pas pour autant plaquée à l'écran sans la moindre considération. Selon nous, malgré qu'il cherche d'abord à plaire à un public populaire et qu'il ait des apparences irréflechies (*trash*), le giallo puise à maints égards dans la philosophie érotique bataillienne. D'une manière générale, la question de la tentation, du fléchissement devant les envies et de la transgression imprègne ses intrigues. À propos de l'ère sociale qui préfigure l'implantation du giallo, Mathieu Li-Goyette explique :

---

<sup>154</sup> Autrement dit, c'est un moyen facile de combiner deux ingrédients accrocheurs d'un seul coup.

L'émancipation des mœurs des années soixante mène à une apologie du retour de l'humain à l'état de nature. D'un même élan, ce retour aux émotions les plus primaires s'accompagne d'une fascination pour les actions sans restrictions. Le sexe libre, la violence extrême, la liberté des corps conjuguent éros et thanatos dans un même balancier dangereux où l'un finit par rejoindre l'autre : ce qu'on peut faire sentir au corps d'autrui devient le centre des interactions humaines (2011, p. 81).

Le premier à incarner la transgression est sans surprise le fameux assassin ganté lui-même. Ce dernier n'agit pas sous l'emprise de folies passagères ou par caprice; il est en principe très calculé et décide sciemment de commettre un sacrilège pour assouvir ses désirs<sup>155</sup>. Les réalisateurs nous amènent d'ailleurs à mesurer par divers moyens le poids du tabou qu'il s'apprête à briser. Le prologue de *The Fifth Cord* (Luigi Bazzoni, 1971) nous fournit une bonne idée de ce à quoi semblent aspirer la plupart des meurtriers dans ces thrillers. En effet, le film s'amorce en nous plaçant directement dans la peau du futur malfaiteur. De son point de vue subjectif (la perspective est en outre déformée par une lentille *fish eye*), nous déambulons dans une salle de bar et croisons plusieurs groupes de fêtards suspects. Pendant ce temps, nous l'entendons d'un ton grave et obsédé se prononcer en voix off : « *I am going to commit murder. I am going to kill another human being. How easy it is to say. Already I feel like a criminal. I've been thinking it over for weeks. But now that I have given voice to my evil intention, I feel comfortably relaxed. Perhaps the deed itself will be an anticlimax. But I think not. Already I can imagine the excitement and the thrill, the pleasure I will experience as I stalk my victim. How much effort is required to strangle? Perhaps a knife would be better. No – I want to feel the trembling flesh in my hands as I squeeze the life out of the body. What if there's a struggle and the victim escapes? I must think of a way to avoid that. There must be no mistakes* ». L'assassin du giallo, dès qu'il porte l'habit, semble agir au nom d'un rituel malsain. Le style froid de sa démarche et son langage corporel précieux ne laissent aucun doute : il endosse pleinement son rôle et, pour comble d'insulte, y prend plaisir. Cela en fait un personnage encore plus odieux à nos yeux – et simultanément absolument fascinant. Bien que camouflé derrière de longs et lourds vêtements (de cuir de préférence), le spectateur parvient à

---

<sup>155</sup> Désirs qui peuvent sans doute provenir de fondements inconscients.

reconnaître le sentiment de puissance que retire l'homme ganté de son déguisement. Sa tenue impose une distinction nette entre lui et sa victime et les cinéastes s'emploient justement à rendre ce contraste manifeste. La victime est à coup sûr vulnérable, puisqu'habituellement assez légèrement vêtue – ou sinon, déshabillée contre son gré. De même, l'éclairage en sa direction au moment de sa mise à mort est implacable<sup>156</sup>, ou, sinon, il est savamment tamisé et façonné de sorte à bien cerner ses courbes et les mettre en valeur. L'assassin, lui, au contraire, semble inatteignable. Il est en quelque sorte protégé d'une armure – nous ne voyons presque jamais sa peau – et il est la majorité du temps une silhouette méconnaissable, un contour noir sur fond sombre. L'injustice est telle que lorsque la caméra choisit de s'en approcher, il est ordinairement éclairé par les directeurs photo dans le but d'aveugler le spectateur en retour :

L'éblouissement hypnotique et la fascination provoquée par le miroitement des objets virent à la menace. Car ces objets, noirs ou blancs, brillent. Et c'est ce qu'ils ont d'effrayant et de fascinant, qui fait que le regard, renvoyé à lui-même par leur miroitement, ne peut s'en détacher : ils dissimulent la mort dans leur luisance (Peyras 1995, p. 55).

En conformité avec ce principe, la quasi-totalité des gialli présentent un meurtrier silencieux<sup>157</sup> durant son ouvrage, ce qui, ajouté à son épais manteau, ses gants et son morceau d'étoffe au visage, le rend des plus hermétique. De fait, nous ne connaissons pas les pensées qui le traversent et nous pouvons difficilement deviner, par exemple, si son regard est furieux ou pétillant, s'il tremble, sue de nervosité, est rouge de honte, blême de terreur, ou encore, si une véritable réponse sexuelle se dessine chez lui<sup>158</sup>. Ainsi, l'expérience intime qui l'anime, quoique d'ordinaire jugée comme érotique<sup>159</sup>, reste tout de même assez nébuleuse pour nous. Le tueur du giallo semble devoir s'imposer ce détachement par rapport à sa victime s'il veut s'assurer de bien accomplir sa tâche. Cette sorte d'immunité, qui en fait un genre de maître du

---

<sup>156</sup> Voir le meurtre dans la baignoire de *Blood and Black Lace*, celui dans l'ascenseur de *The Bird With the Crystal Plumage* ou celui sous la douche de *The Crimes of the Black Cat* (Sergio Pastore, 1972).

<sup>157</sup> Certes, les règles inhérentes au *whodunit*, empêchant le tueur de s'exprimer verbalement lorsqu'il porte l'habit (sans quoi le spectateur serait en mesure de reconnaître à qui appartient cette voix), justifient en partie ce mutisme.

<sup>158</sup> *Slaughter Hotel* (Fernando Di Leo, 1971) fait pratiquement bande à part en présentant un tueur au souffle bruyant et infâme.

<sup>159</sup> C'est souvent l'impression que nous avons comme spectateur, mais c'est aussi l'hypothèse que soutiennent généralement les inspecteurs et experts psychiatres au sein des films.

destin d'autrui, vient à notre avis hausser la teneur sadomasochiste des crimes du filon. L'agitation de la victime, de même que ses plaintes et supplications, demeurent vaines. En privilégiant ce type d'assassin, les cinéastes dirigent essentiellement le regard du public vers l'expérience de cette dernière. Sa panique et son angoisse devant la mort sont rendues plus vives étant donné l'abîme qui la sépare de son bourreau. Selon nous, par cette manière d'isoler la victime, les réalisateurs posent une atmosphère qui permet au spectateur de vivre, par procuration, une expérience qui se rapproche sensiblement de celle d'un rite sacrificiel :

Dans le sacrifice, il n'y a pas seulement mise à nu, il y a mise à mort de la victime [...]. La victime meurt, alors les assistants participent d'un élément que révèle sa mort. Cet élément est ce qu'il est possible de nommer, avec les historiens des religions, le *sacré*. Le sacré est justement la continuité de l'être révélée à ceux qui fixent leur attention, dans un rite solennel, sur la mort d'un être discontinu. Il y a, du fait de la mort violente, rupture de la discontinuité d'un être : ce qui subsiste et que, dans le silence qui tombe, éprouvent des esprits anxieux est la *continuité* de l'être, à laquelle est rendue la victime. Seule une mise à mort spectaculaire, opérée dans des conditions que déterminent la gravité et la collectivité de la religion, est susceptible de révéler ce qui d'habitude échappe à l'attention (Bataille 1957, p. 29).

Au sein d'un tel contexte meurtrier, le spectateur devient plus attentif aux moindres signes (d'ouvertures) marquant l'effroi chez la victime – à ses efforts de résistance à ce sentiment aussi – puis, à la suite du(des) coup(s) fatal(s), à sa perte d'emprise et à ses derniers spasmes et contractions annonçant son retour à la continuité. Soit, il s'agit d'une série de réponses qui, dans la réalité, peuvent se révéler assez discrètement, s'étirer sur une longue durée et apparaître dans un ordre plus ou moins clair. Néanmoins, les cinéastes du giallo, eux, n'hésitent pas à les amplifier, à les condenser dans le temps et à leur donner un sens particulier. Nous verrons même que ceux-ci exploitent souvent l'aspect équivoque que peuvent avoir de tels signaux au cinéma. Il est maintenant temps d'examiner à travers des exemples comment les réalisateurs s'y prennent pour transposer cet érotisme à l'écran.

## **8.2 La violence dans les scènes érotiques**

Règle générale, dans le giallo, les scènes où le plaisir sensuel des protagonistes est à l'honneur sont souvent toutes aussi nombreuses que celles où le meurtrier s'affaire à tuer. Ces scènes lascives prennent typiquement la forme de *set-pieces* au traitement poétique. Un romantisme sirupeux entoure normalement ces scènes d'amour<sup>160</sup>. Mais tout n'est pas toujours aussi idyllique. Nous assistons parfois à des scènes de vie conjugale très mouvementées<sup>161</sup> ou, comme dans *The Strange Vice of Mrs. Wardh* (1971) – réalisé par Sergio Martino et notamment co-scénarisé par Ernesto Gastaldi<sup>162</sup> –, à des séances sexuelles osées.

### **8.2.1 *The Strange Vice of Mrs. Wardh* (ébats doux-amers)**

Dans ce film, nous retrouvons cette scène en *flashback* particulièrement onirique tournée sur fond de décor noir, marquée par plusieurs ralentis et caractérisée par l'absence de sons diégétiques – seule une lente musique à l'orgue accompagne les images. Le rituel commence alors que l'héroïne est allongée sur un lit. Son ancien amant, debout à ses pieds, tient devant lui une bouteille de champagne. Il lui en verse le liquide sur le corps et le visage. La femme paraît à la fois admirative et à fleur de peau. L'homme saisit ensuite la bouteille par le goulot, la brandit et la fracasse contre un dossier de chaise. Toujours au ralenti, nous voyons les éclats se disperser dans les airs pour former un amas puis, telle une offrande, retomber

---

<sup>160</sup> Pensons à ces fameuses scènes d'érotisme *soft* où l'on voit deux amants (ou amantes) s'enlacer et s'embrasser de manière sensuelle et qui donnent généralement l'opportunité aux spectateurs d'obtenir une vue prolongée sur les courbes de la femme.

<sup>161</sup> Voir *The Case of the Bloody Iris* (Giuliano Carnimeo, 1972) et, surtout, *Delirium* (Renato Polselli, 1972).

<sup>162</sup> *The Strange Vice of Mrs. Wardh* est un des tout premiers gialli s'inspirant plus directement de *The Bird With the Crystal Plumage*. On peut être en droit de penser que ce film a grandement contribué à populariser le fétichisme dans le giallo. Par ailleurs, on peut estimer qu'Ernesto Gastaldi, indubitablement le scénariste le plus prolifique du giallo – et aussi, apparemment, du cinéma de filon italien en entier –, est possiblement celui qui a le plus important rôle à jouer dans le rapport trouble à la sexualité et les « déviances » qu'on retrouve au sein du filon (lire Lucas 2007, p. 529). En effet, presque tous les films auxquels Gastaldi a participé présentent des personnages hantés par une ancienne liaison charnelle ravageuse (violence conjugale) ou habités par des fantasmes de soumission/domination abusifs. Gastaldi, outre *The Strange Vice of Mrs. Wardh*, a notamment écrit ou co-écrit *The Whip and the Body* (Mario Bava, 1963), *The Case of the Scorpion's Tail* (Sergio Martino, 1971), *Death Walks on High Heels* (Luciano Ercoli, 1971), *All the Colors of the Dark* (Sergio Martino, 1972), *The Case of the Bloody Iris* (Giuliano Carnimeo, 1972), *Your Vice is a Locked Room and Only I Have the Key* (Sergio Martino, 1972) et *Torso* (Sergio Martino, 1973). Il est aussi le coréalisateur et coscénariste de *Libido* (1965), un giallo très œdipien.

délicatement sur le visage de la femme. Sa réaction, quelque part entre douleur et plaisir, est plutôt ambiguë. Elle patiente ainsi, soumise à la volonté de son amant, après quoi ce dernier utilise le tesson pour la marquer d'une entaille près de la poitrine (et déchire sa robe de nuit). Même si nous discernons quelques sanglots chez elle, nous comprenons qu'elle est déterminée à ne pas céder à la douleur, à aller jusqu'au bout. Son souffle s'emballé légèrement. L'amant s'approche et empoigne son sein droit. Il se glisse ensuite au-dessus d'elle pour commencer à l'embrasser dans le cou. Elle semble entrer au cœur d'une ivresse sublime. Un plan rapproché nous montre latéralement les deux amants qui s'adonnent à un léger mouvement de va-et-vient. Nous constatons à ce moment que les éclats de verre se sont répandus entre les deux partenaires et qu'ils les écorchent. Le sang se mêle à leur union. Au terme de la séquence, nous aurons compris que les deux amants s'infligeaient volontairement ces blessures, peut-être même dans un scénario convenu au préalable.

Ce qui est singulier dans cette scène, outre la pratique sexuelle pour le moins audacieuse dont nous sommes témoins, c'est la mise en scène de Martino qui tend à nous amener vers l'abstraction et l'irréalité. Sans son diégétique aucun, notre perception se réduit à ce que nous pouvons lire sur le visage et les corps des acteurs (qui jouent dans la retenue malgré l'extrême de la situation). Cependant, il ne faut pas oublier que ces acteurs ont à essayer de simuler des états affectifs qui, à la base, sont complexes, troubles et délicats – la volonté de soumission mêlée au désir de fuite; le plaisir malgré la douleur, entre autres. Ainsi, bien que la performance des acteurs demeure relativement crédible, le comportement et les expressions de leur personnage présentent nécessairement un aspect faux, voire fantasmé. De plus, les événements sonores qui seraient normalement irritants – le bri de la bouteille ou les morceaux de verre qui écorchent et transpercent la peau – sont évacués. Seule la musique, composée de longues notes d'orgue, d'une douce flûte traversière et de chants éthérés occupe l'espace sonore. Nous sommes donc incités à nous rabattre plus spécialement sur l'expérience émotive, sensorielle et, il faut le dire, spirituelle que les deux partenaires retirent de leur jeu. La violence en vigueur devient secondaire. Le défilement de l'action à divers degrés de ralentis renforce lui aussi la défamiliarisation. L'éclat de verre prend surtout l'aspect d'une pluie argentée destinée à enjoliver le corps de la femme; la bouche de celle-ci, qui pourrait bien en réalité supplier son amant de la libérer, paraît tout autant l'encourager à la martyriser

davantage. Le choix de cadrages et le montage, enfin, instaurent une proximité avec leur ébat et en accentue le côté spectaculaire et somptueux. Plus la scène progresse et plus les plans de demi-ensemble se raréfient. Les perspectives rapprochées dominent alors, ne nous permettant plus de prendre de recul par rapport à l'acte, d'en voir la portée « scabreuse » d'un point de vue extérieur et critique. Sans référents (visuels et sonores) explicites nous indiquant la nature exacte des émotions/sensations ressenties devant les blessures qui s'accumulent, sans gradation nuancée de leur intensité, jouissance sexuelle et simple réaction spontanée à la douleur peuvent seulement se confondre l'une et l'autre. Ainsi, hormis le sang et la vitre, les corps semblent sincèrement s'enlacer avec une certaine chaleur. Nous voyons la femme haletante et sur le point d'être emportée ailleurs. Son visage se raidit visiblement sous les assauts du plaisir... En somme, rien qui, au premier regard, ne trouverait pas sa place dans une scène d'amour conventionnelle basée sur la suggestion<sup>163</sup>.

## **9. L'érotisme dans les scènes violentes**

### **9.1 *The Bird With the Crystal Plumage* (l'obscène dans les ruptures)**

Lors de notre précédente analyse sur *The Bird With the Crystal Plumage* et son meurtre prenant place dans une chambre à coucher, nous avons posé que le découpage nerveux en gros plan et très gros plan favorisait le magnétisme de la scène et nous faisait entrer dans une spatio-temporalité fragile et floue. Par la même occasion, nous avons soulevé l'idée que les parties du corps de la victime présentées à l'écran semblaient déconnectées les unes des autres et envoyer divers signaux incertains. Nous souhaitons désormais avancer que, par cette manière de représenter le meurtre, le cinéaste participe aussi à son érotisation. Bien entendu, ce meurtre recèle d'emblée une dimension sexuelle évidente – le tueur se met à califourchon sur la victime, lui déchire son chemisier pour dévoiler sa poitrine et lui passe doucement le couteau sur la longueur du corps. Nous sentons qu'il jouit à atteindre sa pudeur et à lui faire

---

<sup>163</sup> Scène d'amour comme on en retrouverait dans une production hollywoodienne typique – il manquerait peut-être seulement les fondus enchaînés.

redouter un viol<sup>164</sup>. Ainsi, arrachera-t-il également la petite culotte de la femme quelques secondes avant de la poignarder – nous pouvons d’ailleurs penser qu’il vise l’entrejambe<sup>165</sup>. Conjointement à cet aspect sexuel, le crime possède de surcroît l’aspect sacrificiel convoité : la victime est pratiquement clouée au lit, la pénombre règne dans l’ensemble de la pièce sauf à cet endroit, le couteau traverse un fond noir avant que le sang n’éclabousse un oreiller blanc vivement éclairé. Ce jeu d’oppositions est maintenu fermement et culmine de manière éclatante. Mais l’érotisme de cette scène ne nous atteindrait jamais autant si l’action n’était pas présentée avec une telle obsession pour le détail. Ce sur quoi le cinéaste choisit particulièrement de mettre l’accent au cours de l’attaque, c’est le fait que le corps, vu de l’extérieur et, surtout, montré par courts fragments – soit temporellement (brève durée de plans) et spatialement (perspective visuelle restreinte) –, ne se comporte pas nécessairement de façon différente dans la jouissance érotique que dans la peur, la souffrance et la panique<sup>166</sup>. Il y a dans la défense du personnage quelque chose qui évoque une résistance de plus en plus grande, la recherche d’un point d’appui à travers l’instabilité. Toutefois, c’est un semblable effort qui, dans le cadre d’une relation sexuelle consentante, indiquerait qu’elle cherche désespérément à se cramponner afin de se propulser vers l’orgasme. Par ses gestes et ses réflexes, le corps de la victime, malgré elle, paraît vouloir s’ouvrir à la continuité – ce qu’illustre la réitération de ce gros plan à l’intérieur de la bouche dont nous pouvons voir la langue agitée d’un spasme.

Il nous semble par ailleurs nécessaire de diriger l’attention du lecteur sur la façon ambivalente dont sont filmés ces réflexes du corps par Argento. S’avèrent particulièrement problématiques, par exemple, ces deux gros plans en plongée sur la main de la victime. Malgré leur apparence sobre, nous percevons de l’excès se loger subtilement dans ceux-ci. Ils dégagent à nos yeux une énergie différente, aux effets plus pernicious que le reste. Le

---

<sup>164</sup> À certains moments, on peut même entendre rire sadiquement l’assassin à demi-ton...

<sup>165</sup> Cette hypothèse se raffermirait lorsqu’on finit par connaître les véritables motifs du tueur.

<sup>166</sup> François Truffaut disait bien d’Hitchcock qu’il filmait ses scènes de meurtre comme des scènes d’amour et vice versa. De même, Argento allait jusqu’à avancer : « je pense que dans un moment intense comme un meurtre, il y a quelque chose de sensuel entre la victime et l’assassin. J’irais même jusqu’à dire que c’est érotique. Il y a quelque chose d’imperceptible qui lie les deux personnages principaux. L’érotisme et le sang. [...] Mais il y a aussi un lien entre nos deux orgasmes; celui de l’amour et de la mort » (Entretien avec Dario Argento dans le documentaire de Michele Soavi, *Dario Argento’s World of Horror* – 1985).

spectateur y voit tout à coup la main reposer sur une couverture bleue à la texture délicate, judicieusement choisie pour contraster avec la peau et se démarquer du décor ambiant. En outre, l'éclairage y apparaît légèrement plus direct, plus ciblé que ne l'est celui lors des plans moyens montrant les deux personnages réunis – plans qui ne permettaient pas d'apercevoir cette main sur la couverture. Dans le contexte d'une agression sexuelle, situation terrible, nous pouvons difficilement nous attendre à ce qu'une main sur fond bleu, au même titre qu'un produit que l'on chercherait à vendre, fasse à ce point l'objet d'une mise en valeur : « tous les films d'Argento jouent constamment d'une mise à niveau globale du petit au plus grand, contestant sans cesse la hiérarchie des événements, qu'ils soient narratifs ou figuratifs » (Thoret 2002, p. 34). Par cet accroc, le rythme du segment se voit donc affecté autrement que par la durée des plans et par leur échelle de cadrage. La stratégie chez Argento consiste à briser momentanément le flux d'images optiques (neutres), cela, par l'entremise d'images dites haptiques :

Whereas optic images set discrete, self-standing elements of figuration in illusionistic spaces, haptic images dehierarchise perception, drawing attention back to tactile details and the material surface where figure and ground start to fuse. Haptic images thus encourage a mode of visual perception akin to the sense of touch, where the eye, sensitised to the image's concrete appearance, becomes responsive to qualities usually made out through skin contact [...] (Beugnet 2007, p. 66).

Ces inserts viennent focaliser le spectateur sur l'expérience sensorielle de la victime et le placer en étroite intimité avec celle-ci. Il a lui-même l'impression de chercher à voir plus loin dans l'image, de vouloir rejoindre le personnage dans ses limites. Nous devons aussi mentionner que la main, lorsqu'elle se contracte et se décontracte, se comporte trop « correctement » ou, autrement dit, trop gracieusement étant donné le stress auquel est censé être soumis le reste de son corps. À la vue de chacun de ces plans sur la main, nous avons ainsi un peu de difficulté à nous imaginer que le corps rattaché à cet organe est toujours sous la menace du danger<sup>167</sup>. D'ailleurs, l'ambiguïté ressentie s'explique d'autant plus si nous gardons

---

<sup>167</sup> Ne l'oublions pas, le corps à l'écran n'a jamais été réellement menacé. Néanmoins, fictionnellement parlant, on le croit plus menacé lorsque la victime et le tueur sont mis en relation dans un seul et même plan. Le fait que l'actrice ne semble plus du tout dans le feu de l'action nuit au réalisme (lire « Montage interdit » d'André Bazin).

en tête que, pour obtenir cet insert, le réalisateur a dû longtemps préparer la prise et faire répéter ce mouvement à l'actrice (de différentes façons). Le flux de l'action est scindé par ces plans en rupture et, ce faisant, notre adhésion à la fiction est susceptible d'être perturbée passagèrement<sup>168</sup>. Enfin, puisque les images sont bien isolées du contexte et ne s'avèrent pas liées à des affects causés par des gestes concrets de la part du tueur – il ne s'agit pas de *reaction shots* conventionnels, car à ces instants nous ne savons jamais exactement ce que le personnage ganté fait avec ses mains et son couteau, ni ce que ses expressions faciales envoient comme signaux<sup>169</sup> –, nous devenons plus enclins à les prendre telles quelles, pour leur potentiel érotique notamment. Nul doute que le gros plan sur le mouvement de la main, au sein de cet agencement formaliste, sert à exprimer le concept de la peur plus qu'il ne prétend renvoyer à une image fidèle de la réalité. Néanmoins, ce qui nous dérange et nous captive simultanément, c'est que le réalisateur vienne aggraver cette faille dans la continuité de la scène et qu'il s'en empare afin de nous transmettre, par échantillons, une image photogénique et sensuelle de la peur. La perspective dont nous disposons par l'entremise de ce verre déformant ne serait-elle pas représentative, au fond, de ce que le meurtrier s'imagine, dans sa psyché fêlée, faire éprouver à la victime?

## 9.2 *Bay of Blood* (l'obscène dans la célébration de la mort)

Un excès semblable se rencontre dans une scène notoire de *Bay of Blood* (Mario Bava, 1971) où deux amants sur un lit sont supprimés d'un seul coup<sup>170</sup>. L'homme est couché sur le dos; la femme est étendue sur lui. Leur position, leur va-et-vient désordonné et leurs légers cris suggèrent qu'ils se livrent à un coït (et qu'ils ne seront pas en mesure de voir arriver le danger imminent). En point de vue subjectif, avec l'embout métallique d'une lance en amorce,

---

<sup>168</sup> La voix rattachée à ce corps pose elle aussi problème et renforce la rupture avec la réalité fictionnelle. En effet, les respirations et les gémissements entendus sur la bande-son n'ont aucunement été enregistrés à même la scène. Entièrement postsynchronisés, ils ont plutôt été recréés dans le confort d'un studio, fort probablement par une autre actrice (doublure de voix) que celle présente à l'image.

<sup>169</sup> L'absence de plan sur le visage du tueur est peut-être justement ce qui rend l'agression aussi inquiétante. Ainsi, à la vue des gestes et des expressions faciales de la victime, on peut se questionner à savoir si l'assassin n'est pas hideux, s'il ne présente pas de surcroît un regard cinglé, s'il ne sourit pas, etc.

<sup>170</sup> Cette scène est reprise à peu de détails près dans *Friday the 13th part II* (Steve Miner, 1983), le deuxième chapitre de la très populaire saga de *slashers* mettant en vedette le personnage de Jason Voorhees.

nous nous approchons à pas feutrés de ces derniers. L'arme se rétracte lentement vers le haut et l'arrière pour ainsi sortir de notre champ de vision. Nous savons à ce moment que le couperet s'apprête à tomber. Lorsque l'arme empale d'un trait les deux corps empilés, Bava nous montre d'abord en insert latéral le dos dénudé de la femme se faisant perforer. Puis, l'instant juste après, le cinéaste délaisse brièvement ses personnages pour nous déplacer en marge de l'action : grâce à une prise de vue sous le lit, nous voyons la lance traverser le dessous du matelas. Durant ce plan, nous entendons les gémissements des deux amants se moduler, leurs cris s'apparentant maintenant à une véritable petite mort.

Prenons la peine d'interrompre la description de l'action pour nous attarder à ce plan sous le lit qui, selon nous, est significativement excessif et contribue à exalter l'érotisme en jeu. D'abord, il faut savoir que le réalisateur a pensé à arranger le décor pour l'occasion et qu'il ne s'agit pas du banal et poussiéreux dessous de lit auquel on aurait pu s'attendre. Ainsi, bien que nous doutions fortement, selon la configuration de l'éclairage, que de la lumière puisse facilement s'infiltrer en cet espace<sup>171</sup>, il en est tout autrement dans ce plan rapproché. En effet, le dessous du matelas et la couverture servant de cloison à l'arrière-plan sont éclairés par une petite lampe cachée sous le lit et orientée en légère contreplongée. Ce faisant, dès que l'arme apparaît sous le matelas et que le sang coule par le trou foré (subtil détail qui surprend déjà en soi), la lumière détache ces éléments et offre une brillance à ce qui, normalement, aurait été à peine remarqué. De plus, le drap en face de nous est éclairé par deux lampes qui le scindent en deux zones assez distinctes. La zone de gauche semble être éclairée par la même lampe qui illumine le dessous du lit. Celle de droite, quant à elle, est éclairée par une lampe qui diffuse un ton bleu violacé. Les deux couleurs, enfin, se réunissent au centre pour se marier et créer une sorte de dégradé<sup>172</sup>. Ce soin apporté à la direction photo durant cet instant gore (d'un humour très noir) ne peut qu'ébahir le spectateur encore davantage : l'image enrobe

---

<sup>171</sup> Aussi, plus tôt au cours du film, nous avons bien vu que la couverture sur le lit couvrait la majeure partie de l'espace entre le sol et le matelas.

<sup>172</sup> Un tel éclairage violet n'a pas été vu distinctement dans la pièce auparavant.

la cruauté à l'œuvre quelques pouces plus haut pour, à la place, accentuer la splendeur de cette mort vécue dans l'allégresse<sup>173</sup>.

Les plans suivants donnent par ailleurs une suite directe à cette idée et prolongent l'étonnement du spectateur<sup>174</sup>. Ainsi, pendant que les amants n'en finissent plus de pousser leurs derniers gémissements, une série d'inserts viennent clore avec brio cette métaphore érotique burlesque. Premièrement, retour sur le gros plan du dos (lance désormais plantée), cette fois-ci, avec du sang débordant aux abords du trou (allusion à l'éjaculation). Ensuite, plan nous montrant les doigts d'une des deux victimes tentant de s'agripper à une couverture, mais ne réussissant qu'à la déchirer (la jouissance sexuelle amenant une perte de contrôle ou, encore, synonyme d'un déchirement de « l'être »). Et puis, un dernier cliché, nous montrant une main qui cherche à s'appuyer sur le torse du partenaire dans l'espoir de s'extirper de cette impasse, mais n'y parvenant pas (la fatalité de l'orgasme). Ce qui est à la fois aberrant et fantastique dans cette scène, c'est que la caméra de Bava semble absolument enjouée d'accueillir les répercussions de cet empalement. En ce sens, le cinéaste se fait drôlement complice des événements et paraît même disposer d'un imaginaire créatif qui, en matière de folie, surpasse aisément celui du meurtrier auquel il passe le flambeau<sup>175</sup>. Lors de cette agression, le caractère érotique de la mort se voit célébré de manière presque parodique<sup>176</sup>.

### **9.3 *The Case of the Bloody Iris* (l'obscène dans la contemplation érotique forcée)**

Une autre scène marquante au chapitre de l'érotisme se trouve dans *The Case of the Bloody Iris* (Giuliano Carnimeo, 1972) – noyade de la danseuse de cabaret dans son appartement. Ici, comme dans la scène ci-dessus de *Bay of Blood*, un raccord abrupt avive le

---

<sup>173</sup> À noter que les doublages français et italien du film rendent ce rapprochement encore plus explicite que le doublage anglais. En effet, dans ces versions, les gémissements des acteurs s'apparentent moins à une souffrance teintée de jouissance qu'à une jouissance purement sexuelle.

<sup>174</sup> À noter que même si l'une ou l'autre de ces im-signes peut être tenue responsable (séparément) de déclencher l'étonnement du spectateur, c'est surtout parce que celles-ci s'inscrivent dans une réaction en chaîne que cet effet parvient à se prolonger et est capable d'atteindre l'ampleur d'une sidération.

<sup>175</sup> L'expression « passer le flambeau » ne pourrait pas être plus à propos, les meurtres du film (au nombre de 13) étant répartis parmi les différents protagonistes qui s'entretuent selon un schéma rappelant le roman *Les dix petits nègres* (Agatha Christie, 1939).

<sup>176</sup> Ou, devrait-on plutôt dire : le caractère morbide de la sexualité? Les deux choix semblent tout aussi permis.

contenu osé de ce qui est présenté à l'écran. Passons tout de suite au segment qui nous intéresse. Au moment où l'assassin surgit pour donner un coup à la gorge de la victime, celle-ci s'effondre sur le sol. La caméra reste pointée en direction du malfaiteur qui demeure un instant debout, impassible; la victime, elle, tombe hors de notre champ de vision. Le prochain plan (demi-ensemble) nous déplace beaucoup plus loin dans le salon. Dans la pénombre, nous entrevoyons la silhouette de l'assassin qui, de dos, se penche vers la victime immobile. Le plan suivant, pris à ras le sol à proximité du corps de la femme, frappe par son excès. La caméra, d'un lent panoramique de gauche à droite, suit la main gantée en amorce (que nous notons d'autant plus à cause de sa couleur jaune) qui retire progressivement la robe de la victime. Le cadrage initial nous la présente d'abord latéralement de la tête au buste, puis nous délaissions peu à peu cette zone pour aller vers ses jambes. Nous balayons donc le corps par le biais de cette perspective limitée, et le plan s'achève alors qu'elle est cadrée de la mi-ventre jusqu'à la mi-cuisse.

Nul besoin de spécifier que la caméra, en épousant le geste de l'assassin et en nous dévoilant le corps au fur et à mesure qu'il est dénudé, nous encourage à adopter une attitude voyeuriste. De plus, une légère tricherie dans l'éclairage scelle le sentiment voyeur. C'est-à-dire que ce plan serré sur la victime présente un éclairage du dessus qui ne semble pas s'étendre plus loin que celle-ci. Il isole même cette dernière au point que son corps donne l'impression de flotter sur un fond complètement noir<sup>177</sup>. Cependant, lors du plan précédent (de demi-ensemble), la section au sol où se trouvaient les deux personnages paraissait plutôt illuminée. Il y a chez Carnimeo une volonté de sculpter le corps inerte par la lumière, et ce, en dépit de la légère irrégularité engendrée dans la continuité visuelle<sup>178</sup>. La transition subite du plan de demi-ensemble au plan rapproché – le raccord sur le mouvement de l'assassin est légèrement escamoté et le plan commence aussitôt avec sa main qui saisit le haut de la robe – s'allie donc à cette variation d'éclairage pour créer une fracture visuelle et augmenter l'effet de « oumpf ». Par cette stratégie, le réalisateur vient resserrer la tension érotique

---

<sup>177</sup> Un morceau de feutre noir a possiblement été étalé sous la victime de sorte à absorber au maximum la diffusion de la lumière au sol.

<sup>178</sup> Plus encore, c'est justement à notre avis cette modification (petite mais rude) d'éclairage qui exacerbe le sentiment voyeur.

inopinément<sup>179</sup>. L'image, malgré le scénario malveillant dans lequel elle s'inscrit, possède dans sa composition une force magnétique (et une qualité haptique) qui la rend automatiquement attrayante. Une sensualité émane de la victime justement au moment où cette dernière s'avère vulnérable, manipulable<sup>180</sup>. Le spectateur ne peut y rester indifférent et sent clairement transparaître l'intention obscène du cinéaste.

L'obscène, qui n'est ni pornographie puisque gratuit et hors de toute codification, ni érotisme puisque vulgaire et sale, pourrait se concevoir comme un mélange des deux, empruntant à la première sa crudité et sa béance, physique et sémantique, et au second son rapport au sacré, à l'esthétique transgressive et jouissante, son « *approbation de la vie jusque dans la mort* » et une aspiration à la continuité face à l'abîme fascinant que constitue la discontinuité entre les êtres, la mort. L'obscène serait le point de croisement entre les deux, entre le dégoût et le désir, entre la mécanique et la poétique humaines (Bayon 2007, p. 62).

Dans ce passage de *The Case of the Bloody Iris*, le spectateur, qu'il le souhaite ou non, est aux premières loges d'un sombre fantasme sans pouvoir pleinement s'y soustraire. Il doit pour un instant tolérer le désir, la gêne ou la répulsion (séparément, simultanément ou tour à tour) que cette vision fait naître en lui<sup>181</sup>.

---

<sup>179</sup> Tension qui est notamment décuplée par le fait que la femme porte sous cette robe des sous-vêtements et bas collants – qui ont évidemment été choisis par le costumier pour leur charme titillant. Il faut aussi mentionner que dans le silence de la pièce, le bruit des vêtements frottant contre le corps vient nouer le sentiment pervers.

<sup>180</sup> Certes, d'un côté, le fait que le spectateur à ce moment soit forcé d'adopter une perspective contigüe à celle du tueur est susceptible de le contrarier dans son activité scopique. Toutefois, il ne faut pas négliger que ce plan est aussi la première occasion dans la scène où le corps de la femme est proprement érotisé et photographié de sorte à séduire l'œil.

<sup>181</sup> La transition menant au plan suivant, d'ailleurs, sera encore plus déstabilisante pour le spectateur. Le plan s'amorce à nouveau avec la présence des mains du tueur (en gros plan), nous voyons celles-ci (sur fond blanc) ligoter les pieds de la victime. Puis, un zoom arrière vient dévoiler le contexte véritable – la victime a été déplacée dans une baignoire (pour le moment vide) et d'autres cordes retiennent ses mains et sa tête de bouger. Par l'ellipse et le gros plan, le réalisateur nous enchâsse donc dans ce rituel en nous gardant pour un instant dans l'ignorance quant au canevas plus global dans lequel il s'inscrit – la victime sera noyée tandis que l'eau montera, et ceci, sous le regard impassible de l'assassin. En quelques secondes, nous passons ainsi d'un obscène « doux » (déshabillage) à un obscène « grave » (noyade forcée).

## 10. La psychanalyse

Quoique les récits tournant autour de conflits psychosexuels et de troubles pulsionnels n'aient jamais eu besoin d'attendre la psychanalyse pour exister<sup>182</sup>, il demeure que les auteurs modernes de thrillers psychologiques et d'horreur au cinéma, eux, peuvent certainement remercier cette école de pensées pour les innombrables voies qu'elle leur a ouvertes en ce domaine. À l'affût de matériel d'actualité « extravagant » et facilement exploitable, le giallo a aussi trouvé une source de choix en la psychanalyse<sup>183</sup>. Souvenir traumatique refoulé, peurs et désirs inconscients, rêves prémonitoires, complexe d'Œdipe<sup>184</sup>, identités multiples, conditionnement subliminal... le giallo y puisent allègrement. Mais en plus de guider les scénaristes du filon dans leur processus créatif, il est courant que les œuvres fassent directement référence aux discours de la psychanalyse, cela, entre autres par la présence de docteurs ou d'experts<sup>185</sup> employant des termes du jargon psychanalytique<sup>186</sup>. On peut alors se demander ce qui incite tant les scénaristes et réalisateurs à se réclamer de ce champ théorique<sup>187</sup>. C'est peut-être Olivier Thibodeau qui synthétise le mieux la situation :

L'apport de la psychologie, et plus précisément, de la psychanalyse, au giallo n'est pas négligeable, et met en lumière un jeu très complexe de relations intertextuelles. D'abord, elle permet de démontrer avec éloquence les transformations sociales affectant l'Italie des années 1960-1970, et notamment l'évolution des rôles sexuels à l'heure de la libération des femmes. Ensuite, elle permet de combler de façon détournée les désirs primaires (on pourrait même dire libidineux) du spectateur. Finalement, elle comble l'essentiel besoin de confondre le

---

<sup>182</sup> Pensons seulement à la mythologie grecque.

<sup>183</sup> Le giallo n'hésite pas non plus à mousser ses intrigues en pigeant dans l'actualité scientifique et pseudo-scientifique de l'époque.

<sup>184</sup> Le motif le plus fréquemment repris est assurément celui où un héros/héroïne est hanté(e) par une vision indéchiffrable ou est incapable de se délivrer d'une scène primitive. Nous le savons, cette formule narrative doit surtout sa popularité à *The Bird With the Crystal Plumage*.

<sup>185</sup> Ces personnages comptent souvent parmi les plus suspects.

<sup>186</sup> Il arrive aussi que les films s'ouvrent sur une citation écrite : *The Strange Vice of Mrs. Wardh* fait suivre son premier meurtre d'ouverture par une citation de Freud, *In the Folds of the Flesh* (Sergio Bergonzelli, 1970) en contient une aussi.

<sup>187</sup> Selon les hypothèses de Koven, il apparaît peu probable que les spectateurs des salles *terza visione* possédaient des connaissances valables en ce domaine (ou qu'ils étaient en mesure de bien saisir ses implications). Si les scénaristes du giallo font appel à la psychanalyse, c'est donc surtout pour ses attraits exotiques et toujours dans l'optique de divertir le spectateur (Koven 2006, p. 80).

spectateur/enquêteur en utilisant l'inconscient inaccessible comme source de motivation du tueur (2011, p. 412).

Afin de remonter aux racines de quelques-unes des récurrences du giallo et de ses meurtres à teneur érotique, il nous apparaît donc logique, à ce stade-ci, de creuser dans certaines notions issues de la psychanalyse.

### **10.1 Le fétichisme**

Le fétichisme et le voyeurisme sont à retenir comme des composantes de base du giallo. Rappelons que selon la théorie freudienne, le fétichisme, au sens pathologique du terme, provient d'un traumatisme qui n'a pas su être correctement surmonté chez l'individu. Il semble qu'il soit de prime abord lié à la découverte, durant l'enfance, que la mère ne possède pas de pénis. Ce constat est particulièrement dérangeant pour le jeune garçon qui, pouvant remarquer la présence de cet organe chez lui et chez son père, croit inconsciemment que la fente qu'il a pu apercevoir chez sa mère est le résultat d'une castration. Voilà pourquoi il redoute qu'il puisse lui-même être castré un jour. Rapidement, sa curiosité sexuelle est freinée par l'angoisse. Le jeune cherchera donc un substitut (un fétiche) à l'absence de phallus chez la femme, substitut qui tirera souvent son origine des visions et des impressions recueillies juste avant la découverte inconcevable. Bien que la plupart des garçons parviennent à se défaire de l'angoisse de castration et à laisser derrière eux cette « béquille » fétichiste dans leurs rapports sexuels, d'autres restent longtemps dépendants du fétiche. Pour ces derniers, le fétiche aura alors « [...] la valeur symbolique d'une sorte de "souvenir-écran", c'est-à-dire d'un "contenu manifeste" (consciemment remémoré) servant de "couverture" à un "contenu latent" refoulé, jouant à ce titre un rôle de "formation de compromis" » (Assoun 1994, p. 65). Durant ses expériences érotiques, le fétichiste consacrera beaucoup d'attention à cet objet, à ce vêtement, à cette partie du corps ou à ce détail subtil (lueur, texture, odeur...) ayant jadis marqué ses sens, et ce n'est que par son entremise qu'il sera en mesure d'approcher le corps féminin sans que son désir soit inhibé. La présence du fétiche ne supprime toutefois pas complètement chez le sujet la crainte inconsciente liée à la castration. Effectivement, le fétiche a justement pour fonction de faire encore allusion à cet épisode traumatique. Autrement dit, l'objet ou le détail élu comme fétiche est « à la fois souvenir et répression » (*Ibid.*, p. 86). Ainsi, le fétichiste sait

de ce qui l'excite et son plaisir érotique est conditionnel à cette entrée consciente en zone interdite. En outre, il peut même prendre plaisir à s'en faire compliquer l'accès : « avant même de renvoyer au spectacle de la castration, le fétichisme implique décidément la mobilisation des sens : il y a un certain objet à “ne pas sentir” et à “renifler” quand même, à “ne pas voir” et à regarder coûte que coûte... » (*Ibid.*, p. 63). Voilà d'ailleurs pourquoi il existe un lien ferme entre le voyeurisme et le fétichisme.

## **10.2 Fétichisme et voyeurisme imposés**

Il n'est pas rare de trouver parmi les meurtriers/meurtrières du giallo des individus lourdement déséquilibrés par un fétichisme. Celui de *Blue Eyes of the Broken Doll* jette son dévolu sur les femmes aux yeux bleus; celui de *Torso* s'en prend à celles qui lui rappellent un événement traumatique de sa jeunesse où une poupée a joué un rôle central; celui de *Delirium*<sup>188</sup> ne peut supporter la vue de jambes dénudées sans que des pulsions meurtrières l'envahissent; celui de *The Black Belly of the Tarantula*, impuissant sexuellement, utilise une aiguille pour paralyser celles qui lui remémorent l'ex-femme qui l'a quitté; celui de *The Bird With the Crystal Plumage* rumine son projet sadique en regardant une peinture, touche sensuellement les photos de ses futures proies et choisit ses armes avec une sophistication qui relève du culte<sup>189</sup>, etc. Cela dit, ce qui nous intéresse dans ce chapitre n'est pas d'essayer de diagnostiquer avec précision le trouble psychologique des assassins et de voir comment leur propre fétichisme se déploie<sup>190</sup>. Notre travail consiste plutôt à démontrer comment les cinéastes du giallo, que leur meurtrier/meurtrière commette ou non ses crimes dans une

---

<sup>188</sup> (Renato Polselli, 1972).

<sup>189</sup> À propos de *The Bird With the Crystal Plumage*, Gary Needham souligne : « the giallo trademark costume of shiny black mac and hat makes a shift from mere disguise to sheer fetish. Knives are not just matter-of-fact murder weapons but carefully kept objects in soft red casing to be admired and selected for their aesthetic as well as their murderous potential » (2001, p. 92).

<sup>190</sup> Il serait selon nous risqué de se lancer sérieusement dans cet exercice, puisque règle générale, le réalisme psychologique et la cohérence narrative sont loin d'être prioritaires pour les scénaristes et réalisateurs. Sur ce point, le fétichisme que la très grande majorité des tueurs affichent dès qu'ils enfilent le fameux habit, tandis qu'au final leurs motifs n'éclaircissent en rien les déviations observées lors des meurtres, est déjà assez révélateur du problème qu'une analyse rigoureuse poserait.

optique sexuelle, cultivent invariablement un fétichisme et un voyeurisme à l'écran (qui atteint son apogée autour des scènes de meurtre)<sup>191</sup>.

Nous l'avons mentionné au chapitre précédent, une mise en scène trompeuse et racoleuse est souvent en vigueur dans le giallo. Les cinéastes, en usant de procédés distrayants – plan tourné à travers un accessoire placé en amorce, série de zooms confondants et tentateurs, (ré)ajustements indiscrets de la mise au point, lents déplacements depuis la vision subjective d'un personnage inconnu, points de vues voyeurs, etc. –, visent à maintenir (un peu artificiellement) l'intérêt du public. Ainsi porté par cette caméra experte dans l'art de tourner autour du pot, le spectateur a donc dès le départ un pied (malgré lui ou à sa plus grande satisfaction) confortablement installé dans le voyeurisme et le fétichisme. Souvenons-nous que Laura Mulvey, dans son influent texte « Visual pleasure and narrative cinema », a déjà énoncé que le cinéma classique hollywoodien était<sup>192</sup> caractérisé par un parti pris masculin hétérosexuel. Selon l'auteur, ces films font typiquement de la femme un personnage passif et, ultimement, encombrant pour la progression de l'intrigue<sup>193</sup>. Suivant cette logique, les réalisateurs tendent également à ne pas la montrer intégralement à l'écran ou à orchestrer un spectacle autour de son corps (alors rendu inoffensif, car fétichisé). Le but est toujours de nourrir la pulsion scopique du spectateur masculin<sup>194</sup>.

Going far beyond highlighting a woman's to-be-looked-at-ness, cinema builds the way she is to be looked at into the spectacle itself. Playing on the tension between film as controlling the dimension of time (editing, narrative) and film as controlling the dimension of space (changes in distance, editing), cinematic codes create a gaze, a world and an object, thereby producing an illusion cut to the measure of desire (Mulvey 1975, p. 25).

---

<sup>191</sup> À noter qu'il ne s'agit pas non plus pour nous de chercher à psychanalyser les cinéastes du giallo à travers leurs films.

<sup>192</sup> Et il semble indéniable qu'il l'est encore aujourd'hui très majoritairement.

<sup>193</sup> Dans les plus rares cas où elle se présente comme active, la femme constitue alors une menace pour le héros qui devra en prendre le contrôle : la neutraliser.

<sup>194</sup> Ce qu'elle nomme le *male gaze* (regard masculin). En somme, pour cette théoricienne féministe, l'écran est souvent moins une fenêtre ouverte sur l'univers diégétique qu'une sorte de vision ajustée pour maintenir le spectateur masculin dans une attitude voyeuriste et conforter l'idéologie machiste.

Mais si d'un côté le film hollywoodien classique tente de cacher ses manœuvres et tente d'entretenir l'illusion d'une instance neutre derrière la réalisation du film, le giallo, à l'opposé, est totalement décomplexé et exhibe assez fièrement – et même parfois avec un excès absurde – un fétichisme et un voyeurisme autour du corps de la femme (celui des victimes comme celui des héroïnes). Le traitant comme un puzzle, les réalisateurs trouvent mille et un moyens et excuses pour le morceler continuellement. Cela se traduit non seulement par des costumes et des déshabillés<sup>195</sup> venant chaque fois en proposer un nouvel arrangement, mais aussi, et surtout, par l'incessant jeu de cadrage tranchant et confondant nous y donnant accès par bribes ou de manière indirecte. À ce titre, nous ne comptons plus les plans dans lesquels nous pouvons (ou *devons*) observer la victime par le reflet d'un miroir, d'un accessoire déformant, ou encore, alors qu'elle est voilée ou cachée derrière un élément situé à l'avant-plan (fenêtre, paravent, cadres quelconques)<sup>196</sup>. En ce qui nous concerne, l'occurrence grandissante de cadrages objectivants sur le corps d'une femme seule – ou de points de vue nous faisant occuper une position d'épieur<sup>197</sup> – fait partie des différents signes qui annoncent un glissement<sup>198</sup> potentiel vers le *set-piece* de meurtre. « [...] Dès qu'une femme apparaît à l'image, [les cinéastes] créent un véritable suspense érotique autour de son corps et nous régaler de retarder au maximum le moment où une quelconque pénétration – ou agression – va intervenir [...] » (Boyer 1990, p. 80). Parallèlement à cela, le soin que les réalisateurs accordent à l'apparence des accessoires/objets du décor<sup>199</sup> et l'attention abusive qu'ils donnent à certains d'entre eux (par le gros plan et le très gros plan, notamment) leur procurent une vie propre.

---

<sup>195</sup> Chaque giallo est une véritable boutique de découvertes en matière de tenues aguichantes.

<sup>196</sup> Voir par exemple la tentative de meurtre dans la chambre à coucher de l'héroïne dans *Death Walks on High Heels* (Luciano Ercoli, 1971).

<sup>197</sup> D'ailleurs, il est courant que les réalisateurs nous fassent hésiter quant à la nature d'une scène, en commençant à multiplier ce type de cadrages, pour en cours de route briser cette trajectoire, cela, soit en faisant intervenir un personnage secondaire (qui inspire d'abord la crainte et/ou provoque un sursaut, mais qui s'avère finalement inoffensif), ou bien en allant du côté du *set-piece* érotique. À noter que le *slasher* américain fera de ce jeu d'hésitations et de quiproquos son dada.

<sup>198</sup> Glissement dont nous avons discuté au chapitre précédent.

<sup>199</sup> Décor au style *cool* très dernier cri. Style qui inversement aujourd'hui peut être perçu comme totalement kitsch. Cet aspect rétro est d'ailleurs une source d'amusement pour bien des amateurs de giallo qui ont découvert ces films plus récemment.

Ce qui fascine chez Bava, c'est cette capacité virtuose à composer, à l'aide du zoom et du travelling, d'authentiques réseaux continus de gros plans, des phrasés cinématographiques purs qui, en liant les objets partiels les uns aux autres (sans pour autant contredire leur atomisation), créent de véritables moments de « vision pulsionnelle » ininterrompus (Fontaine Rousseau 2011, p. 314).

En plaçant constamment le corps et l'objet sur un pied d'égalité, le giallo tend ainsi à relativiser notre rapport à eux et à nous faire appréhender la réalité diégétique dans une perspective fétichiste.

Les personnages féminins ne sont toutefois pas les seuls à passer dans le filtre fétichiste des réalisateurs; l'assassin n'y échappe pas lui non plus<sup>200</sup>. D'un côté, il est vrai que le jeu de *whodunit* le concernant exige qu'il soit montré de manière allusive. Or, pour s'assurer que le mystère l'entourant soit préservé, les cinéastes n'ont qu'à éviter de fournir un aperçu trop net de son visage (qui, par précaution, est généralement couvert par un morceau d'étoffe ou une cagoule) et une idée claire de sa stature (que l'habit fausse déjà passablement)<sup>201</sup>. À l'intérieur de ces conditions, une variété d'options de mise en scène sont encore possibles. Mais les réalisateurs s'imposent eux-mêmes une contrainte supplémentaire : ils s'efforcent à ce que nous restions le plus souvent dans un rapport très intime et fragmentaire avec le meurtrier, à savoir beaucoup plus près de lui que loin. D'ailleurs, les plans venant révéler des portions du corps (vêtu) de l'assassin sont toujours méticuleusement cadrés et photographiés de sorte à conserver un ton similaire – que ce soit durant les prises de vues subjectives et quasi subjectives (montrant ses bras et ses gants en amorce) ou bien à côté de lui lors des crimes. De cette façon, une même ambiance et sensation se dégage lorsque nous le côtoyons. Notre attention se fixe sur la couleur, la texture, la brillance et la densité de ses vêtements (et accessoires). Chaque geste impérial de sa part, dûment chorégraphié pour demeurer en fusion avec la caméra, devient important à nos yeux. En d'autres mots, dans ces

---

<sup>200</sup> Cette affirmation s'applique évidemment aux occasions où l'on retrouve le personnage vêtu en mode meurtrier et non pas lorsqu'on le rencontre dans sa vie ordinaire (dans le cours normal de l'intrigue).

<sup>201</sup> Cela peut par exemple être obtenu en le montrant de loin, de dos, à la noirceur, par l'entremise de son ombre, ou encore avec cette précieuse vision subjective, etc.

moments, qui reviennent cycliquement au cours du film, le maniérisme formel des cinéastes paraît vouloir s'harmoniser au maniérisme/fétichisme de leur assassin (ou que leur assassin semble viser). Un rapport sensuel et admiratif envers ce dernier est ainsi favorisé. Cette posture fétichiste à l'égard de l'assassin dans le giallo, au fond, n'est pas sans rappeler comment la « chose » menaçante dans un film d'horreur n'est presque jamais montrée complètement/correctement au commencement (sans quoi son « charme » horrifique se dissiperait probablement bien vite)<sup>202</sup>. Dans cette optique, nous croyons que l'amateur de giallo prend autant plaisir à se faire délicieusement refuser l'accès au visage du meurtrier qu'il aime qu'on le fasse languir avant qu'il obtienne une vue particulièrement « idéale » sur un personnage féminin.

### **10.3 L'éclat lumineux, force attractive/répulsive**

Dans un autre ordre d'idées, le fréquent surlignement par les réalisateurs (souvent par le gros plan) de l'instant au cours de la scène de meurtre où l'arme (tenue par l'assassin) se met à briller de manière éblouissante<sup>203</sup> a spécialement retenu notre attention. Ce scintillement du couteau est pour nous d'autant moins anodin que sa manifestation coïncide d'une drôle de manière la plupart du temps. C'est-à-dire qu'il est en général plus ou moins justifié diégétiquement – l'arme est délibérément placée de sorte à briller et à potentiellement éblouir ou apeurer la victime, mais le meurtrier ne semble pas toujours avoir conscience que son geste entraîne une telle brillance sur l'arme (et la victime ne semble pas s'en apercevoir non plus). Ainsi donc, ce phénomène lumineux, dans bien des cas, paraît surtout destiné au spectateur lui-même. Il est vrai que ces gros plans intrusifs, dans le contexte des salles *terza visione* et du public vernaculaire, s'ajoutent à l'ensemble des signaux qui marquent des seuils d'intensité dans la scène et sollicitent directement l'attention du public pour le prévenir de l'imminence

---

<sup>202</sup> Dennis Giles rappelle : « [...] a fetishistic structure may be more central to the horror genre than to cinema has a whole due to the greater need of horror cinema to defend the viewer against his or her own desire for full vision » (Giles, 1984. « Conditions of pleasure in horror cinema ». Dans *Planks of reason : essays on the horror film*). C'est pourquoi, sur bien des aspects, la majorité des gialli peuvent se classer comme des films d'horreur.

<sup>203</sup> La lame est isolée alors qu'elle change d'aspect (la lumière autour forme parfois un halo).

d'un événement important<sup>204</sup>. Par ailleurs, il faut aussi savoir que ce miroitement de la lame est caractéristique de la tendance des filons italiens à ce que la violence soit observée par un ou des témoins diégétiques<sup>205</sup>. Selon nous, ces reflets dans les gialli ont donc entre autres pour fonction de pallier l'absence de ces protagonistes ayant un rôle médiateur durant l'agression – la présence de tels personnages contreviendrait au principe du *whodunit*; les homicides doivent se passer dans le plus grand secret (sauf exception)<sup>206</sup>.

Mais cet éclat recèle aussi d'autres sens à nos yeux. Nous y voyons notamment un clin d'œil semi-complice, semi-accusateur de la part des cinéastes. D'un côté, il est complice dans la mesure où, s'il peut nous priver de l'angle avantageux dont nous disposons sur la victime ou venir briser l'impression d'anonymat (4e mur) – et dire « je sais que tu regardes toi aussi » –, il s'assure de le faire brièvement et de manière subreptice. De l'autre, il est accusateur, puisqu'il survient à des moments où nous cherchons spécialement à voir plus loin, où nous sommes impatients de voir de la violence et/ou de la nudité (ou de la voir « mieux »). Similairement à cette victime dans *Blood and Black Lace* (meurtre chez l'antiquaire) qui protège son reflet sans aucune justification raisonnable, le *flash* iconique de la lame est donc parfois un moyen de prendre le spectateur en flagrant délit tandis qu'il est absorbé par la scène et par sa soif de violence et d'érotisme. Il rappelle spontanément au spectateur que ce qu'il est en train de voir (ou ce qu'il s'apprête à voir) est illicite. Dans ces conditions, il constitue une forme de mise en garde (voire de remontrance)<sup>207</sup>. Mais celle-ci reste vaine. En effet, ce procédé vient ultimement stimuler le spectateur dans son désir de voir davantage. Car faut-il

---

<sup>204</sup> On pourrait même le considérer comme une tentative de dernier recours annonçant au public que c'est le temps ou jamais de regarder.

<sup>205</sup> Edmonstone souligne en effet que dans les *filoni*, il est fréquent que la violence soit entrecoupée ou même largement esquivée en étant remplacée par de gros plans montrant la réaction de « personnages-spectateurs ». Mettant en abîme le regard du spectateur devant le film, ces images de gens qui regardent ou refusent de regarder l'obligent à prendre position (à se dissocier de ces spectateurs ou à s'y associer) et à s'interroger quant à ce qu'il recherche à travers ces scènes.

<sup>206</sup> À noter que *The Cat o' Nine Tails* trouve le moyen d'intégrer un tel personnage-spectateur en intercalant le déroulement du meurtre par de très gros plans de l'œil (clignant frénétiquement) du meurtrier. *Seven Deaths in the Cat's Eye* (Antonio Margheriti, 1973), pour sa part, parvient à intégrer ce personnage-spectateur à même l'accroche de son intrigue. Ici, un chat est toujours témoin des meurtres et l'on insiste pour rendre sa présence maléfique.

<sup>207</sup> Voir, entre autres, cette scène de meurtre de *The Strange Vice of Mrs. Wardh* où, depuis la vision subjective du tueur, nous avançons vers la victime qui est nue sous la douche. Dans les moments précédant l'attaque, l'éclat de la lame revient trois fois à peu d'intervalles.

rappeler que le voyeurisme trouve justement sa valeur, comme l'illustre la légende de Lady Godiva<sup>208</sup>, dans le fait qu'il soit réprimandé et condamnable? « Interdire le regard, c'est le provoquer, c'est le doter d'une insistance multiforme et envahissante [...] » (Milner 1991, p. 99)<sup>209</sup>. De surcroît, l'éclat du couteau, dont le motif évoque une espèce d'envie ardente, aveuglante au point d'être nocive, vient aussi condenser visuellement à l'écran cette idée propre au fétichisme : il mêle l'attrait à l'interdit<sup>210</sup>. Bref, cette brillance au seuil du meurtre, réaffirmant ce que nous savons déjà – la victime va mourir, nous souhaitons la voir sous un angle encore plus aguichant et/ou la voir mourir – ramène la notion d'interdit au premier plan et, par conséquent, intensifie le caractère érotique/sacré de notre expérience. « L'interdit observé autrement que dans l'effroi n'a plus la contrepartie de désir qui en est le sens profond » (Bataille 1957, p. 44). Selon nous, ces avertissements sont au fond précieux à la proposition filmique dans laquelle ils s'inscrivent – cette proposition « indécente » faisant des désirs interdits et du meurtre un spectacle à sensations fortes – et une part du plaisir que retire le spectateur devant la scène de meurtre du giallo provient sûrement de cette connivence singulière que les cinéastes entretiennent avec lui.

## **11. Sur les mannequins et les poupées dans le giallo**

Voici un dialogue tiré de *Death Laid an Egg*<sup>211</sup> (Giulio Questi, 1968). Les deux personnages principaux, un couple marié, discutent de l'une de leurs fréquentations, une séduisante jeune femme nommée Gabrielle. C'est la femme du couple qui amorce la conversation et manifeste son admiration; le mari, lui, commente.

---

<sup>208</sup> Légende célèbre au cours du XIX<sup>e</sup> siècle mettant en vedette le personnage emblématique de Peeping Tom (d'où provient l'expression « peeping tom » comme synonyme de voyeur).

<sup>209</sup> Milner, Max. 1991. *On est prié de fermer les yeux : le regard interdit*. Paris : Gallimard.

<sup>210</sup> Nous l'avons mentionné plus tôt, la personne fétichiste est typiquement à la recherche d'une lueur, d'un éclat, ou d'une odeur spécifique provenant d'un objet/vêtement/partie du corps/matériau. C'est cet éclat, sorte de « collision de l'optique et du tactile » (Masson 2000, p. 424) qu'il est le seul à percevoir aussi vivement, qui permet de donner libre cours à son excitation.

<sup>211</sup> Ce film italien est fréquemment cité en tant que giallo et en possède bel et bien l'essence (mystère, voyeurisme, fétichisme, milieu social, etc.). Cependant, il propose aussi une déviation (rusée) de ses règles classiques. Par ailleurs, sa structure narrative et son montage prennent parfois une allure expérimentale (non loin de la tradition de la Nouvelle Vague française) beaucoup plus poussée que la norme du filon. Voilà donc quelques raisons qui nous démotivent à nous y attarder dans ce mémoire, et ce, bien qu'il touche de très près notre sujet et qu'il pourrait s'avérer un stimulant cas d'étude.

- Her body seems to be made of separate parts, beautifully united but still each one perfected to be separated and put together again.

- You make it sound like a toy, you can pull the pieces and reassemble [them] just for the fun of it. You might kill her in the process!

- It wouldn't be to destroy her but to remake her, a different way every time.

- That's pretty abstract.

- There's nothing abstract about Gabrielle when you see her nude. She's put together so nicely, her body and her pretty little face. Her body is so neatly formed that every movement she makes is graceful and cool.

- It's her youth.

- I'd love to take her apart at certain moments when she's laughing... or when she's been drinking, or when she pretends she's serious and doesn't smile. I wish she would always stay like that, never change.

- She's so young, she's not aware of herself yet.

- Other people will soon make her aware of what she is. I had a strange dream the other night. Gabrielle was stretched out on her bed, motionless, as if she were dead.

- How absurd!

- No it isn't. She was beautiful. So helpless and innocent. It was a dream, just a dream...

- I'd like to know what causes dream like that, what they are... what's behind them.

## 11.1 Les vrais mannequins

Le milieu culturel et social que la grande majorité des gialli ont comme toile de fond joue aussi un rôle déterminant quant à la couleur que revêt l'érotisme dans les scènes d'homicide. À cet égard, *Blood and Black Lace* engage le filon dans une voie déjà fortement connotée. Rappelons l'affabulation : les mannequins d'une réputée maison de haute couture sont les victimes<sup>212</sup>; les meurtriers, leurs employeurs (un couple)<sup>213</sup>. Les personnages du film évoluent dans de hauts lieux où règnent le luxe et les œuvres d'art. Avec un tel décor, prêt à accueillir tout ce qui répond aux standards esthétiques les plus élevés de l'heure, la violence voit d'avance sa dimension rebutante substantiellement amortie. Mais il ne faudrait pas non plus négliger que le métier de mannequin, en dessous de ses airs glamour, recèle des aspects un peu moins reluisants, et parfois même violents. Pour rendre justice aux vêtements qu'on leur fait porter et être disposées à séduire sur commande, ces femmes doivent continuellement veiller à soigner leur apparence, parfaire leur silhouette, surveiller leur alimentation, etc. Le culte que la société leur voue tient certainement en partie à leur capacité à se conformer docilement aux dures exigences du milieu<sup>214</sup>, à s'oublier elles-mêmes au nom des dictats de la mode. Ainsi, une forme de domination à leur endroit est déjà en place. De même, étant donné que ses fondements esthétiques reposent essentiellement sur des motifs de division et de sectionnement<sup>215</sup>, l'industrie de la mode vestimentaire féminine peut sans doute être considérée comme un véritable royaume fétichiste (mais restant dans les limites de la

---

<sup>212</sup> « Il est possible que ce soit la beauté féminine qui [...] fasse perdre la tête [à l'assassin] », dit bien un inspecteur dans le film.

<sup>213</sup> Déjà, on peut y percevoir une forme de commentaire vicieux et cynique envers l'industrie, voire une forme d'appropriation et d'exagération de cet univers élitiste à des fins critiques. En effet, faut-il rappeler que la mode est un domaine où la ligne est souvent très mince entre la tendance du moment et la désuétude, entre un corps considéré comme « frais et conforme » et un corps « périmé ». En éliminant ces femmes prématurément, l'employeur dans *Blood and Black Lace* accélérerait-il lui-même la rotation au sein de sa sélection de mannequins? Pour de plus amples observations à ce propos, lire Humphries, Reynold. 2001. « Just another fashion victim » (<http://www.kinoeye.org/01/07/humphries07.php>).

<sup>214</sup> C'est un fait connu, ces exigences sont difficiles à satisfaire. On peut aussi penser qu'elles sont contraignantes pour la plupart de ces femmes (et même pour celles qui semblent prédestinées au métier). *Blood and Black Lace* montre d'ailleurs comment pour certaines d'elles la vie quotidienne n'a rien de particulièrement enviable (dépendance aux drogues, abus...).

<sup>215</sup> Par exemple, un tel degré de transparence dans le tissu ou une telle façon de dévoiler le corps peuvent à eux seuls faire l'objet d'une collection entière.

« décence »). « La mode à vrai dire commence avec cette partition du corps refoulé et signifié de façon allusive » (Baudrillard 1976, p. 147).

[...] Partout le scénario est le même : une marque qui prend force de signe et par là même fonction érotique perverse, une ligne de démarcation qui figure la castration, qui *parodie* la castration comme articulation symbolique du *manque*, sous la forme structurale d'une barre articulant deux termes *pleins* [...] (*Ibid.*, p. 155)<sup>216</sup>.

Peau lisse soigneusement épilée, posture rigide, regard fixe et impénétrable<sup>217</sup> ...

Le mannequin offre le modèle de toute cette instrumentation phallique du corps. Le mot le dit : *manne-ken*, « petit-homme » – enfant ou pénis – ici, c'est son propre corps que la femme entoure d'une manipulation sophistiquée, d'une discipline narcissique intense, sans défaillance, qui est en fait le paradigme de la séduction (*Ibid.*, p. 168).

Il faut donc garder à l'esprit que les victimes de *Blood and Black Lace*, bien avant d'être pourchassées et assassinées, portent sur elle les différentes traces de ce fétichisme auquel l'imaginaire érotique du spectateur masculin hétérosexuel est normalement sensible. Quoique d'un côté on puisse avancer que le film utilise justement ces codes afin de véhiculer un discours critique envers le milieu sans pitié de la mode, il demeure qu'il offre au spectateur une opportunité rêvée de s'émerveiller devant cet univers. Pour ce dernier, il peut alors s'avérer ardu de résister à considérer ces mannequins avec un regard objectivant et à ne pas s'amuser du jeu de montré/caché que Bava lui organise en prime<sup>218</sup>. Ce renoncement (volontaire ou non) des mannequins envers leur existence propre est d'ailleurs souligné de manière particulièrement réflexive et humoristique dès le générique d'ouverture. Dans cette vignette, nous faisons connaissance avec les protagonistes du film. Nous y voyons ainsi séparément chacune des jeunes femmes figées et placées près d'un mannequin (à l'allure différente chaque fois). Quelques-unes d'entre elles imitent la pose du mannequin

---

<sup>216</sup> « Le corps dévoilé de la femme dans les mille variantes de l'érotisme, c'est à l'évidence l'émergence du phallus, de l'objet-fétiche, c'est un gigantesque travail de simulation phallique en même temps que le spectacle sans cesse renouvelé de la castration » (Baudrillard 1976, p. 159).

<sup>217</sup> Ou, parfois, brillant et complice.

<sup>218</sup> Rapport déjà facilité par les conditions « rêvées » offertes par la projection en salle – conditions qu'énumère Laura Mulvey dans son article (obscurité, confort, anonymat, absence des acteurs réels).

(sérieusement ou moqueusement), une autre en subit les assauts (elle feint d'être étranglée par le modèle)<sup>219</sup>.

## 11.2 Les faux mannequins

Ces mannequins (d'osier, de plastique ou, encore, recouverts de velours) qui occupent le générique d'ouverture, nous en retrouverons fréquemment dans *Blood and Black Lace*. L'intrigue se déroulant principalement autour d'une maison de couture, on pourrait initialement trouver commun qu'ils y soient répandus. Or, il faut savoir que les mannequins, ici, ne semblent jamais vouloir se fondre dans le décor! En effet, la manière particulière avec laquelle ils sont disposés et exposés au sein des lieux, les éclairages somptueux qui leur sont souvent réservés et le respect avec lequel la caméra paraît les contempler les rendent particulièrement intrigants et leur confèrent un prestige singulier. De plus, leur juxtaposition (à plusieurs reprises au cours du film) avec les futures victimes participe non seulement à injecter à l'œuvre un climat d'angoisse qui se resserre aussitôt qu'un personnage féminin se retrouve seul à l'écran pendant une période prolongée, mais, aussi, à raffermir cette ironie frondeuse que Fontaine Rousseau exprime en ces mots :

C'est un instant très précis que guette sadiquement l'objectif de Bava, celui où le corps animé devient poupée inerte. Mais, dès le générique d'ouverture du film, ces corps sont déjà figés, les acteurs présentés les uns après les autres posant comme s'ils étaient des mannequins : immobiles, inexpressifs, ils sont déjà « morceaux » ou « objets ». Leur mort est donc d'autant plus cruelle que la caméra y semble insensible, ayant déjà prédit cette finalité par ce prologue cynique (2011, p. 315).

Dans la tradition du film de Bava, une grande proportion de gialli du début 1970 vont à leur tour, à un instant ou un autre, faire ressortir du décor cet objet soi-disant inoffensif<sup>220</sup>. Et encore, les réalisateurs s'évertueront à les mettre à l'honneur dans des scènes potentiellement

---

<sup>219</sup> Cette vignette pointe aussi d'une manière ludique la fonction qu'occupent les personnages au sein du film (ils formeront l'ensemble des suspects potentiels et des victimes) (Koven, p. 151).

<sup>220</sup> Cette référence aux poupées se poursuit dans les différents titres donnés aux gialli : *Blue Eyes of the Broken Doll*, *Short Night of Glass Dolls*, *Five Dolls For an August Moon* et, cela ne s'invente pas, l'un des titres français de *Slaughter Hotel* est *Les insatisfaites poupées érotiques du docteur Hichcock*.

angoissantes – à l’instar d’un objet-fétiche maléfique. La présence de ces mannequins aurait-elle une raison d’être plus profonde? Prenons le temps de nous y arrêter.

## **12. L’inquiétante étrangeté**

Afin d’expliquer le malaise qui peut nous prendre à la vue d’un mannequin ou d’une poupée, il faut se tourner vers un important article de Freud, « Das Unheimliche ». Dans cet article, l’auteur se penche sur les sources d’un sentiment inusité qui s’apparente à une impression de déjà-vu excessivement désagréable. Nous parlons ici de l’*unheimlich* (terme qui a été traduit en français par la locution « inquiétante étrangeté » ou « étrangement familier »<sup>221</sup>. En allemand, l’étymologie de l’expression contient déjà en elle l’antinomie à l’origine de ce sentiment<sup>222</sup>. Le mot, exclusif à cette langue, désigne un je-ne-sais-quoi d’à la fois très familier et de très obscur. « [...] L’inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l’effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier » (Freud 1919, p. 215). Le lien avec les mannequins? Nous y venons. Le psychiatre allemand Ernst Jenstsh, qui est le premier à avoir élaboré une réflexion sur l’*unheimlich*<sup>223</sup>, et sur qui Freud s’appuie pour mener la sienne, témoignait déjà du dérangement que peut susciter la présence de personnages de cire, de poupées artificielles ou d’automates. Jenstsh soutient que ceux-ci, dans certaines circonstances, font un pied de nez à notre rationalité, car ils envoient à notre esprit, sans que ce dernier ait le temps de s’en aviser de manière rationnelle, des signaux qui prêtent à confusion. Qui, en effet, devant un mannequin, une poupée, un pantin, une marionnette ou une statue, peut prétendre n’avoir jamais éprouvé une seule once de méfiance? Leur regard peut apparaître si brillant, si... habité! Mais notre fabulation est toujours interrompue par le recours à la raison : il ne s’agit que d’un banal objet, ni mort, ni vivant en soi. À l’inverse, nous pouvons rester dubitatifs lorsqu’une personne reproduit des gestes machinaux, s’agite de manière désarticulée, est prise de convulsions ou s’évanouit subitement.

---

<sup>221</sup> En anglais, l’adjectif *uncanny* est utilisé pour désigner ce qui se rapporte à l’inquiétante étrangeté.

<sup>222</sup> *Heimlich* signifie entre autres « familier », « confortable », « maison », mais il arrive aussi, étrangement, qu’il réfère à ce qui est très intime, soit le « caché », le « dissimulé ». *Unheimlich*, dont le préfixe « un » amène l’idée d’un contraire, signifie donc parfois l’*Heimlich* lui-même. Expression floue pour un sentiment flou (Freud 1919, p. 223).

<sup>223</sup> Dans un article de 1906 intitulé « On the Psychology of the Uncanny ».

Et pourtant, ces perturbations momentanées n'empêchent pas cet individu de demeurer humain et vivant à part entière. Pour fournir des exemples de l'inquiétante étrangeté, Jentsch va aussi au passage mentionner *L'Homme au sable* (*Der Sandmann* – paru en 1817), conte de l'auteur allemand E.T.A. Hoffmann. C'est également à partir de ce texte que Freud étayera l'essentiel de son argumentaire. Selon ce dernier, si ce récit est entouré d'une puissante aura d'étrangeté, c'est moins parce qu'on y retrouve une ambiguïté – à savoir si la poupée dans l'histoire est vivante ou non (principal point de Jentsch) – que pour les peurs inconscientes qui y sont traitées<sup>224</sup>. Ainsi, l'inquiétante étrangeté pour Freud est surtout liée à des schémas de pensées ou à des croyances qui, bien que nous les pensions enfouies, peuvent réapparaître brièvement sans que nous en ayons conscience. Pour le père de la psychanalyse, l'inquiétante étrangeté qui peut s'emparer de nous à la vue de mannequins est spécialement causée par les relents d'animisme latent que nous portons en nous depuis l'enfance et qui ressurgissent à notre insu. Les mannequins nous feraient ainsi régresser spontanément au moment qui précède et entoure la découverte de l'absence du phallus chez la femme, épisode typiquement écarté de la mémoire par le refoulement. Il y aurait donc dans le fait de tomber inopinément sur une poupée ou sur un mannequin quelque chose qui réveillerait l'angoisse de castration et, par ricochet, la pulsion fétichiste<sup>225</sup>. D'autres phénomènes peuvent aussi générer à eux seuls l'inquiétante étrangeté ou, comme dans le cas du conte de Hoffmann, s'allier à cette présence ambiguë d'êtres inanimés pour jeter l'individu dans un insoluble embarras psychique. Freud classe en différentes catégories les sources de ces angoisses. Elles résident dans la croyance à la toute-puissance des pensées (prémonitions, prescience), dans la fascination naturelle envers la magie et la sorcellerie, dans la relation problématique à la mort (notre croyance, par exemple, qu'un mort peut revenir à la vie ou que l'âme persiste au-delà de la mort) et dans la répétition non intentionnelle (auquel le motif du double est rattaché). Mais en plus de

---

<sup>224</sup> Pour Freud, l'attachement émotif et l'attirance du héros (Nathanaël) envers la poupée (Olympia) seraient surtout signe que le personnage revisite une épreuve particulièrement douloureuse dans le règne de l'inconscient. À noter que *L'homme au sable* traite notamment de l'angoisse liée à la perte des yeux (qui pour les psychanalystes tire son origine de l'angoisse de castration – en rapport au complexe d'Œdipe). Deux extraits du conte d'Hoffmann : « "L'homme au sable? s'écria-t-elle avec un gros rire édenté, c'est un vilain homme, sec comme du bois, qui vient chercher les enfants quand ils refusent d'aller au lit; il leur jette du sable dans les yeux pour les aveugler; puis il les fourre dans un sac, et les emporte dans la lune pour servir de pâture aux hiboux" ». [...] « La tête de la victime était restée sur le champ de bataille... c'était une tête de cire, dont les yeux d'émail roulaient sur le plancher! ».

<sup>225</sup> La poupée est souvent tenue chez les psychanalystes pour un équivalent du phallus en érection.

déclencher notre réflexe animiste, la poupée est en outre étroitement associée à des souvenirs d'enfance symboliques. « La poupée est un objet hybride entre l'animé et l'inanimé, qui donne l'impression de la vie, entre le vrai et le factice, le jouet et l'idole, le sacré et le profane » (Masson 2000, p. 76). Elle est « instrument de connaissance » et « lieu d'expériences sadiques d'exploration du corps » (*Ibid.*, p. 81). Enfin, ce que nous devons aussi retenir de l'inquiétante étrangeté, c'est la manière avec laquelle elle nous parvient : tel un déclic involontaire. Il s'agit d'une peur irrationnelle, violente, qui provoque un certain vertige.

On pourrait penser qu'il se produit dans l'instant *unheimlichkeit*<sup>226</sup> une pliure de l'imaginaire sous le coup d'un réel inattendu. Il résulte de cette commotion psychique [...] un sentiment d'angoisse qui « consiste en un sentiment d'incapacité à s'adapter à la situation de déplaisir ». [...] La *soudaineté* (caractère saisissant de l'irruption du réel), l'*angoisse* et la *désorientation psychique* sont peut-être les points de croisées du *trauma* et de l'*Unheimliche*. (*Ibid.*, p. 62).

Cette idée d'être saisis sournoisement, pris au dépourvu et soumis à des visions qui nous ébranlent pour des raisons inexplicables est évidemment foncière dans le cinéma d'horreur au sens large. Nous croyons cependant que le giallo, entre autres lors de ses scènes de meurtre<sup>227</sup>, a lui aussi voulu en faire l'une de ses spécialités. Les mises à mort du filon, en effet, regroupent plusieurs éléments simulant les conditions favorables à l'inquiétante étrangeté : montage saccadé traversé par une série d'inserts-chocs, effets de sursaut, agression directe du regard, tendance à chercher à en mettre plein la vue du spectateur sans se soucier que ce dernier puisse recoller les morceaux après coup, illusions d'optique, prédilection pour les mannequins (réels et factices), etc. Un terrain de jeu que n'aurait sûrement pas dédaigné Hans Bellmer<sup>228</sup>.

---

<sup>226</sup> Traduire par « l'instant *étrangement inquiétant* ».

<sup>227</sup> Et, aussi, lors de ses passages oniriques (rêves, hallucinations, visions, etc.).

<sup>228</sup> Célèbre artiste allemand surréaliste notamment reconnu pour ses œuvres mettant à l'honneur des poupées. Bellmer (1902-1975) est spécialement réputé pour son « faire-œuvre perversif » – terme développé dans l'ouvrage de Céline Masson sur l'artiste (voir en bibliographie) – autour de poupées fétiches dont il peut faire pivoter chacun des membres sur eux-mêmes. L'artiste suivait son instinct pour placer ces poupées au sein de lieux à la fois familiers et lugubres, il leur faisait prendre des positions/contorsions évoquant des fantômes hostiles et inaccessibles.

## 12.1 L'inquiétante étrangeté dans le giallo

La question qui nous intéresse maintenant est de savoir comment l'inquiétante étrangeté apparaît plus tangiblement dans la scène de mort du giallo. Il y a d'abord l'inquiétante étrangeté vécue par les personnages de la fiction eux-mêmes, sur laquelle nous passerons assez rapidement. C'est un fait, les personnages féminins dans ces films ont presque tous des métiers où l'apparence et la correspondance à un type spécifique de physique sont des critères déterminants. Nous y retrouvons notamment des danseuses de cabaret, des mannequins de mode, des vendeuses dans des boutiques de vêtements, des escortes, des mannequins pour revues érotiques, etc. Ainsi, la femme dans le giallo reste souvent prisonnière du culte de l'image valorisé par le milieu autour duquel elle gravite – et ce, bien qu'elle bénéficie régulièrement de rôle important (les héroïnes, surtout) et possède une personnalité propre<sup>229</sup>. Même quand elle est filmée seule dans son appartement, rarement nous la voyons vaquer à des activités qui n'ont aucun lien avec sa fonction première – elle se lave, se change pour enfiler un déshabillé, fait sa toilette, se maquille, consulte des revues de mode, etc. Jamais bien loin, les miroirs et les surfaces réfléchissantes, paraissant l'épier ou la dédoubler, comptent parmi les nombreux rappels à l'ordre qui jalonnent son univers<sup>230</sup>.

Nous pouvons alors assez facilement concevoir en quoi la référence au mannequin artificiel peut s'avérer chargée de sens. Constamment, cet objet, iconique d'un certain vide, semble annoncer un mauvais présage pour la femme. Celle-ci reconnaît spontanément (ou inconsciemment) son image idéalisée en cette figure. Mais cet idéal est aberrant, car inanimé – il est continu, pour revenir à la conception bataillienne de l'érotisme. De plus, le mannequin de plastique (peut-être plus que n'importe quel objet) est spécialement signe de la multiplication de l'identique, de la série, de la réplique, du remplaçable, de l'interchangeable, et sa matière,

---

<sup>229</sup> Selon nos observations, les premiers rôles féminins dans le giallo sont dans la majorité des cas moins schématiques que ceux des hommes.

<sup>230</sup> *Death Walks on High Heels* (Luciano Ercoli, 1971) contient une scène qui démontre bien (même s'il le fait de manière simpliste, avouons-le) comment ces femmes peuvent se sentir détachées par rapport à leur propre corps. Après que l'héroïne, les yeux bandés, ait été menacée par l'assassin et sa lame de rasoir (et que ce dernier ait quitté les lieux), elle se touche et s'observe avec la crainte d'avoir été endommagée sans le savoir. Cet examen sommaire n'est toutefois pas suffisant pour dissiper ses doutes : elle a aussitôt le réflexe de se vérifier dans la glace. Et c'est seulement en se voyant ainsi médiatisée et « intacte » que son soulagement apparaît vraiment.

« l'idée même d'une transformation infinie » (Barthes 1957, p. 73) – et nous savons, *a fortiori*, que les motifs du double sont d'importantes sources d'inquiétante étrangeté. Dans cette optique, on peut aller jusqu'à penser que les mannequins artificiels offrent un reflet narquois aux femmes de ce milieu; qu'ils ridiculisent celles-ci non seulement par rapport à leur condition humaine, mais aussi quant au mode de vie auquel elles adhèrent et au look vestimentaire/esthétique qu'elles choisissent d'adopter.

Cette parenthèse étant close, il n'étonnera personne que les cinéastes du giallo fassent appel à ces mannequins lors de scènes fondées sur le suspense. De fait, à travers le filon, il est possible de recenser plusieurs segments où, à la vue d'un mannequin (qui parfois semble bouger<sup>231</sup>), un personnage féminin sursaute ou se glace. Un tel exemple se rencontre déjà dans *Blood and Black Lace*. À un certain moment, l'un des personnages (la patronne) sent une présence suspecte au sein de la maison. La femme s'avance lentement vers le bruit, aperçoit un mannequin qui a récemment été renversé sur le sol et se déplace vers celui-ci. Par la manière dont elle s'approche du mannequin – rendue près de lui, elle paraît incapable de garder son naturel (ses membres semblent vouloir s'engourdir) et elle n'arrive pas à s'abstenir de lui examiner le visage –, nous sentons que cet incident l'interpelle... que la chute du mannequin lui importe beaucoup plus que si un objet quelconque avait connu un accident de la sorte<sup>232</sup>. D'ailleurs, cette péripétie illustre bien la part d'humanité que nous avons parfois tendance à attribuer à ces silhouettes (et même, la peur que nous pouvons avoir d'être surpassés ou remplacés par elles en ce monde)<sup>233</sup>.

---

<sup>231</sup> Ou encore, qui semble contracter un membre.

<sup>232</sup> Cet objet semble fournir à la protagoniste un aperçu de ce qui peut l'attendre, il lui fait réaliser ses propres limites et sa propre finitude. De surcroît, puisque ce personnage se révèle être une complice de l'assassin – elle ira même jusqu'à exécuter deux victimes de ses propres mains –, nous pouvons croire (en rétrospective) que la peur qu'elle ressent vient en plus se jumeler au sentiment de culpabilité qu'elle éprouve déjà.

<sup>233</sup> Cette phobie d'être pris pour un mannequin ou une poupée ou de devenir des leurs est bien synthétisée dans une scène d'hallucination de *All The Colors of the Dark* (Sergio Martino, 1972). Dans celle-ci, beauté/laideur, animé/inanimé, vrai/faux, jeunesse/vieillesse se côtoient dans un montage surréaliste.

### **13. L'inquiétante étrangeté chez le spectateur**

Dans d'autres circonstances, et parfois conjointement à ce qui vient d'être mentionné (soit l'inquiétante étrangeté vécue par un personnage), il arrive que la figure du mannequin soit employée ou évoquée à un certain stade de la scène de meurtre pour venir déconcerter le spectateur lui-même. Penchons-nous sur quelques scènes représentatives à cet égard.

#### **13.1 *The Case of the Scorpion's Tail***

Il n'est pas indispensable que des mannequins artificiels apparaissent lors des scènes d'homicide ou même qu'ils soient mis en valeur au cours du film pour qu'ils s'imposent à notre imaginaire. En effet, les mannequins s'invitent parfois plus subtilement au rendez-vous. *The Case of the Scorpion's Tail* (Sergio Martino, 1971) nous en fournit un bon exemple. Dans la première scène de meurtre de ce giallo, la victime est attaquée dans sa chambre d'hôtel. Après avoir tenté d'empêcher l'effraction du tueur en bloquant la porte d'entrée, la femme court vers la pièce du fond et se lance sur le lit. L'homme se dépêche pour la rejoindre et se jette sur elle. Il l'agrippe, la retourne brusquement – à l'écran : insert de son couteau pointé à la hauteur de nos yeux – et lui fait une entaille au cou. À l'intérieur des cinq prochaines secondes survient le noyau de l'agression. **1)** Plan fixe en plongée sur le ventre immobile de la victime (à l'horizontale) montrant le couteau y pénétrer directement. **2)** En caméra à l'épaule, cadrage rapproché poitrine sur la femme, en plongée et dans un angle oblique, montrant la réaction du haut de son corps à la suite de l'incision (son torse et sa tête se cambrent vers l'arrière). **3)** Retour immédiat au plan fixe sur le ventre qui n'a toujours pas bougé. Le couteau, planté tel que prévu, commence à inciser la chair sur la longueur (vers le haut). **4)** Nous retrouvons le plan de réaction (caméra à l'épaule) sur le haut du corps (cadrage taille-épaules). La victime se cambre encore un peu. **5)** Insert du ventre statique; l'incision continue de progresser. **6)** Le plan en plongée sur le haut du corps revient. Nous nous approchons du visage de la victime. Adossée sur le côté droit du lit, cette dernière est presque immobile...

Une coupe nous déplace ensuite à droite du lit (plan fixe), juste au dessus du matelas, alors que le tueur recueille un coffre posé plus loin sur le lit. Durant ce moment (environ 5

secondes), la victime ne se trouve plus dans notre champ de vision. Dès que l'assassin quitte la pièce, Martino enchaîne deux plans assez curieux. Le premier, avec un cadrage oblique rapproché épaulés, montre pour un court instant la victime, comme nous nous y attendions (elle est maintenant inerte et sa tête repose sur le rebord du lit). Mais le second plan – nous accordant une perspective un peu plus large et nous montrant la femme qui glisse de sa position pour s'effondrer au sol – cause toutefois une certaine stupeur. Premièrement, le raccord, en plus d'être passablement incongru<sup>234</sup>, frappe par son contenu. C'est que nous nous demandons sincèrement comment un corps sans vie et qui semble immobile (qui ne paraît pas non plus au seuil de glisser) peut bien, l'instant suivant, s'écrouler d'une telle manière. Ceci nous force à reconsidérer le moment exact où la victime se serait éteinte (ou si elle l'est désormais véritablement). Sa chute nous étonne aussi par son style. La femme tombe avec une raideur affectée et atterrit dans une position surprenante, comme si son dernier spasme levait le voile sur sa véritable nature : une sorte de mannequin automate. Une artificialité semblable émane pareillement de son visage. Celui-ci, grâce à l'épais maquillage qui le recouvre, paraît inchangé. Notre impression d'avoir affaire à une entité plus ou moins humaine est également exacerbée par les inserts gore présentés quelques secondes auparavant. D'abord, l'aspect pâteux et anormalement blanchâtre de la région du ventre trahit l'utilisation d'une prothèse. De plus, le sang qui en déborde très lentement, d'un rouge onctueux s'apparentant à de la gouache, attire à son tour l'attention sur lui-même<sup>235</sup>. Pour ces facteurs, la femme paraît factice avant même qu'elle n'en vienne qu'à se figer artificiellement.

Certes, il est légitime de douter que ces imperfections techniques (lors du plan gore) aient toutes été pleinement souhaitées par le réalisateur. Par contre, la mise en scène et le montage du segment (aux *jump cuts* flagrants mais habilement rythmés), eux, laissent insinuer que ce dernier pressentait ce conflit esthétique et qu'il prévoyait déjà le gérer avec une certaine ingéniosité. Prenons l'incision au ventre. Tandis que Martino aurait été plus prudent,

---

<sup>234</sup> Il s'agit du premier plan dans ce segment tourné à partir du côté gauche de l'axe. Le plan précédent (angle assez neutre) ayant été extrêmement bref, cette coupe crée un raccord au style très heurté et en fait essentiellement un faux raccord.

<sup>235</sup> Au plan sonore, c'est encore l'artificialité qui prévaut pour marquer cette incision. C'est-à-dire qu'à travers le vacarme de trompette, on peut aussi entendre un effet sonore extravagant (un imposant « couuuuiccc » allongé) qui revient chaque fois une fraction de seconde avant que le gros plan sur le ventre ne soit montré à nouveau.

d'un point de vue strictement réaliste, de tronquer la durée de cet insert, il a au contraire voulu en préserver l'intégralité. Bien sûr, il l'a intégré en plusieurs plans par à-coups (en alternance) et, de cette manière, a cherché à nous en dérober quelque peu la vue. Néanmoins, nous estimons qu'il a dosé les apparitions de l'insert de façon suffisamment généreuse, dans le but, justement, que sa matérialité, son aspect faux et la faute de raccord le concernant aient l'occasion de disparaître. Par cette alternance, le cinéaste est parvenu à créer un fulgurant effet de syncope – il a ainsi soutiré un avantage poétique de l'inévitable faille dans le réalisme inhérente à la monstration gore. Notre hypothèse est donc que le cinéaste a tenté de souligner la difficulté technique que lui posait dès le départ la mise en scène de ce coup de poignard. C'est-à-dire qu'il a cherché à renforcer le contraste entre l'aspect « mouvant » des plans de réaction (tournés caméra à l'épaule) – où nous suivons le haut du corps qui bouge – et celui « statique » des plans montrant la cause de cette réaction (cadrage fixe) – où nous voyons une prothèse immobile recevoir le couteau. De cette façon, il a doté cette succession de plans d'une forme surréaliste où l'inquiétante étrangeté est en germe. Puis, souhaitant demeurer conséquent jusqu'au bout, Martino a aussi voulu que cette « anomalie » se répercute à peu d'intervalles près, cette fois, plus clairement au sein de l'univers diégétique<sup>236</sup>.

Nous sommes à présent en mesure de voir une certaine logique dans la chute de la victime à la toute fin de la scène. C'est un goût de déjà-vu qui refait surface à ce moment, cette dernière ayant déjà paru brièvement happée par un dérèglement de cet ordre auparavant. Ainsi, malgré l'incohérence narrative, l'image possède une force évocatrice. Bref, pour récapituler, l'inquiétante étrangeté de ce segment repose essentiellement sur cette contradiction : le corps de la victime semble anormalement inerte alors qu'elle est toujours vivante et, à l'opposé, il semble encore mobile une fois que celle-ci est censément morte. Enfin, précisons qu'aucune réponse claire et définitive n'est apportée en ce qui a trait au

---

<sup>236</sup> Nous tenons à mentionner que notre inspiration concernant la dichotomie « étrange » que nous avons pu ici observer (fracture entre aspect mouvant et aspect figé) provient d'une remarque de Mikel J. Koven au sujet d'une scène de meurtre de *Deep Red* (Argento, 1975). « Not only do the inserts shots disrupts the continuity of [the victim's] body (we cannot know for certain where she is being hit with the cleaver), they also temporarily disrupt the rhythm and flow of the murder sequence by alternating between the fluid movement (of the actor) and the nonmovement (of the special effect) » (2006, p. 150). Pour Koven, ce contraste (qu'il soit délibéré ou non) produit un effet poétique. Nous ajoutons qu'en certains cas, il peut aussi produire un effet d'inquiétante étrangeté.

moment du décès. Après nous avoir assommés, le cinéaste termine la scène en nous laissant expressément son esquisse dans les mains.

### 13.2 *Torso*

Durant le premier meurtre de *Torso* (Sergio Martino, 1973), nous nous trouvons en dessous d'un pont, près d'une voiture stationnée. La victime est étranglée à l'aide d'un foulard. Devant nous, le tueur garde l'étoffe serrée autour de son cou, puis écrase son visage contre la vitre de l'auto. Après quelques secondes, la femme toujours debout, son tronc appuyé sur le capot, cherche à rassembler ses forces... mais c'est peine perdue. Nous voyons ses yeux sur le point de fermer et, peu à peu, son corps se ramollit. La victime commence à glisser tranquillement de la voiture, elle semble au bord de chavirer... À cet instant, le réalisateur nous écarte de la perspective plus globale que nous avons sur l'action (qui réunissait le tueur et sa victime). En effet, il nous offre alors une vue en plongée cadrant une portion du sol près de la voiture. Après un micro délai, nous voyons ainsi ressurgir la victime qui bascule sur elle-même et tombe au sol. Curieusement, aucune résistance, aucune déviation ou perte d'équilibre ne semble avoir précédé son effondrement : la femme s'allonge instantanément sur le dos comme d'un seul morceau, la tête et les bras (se déployant pour former une croix) bien à plat contre le sol. Dès que l'ensemble de son corps touche par terre, un zoom la recadre en plan rapproché poitrine. La caméra semble alors nous inviter à interroger son visage pour y trouver la confirmation que la vie l'a bel et bien quittée. Sauf qu'une série de détails nous font douter de ceci. Premièrement, l'éclairage – ciblé pour bien épouser son corps, sculpter son visage d'une manière prononcée et frapper sur ses yeux (grands ouverts) de façon à ce qu'ils brillent<sup>237</sup> – et le maquillage (fraîchement retouché) ont été pensés afin qu'à ce moment, la victime paraisse encore rayonnante. Dans le bref intervalle entre le plan précédent et celui-ci, son visage aurait même en outre gagné un aspect velouté et légèrement ciré<sup>238</sup>. Ce qui relève

---

<sup>237</sup> La chute de l'actrice a visiblement été chorégraphiée de manière à ce qu'elle s'étende toujours au même endroit et dans une même position. Ainsi, le cadrage et la lumière (intensité, direction) ont pu être calibrés avec un degré élevé de précision.

<sup>238</sup> Pour ce moment crucial de la scène, on l'a sans doute remaquillé en prenant soin que l'écart d'apparence soit assez frappant.

de l'étrangement inquiétant à ce stade-ci, c'est qu'en la jugeant du seul point de vue de sa conformité au standard esthétique auquel, nous présumons par son style, elle aspirait s'approcher, jamais elle n'aura paru aussi impeccable<sup>239</sup>. Son inertie a paradoxalement l'effet d'un renouveau, si bien que l'on jurerait que sa vocation était de figurer un objet, une poupée. Le spectateur peut donc être tout de suite intrigué par cette subtile mais insidieuse modification dans l'allure du personnage. Il faut dire que le raccord incongru survenu juste avant, nous privant pour un court instant l'accès à une phase charnière de son dépérissement, aide à amplifier le caractère irréel de cette vision<sup>240</sup>. De surcroît, le fait que la musique entendue depuis le début de l'affrontement – musique entraînante à souhait, beaucoup plus enivrante qu'effrayante – suive indifféremment son cours après l'étranglement nous incite à croire que le sort de la femme n'est pas encore complètement réglé à ce point. Pour l'ensemble de ces éléments donc, une ambiguïté plane par rapport à l'état actuel de la victime (inconsciente? morte? hypnotisée? paralysée?).

Cette indétermination ne se dissipera pas de sitôt, car la suite de la scène, tout en raffermissant son atmosphère onirique, renferme plusieurs détails énigmatiques. Premièrement, l'assassin, après s'être penché sur le corps inerte et en avoir dénudé la poitrine, lève lentement son couteau près de son propre visage puis l'immobilise pour le faire scintiller (le reflet dégage un puissant halo). Mais un court plan *flashback* (temps passé) entrecoupe l'action. Nous y voyons en cadrage rapproché une vraie poupée de plastique. Cela permet de faire entrer en dialectique les deux événements et de renforcer l'idée que nous côtoyons peut-être plus une poupée (au temps présent) qu'un corps humain<sup>241</sup>. De surcroît, dans le *flashback*, les doigts (d'un personnage hors champ) s'avancent vers les yeux de la poupée et le léger zoom avant introduisent une tension, typiquement eisensteinienne, laquelle vient déborder sur

---

<sup>239</sup> De manière encore plus flagrante que dans la scène de *The Case of the Scorpion's Tail* analysée plus tôt, l'attaque que la victime a subie et la lutte désespérée qu'elle vient de livrer – son étranglement (légal?) et le fait que son visage ait été durement aplati contre la vitre – n'auront bizarrement laissé qu'une séquelle superficielle (une discrète trace rouge à son cou).

<sup>240</sup> Le raccord est abrupt à un point tel qu'on peut initialement penser qu'une courte ellipse se glisse entre les deux plans.

<sup>241</sup> À noter que dans *Torso* (assez exceptionnellement), l'existence d'un parallèle entre les poupées et les victimes est explicitement justifiée au cours du récit : le meurtrier a bel et bien vécu un épisode traumatique dans lequel une poupée a joué un rôle déterminant.

les images de la victime au présent. Cette empathie ressentie envers la poupée (illogique, certes, mais imparable) nous oblige alors à craindre pour la femme<sup>242</sup>, et surtout qu'une éventuelle violence aux yeux (les siens et/ou les nôtres) ne survienne. Ainsi, dès que nous renouons avec le meurtrier et son couteau (toujours aussi éblouissant), nous n'avons d'autre choix que de nous sentir intimidés.

Par ailleurs, ce petit rituel avant le coup fatal, que nous supposons commis avec l'intention d'être perçu par la victime (pour l'hypnotiser et puiser son énergie, ou bien l'amener à une sorte de reviviscence, peut-être?), problématise encore notre rapport à cette dernière : si l'assassin prend la peine de lui adresser ce geste, devons-nous la tenir pour morte?<sup>243</sup> Mais encore, à un autre niveau, le couteau et son reflet portent une charge accusatrice à l'endroit du public. En effet, ce reflet se produit justement après que les mains du tueur aient traîné sur la poitrine de la femme (et qu'elles aient arraché le haut de sa blouse pour nous exposer ses attributs). Dans cette scène de *Torso*, l'interdit d'outrage au cadavre et du désir sexuel envers celui-ci se juxtaposent ainsi à l'interdit touchant le voyeurisme. Devant cette série de contradictions, de propositions sous-entendues et de dilemmes – entre essayer de saisir narrativement ce qui se passe dans la fiction, combler son propre désir voyeur et combattre son sentiment de répugnance ou de culpabilité –, le spectateur masculin hétérosexuel est possiblement désorienté, tout en se sentant pris au dépourvu. De ce fait, il se retrouve pleinement disposé à ressentir la part d'inquiétante étrangeté qu'instille l'analogie et la mise en parallèle avec la poupée. Le symbolisme associé à une agression aux yeux<sup>244</sup> que mobilise le réalisateur lors de ce segment ne tient pas du hasard. Le temps d'un bref passage expérimental, le spectateur est invité à s'engager dans un fantasme proprement délirant et à s'en dépêtrer seul<sup>245</sup>.

---

<sup>242</sup> Cela, invariablement, qu'on la tienne ou non pour morte.

<sup>243</sup> Ou bien, est-elle simplement dans un ailleurs pas si lointain?

<sup>244</sup> Le plan sur la poupée et son regard ajoute d'ailleurs une autre figure associée au regard, c'est-à-dire au fait de regarder, mais aussi, d'être soi-même visé par le regard d'autrui.

<sup>245</sup> À noter que la scène se termine sur une note fort décevante, alors que cet échafaudage est rendu stérile par deux plans gore très peu crédibles dans lesquels le couteau semble se planter dans le torse de la victime. Certes, nous pourrions être tentés de soutenir – comme nous l'avons fait plus tôt avec notre analyse de *The Case of the Scorpion's Tail* – que la médiocrité de l'effet spécial trouve résonance en ce que le corps de la victime soulevait déjà des suspicions quelques secondes avant. Cependant, le montage durant cette dernière portion de la scène est

### 13.3 *Seven Blood-Stained Orchids*

Un rapport ambigu au corps fraîchement mutilé caractérise aussi certains meurtres de *Seven Blood-Stained Orchids* (Umberto Lenzi, 1972). Dans l'un d'eux, la victime est assommée puis traînée jusque dans un atelier de menuiserie. Nous retrouvons la femme étendue au centre de la pièce tandis que le tueur se munit d'une perceuse électrique et l'active. En amorce, la main gantée de l'assassin tient l'arme et nous voyons la victime reprendre lentement ses esprits sur le plancher. Quand elle aperçoit l'instrument pointé en sa direction, la réalité la rattrape. À ce moment, un montage en champ/contrechamp à la redondance flagrante débute. Dix-huit plans s'enchaînent à l'intérieur de vingt secondes :

1. Gros plan sur la bouche de la victime ébahie. Un léger recadrage nous laisse sur un plan serré sur ses yeux.
2. Gros plan (légèrement de biais) face à la perceuse qui s'avance près de notre champ de vision.
3. Reprise du gros plan au niveau des yeux de la victime auquel succède un zoom arrière – nous laissant sur un cadrage rapproché poitrine. Nous pouvons succinctement voir la mèche entrer à droite du cadre. Ceci marque déjà clairement une proximité spatiale entre le corps de la victime apeurée et l'arme.
4. Gros plan (légèrement de biais) face à la perceuse. Lentement, la mèche passe tout près de notre champ de vision et commence à le traverser.
5. Plan rapproché épaules sur la victime. Nous l'entendons prononcer un timide et bref « no! ». La bouche toujours ouverte, elle ouvre grand les yeux, fixant la mèche qui s'en vient (celle-ci reste néanmoins hors champ).
6. Gros plan latéral de la perceuse qui s'amène toujours lentement et qui entame à présent une trajectoire vers le bas.
7. Plan rapproché épaules suivi d'un léger zoom avant ciblant le regard subjugué de la victime.
8. Gros plan latéral de la perceuse. La mèche dépasse le bas du cadre.

---

si chancelant et précipité qu'on sent surtout la gêne qui s'est emparée du réalisateur en visionnant ces inserts dans la salle de montage. Il est dommage que Martino n'ait pas su tirer plus avantage de l'inquiétante étrangeté à l'œuvre, car, jusqu'ici, la scène était particulièrement originale et efficace.

9. Plan rapproché épaules. La victime, regardant devant elle les yeux toujours écarquillés, prend une inspiration et retient son souffle, comme pour se préparer à encaisser la douleur.
10. Gros plan latéral sur la perceuse qui avance encore lentement.
11. Plan rapproché épaules. La victime expire légèrement.
12. Gros plan latéral sur la perceuse.
13. Plan rapproché épaules. La mâchoire et les lèvres tremblent minimalement.
14. Gros plan latéral de la perceuse, elle pointe davantage vers le bas.
15. Gros plan sur l'épaule gauche de la victime (on peut présumer). La mèche entre dans le champ et perce aussitôt le membre. Du sang gicle.
16. Gros plan en plongée radicale montrant la tête de la victime qui bascule vers l'arrière, les yeux figés et grands ouverts, mais absents. Un zoom avant vient aussitôt appuyer ce mouvement de la tête et mettre les yeux en évidence (gros plan à leur niveau).
17. Gros plan sur l'épaule gauche (le sang s'est déjà accumulé). La perceuse tourne toujours vigoureusement à l'intérieur de la région et le sang continue de gicler.
18. Gros plan sur la bouche – nous voyons du sang s'en écouler abondamment, comme si elle débordait de l'intérieur. Un zoom arrière permet ensuite de voir le visage de la victime au complet et de constater que son regard est toujours fixe. Le bruit de la perceuse s'estompe et nous passons sèchement à une autre scène.

Il va sans dire que plusieurs anomalies s'entassent autour du moment où la mort du personnage est censée survenir. Soulevons-en quelques-unes. En premier lieu, il importe de mentionner qu'une artificialité relative entoure les inserts gore. Ce constat est entre autres favorisé par le comportement très peu naturel de la victime. Apercevant la perceuse activée et pointée en sa direction, nous pourrions penser qu'elle essaierait de se relever, de s'éloigner ou, à tout le moins, de se protéger de son assaillant. Or, pendant que celui-ci s'approche dangereusement vers elle, l'ensemble de son corps (incluant sa voix – elle n'émet presque aucun son) ne manifeste aucun signe probant de ceci. Elle semble avoir abdiqué d'avance! Cette impression s'accroît une fois la mèche enfoncée dans son épaule. Nous pourrions nous attendre à ce que la victime ait le réflexe de se débattre, de remuer son bras pour tenter de se dégager ou à la rigueur, qu'elle ait la capacité de grimacer. Mais au contraire, la femme, aussitôt que la mèche entre en contact avec son corps, comme court-circuitée, se transforme

subitement en poupée. Son teint ciré, son très épais maquillage et la fixité de ses yeux rendent d'ailleurs l'analogie d'autant plus frappante. Sa bouche débordant de sang (à la suite d'un trou foré dans une épaule<sup>246</sup>) renforce à son tour cette évidence en dénotant une mécanique anatomique surprenante, voire suspecte. Ici, le réalisateur se libère de la vraisemblance simplement pour finir sur une dernière note excessive. Bref, pour l'ensemble de ces facteurs, le corps de la victime, même avant d'être théoriquement hors de fonction, paraît particulièrement amorphe, factice.

La mise en scène et le montage contribuent également à rendre la déconnexion chez le personnage tout à fait insaisissable. En l'espace de quelques secondes, nous passons d'un plan où la victime semble soudainement se pétrifier (Lenzi appuie ce moment par un zoom montrant de très près son regard absent), à un bref retour sur la mèche qui s'acharne sur l'épaule en gros plan, pour nous retrouver l'instant suivant collés devant un phénomène insolite : la bouche de la femme rejette lentement un sang opaque (plan 18). Cette dernière vision est en outre assez troublante, dans la mesure où, au terme du plan 15 (visage paralysé), nous avons du mal à ranger la femme dans une catégorie fixe (nous la plaçons temporairement entre inconsciente et morte). Le retour au gros plan sur l'épaule (plan 16), cela, entre les deux gros plans de son visage, a de fortes chances de nous embrouiller. En nous refusant une vue prolongée sur son visage durant ce moment clé, nous ignorons si elle a oui ou non tressailli (ou donné un quelconque signe de vie) avant que le sang commence à s'écouler de sa bouche. Ainsi, comme dans beaucoup de gialli, le trépas dans cette scène survient à la fois trop tôt – une mèche dans l'épaule ne tue certainement pas quelqu'un instantanément – tout en ne se produisant jamais officiellement – le fait que le sujet expulse encore du sang par la bouche à la fin laisse suggérer que son organisme n'a pas complètement cessé son activité. Enfin, d'un point de vue purement esthétique et sensoriel, la coexistence à l'intérieur de ce court segment (pl. 15 à 17) du mouvement – la perceuse sautillante, le jaillissement du sang provenant de l'épaule, le fluide sortant de la bouche, les zooms très agressifs, le son irritant de la perceuse travaillant à double régime – et du non-mouvement – épaule restant très rigide (parce que

---

<sup>246</sup> Nous présumons qu'il s'agit de l'épaule (par la forme et le motif du vêtement), même si l'absence de plans moyens pour le reste de la scène ne nous permet pas d'en être sûrs.

substituée par une vulgaire prothèse), yeux anormalement fixes, lèvres devenues simple embouchure élastique –, forment un amalgame qui saisit et méduse. Devant ce segment, l'attraction (au sens d'être attiré et intrigué par ce qui est montré) est inévitable. Il faut dire aussi que le rythme du montage y participe énormément – il amène un effet progressif de bouillonnement durant l'attente et il s'apaise ensuite au moment de l'éruption gore.

La sidération du spectateur s'avère d'autant plus compréhensible lorsque nous considérons dans l'équation la métaphore sexuelle qui précède ces jaillissements<sup>247</sup>. En effet, le jeu de champ/contrechamp élémentaire entre la perceuse (derrière laquelle l'assassin s'efface complètement) et le visage de la femme (dont le regard écarquillé et la bouche, ouverte et bégayante, restent sujets à interprétation) est soutenu pour un temps si abusif – la lenteur du tueur et la passivité de la victime aidant – et devient si répétitif que le rapprochement érotique ne peut que sauter aux yeux. Au fil des plans, c'est donc moins une volonté de fuir l'arme que nous percevons dans le langage physique de la victime, qu'une sorte d'appel involontaire vers l'arme. En fait, cette perte totale de contrôle chez elle sitôt la mèche entrée en son corps, à croire qu'elle est traversée d'extase, paraît spécialement inspirée d'un fantasme ayant trait à la puissance phallique. Dans cette optique, la vision du sang qui gicle de la bouche apporte une dernière touche à ce tableau pervers et témoigne, à notre avis, du désir de souillure dont parlait Bataille à propos de l'imaginaire érotique masculin<sup>248</sup> :

Si la beauté, dont l'achèvement rejette l'animalité, est passionnément désirée, c'est qu'en elle la possession introduit la souillure animale. Elle est désirée pour la salir. Non pour elle-même, mais pour la joie goûtée dans la certitude de la profaner. [...] La beauté importe au premier chef en ce que la laideur ne peut être souillée, et que l'essence de l'érotisme est la souillure (1957, p. 160).

Dans cette scène de *Seven Blood-Stained Orchids*, la transgression inhérente au meurtre s'allie donc à la preuve visuelle d'une salissure du corps. Ce qui confond l'entendement toutefois

---

<sup>247</sup> Du sang d'une telle couleur et d'une telle épaisseur, sortant de l'orifice buccal, celui-ci étant montré en gros plan, est un moyen de signifier la fin du numéro gore au même titre que l'éjaculation externe sonne la fin du spectacle sexuel dans une scène de film pornographique *hardcore* traditionnel.

<sup>248</sup> Désir de souillure qui se perpétue aujourd'hui dans l'industrie porno avec la popularité intarissable des scènes d'éjaculation faciale. Pour un historique détaillé et une analyse de cette pratique à travers l'art et la littérature, lire l'essai *Esthétique de l'éjaculation* (Antonio Dominguez Leiva, 2012).

(sur le coup), c'est que cette salissure demeure toute relative, le réalisateur nous en présentant une vision esthétisée (l'opacité du sang et sa couleur n'a rien à voir avec du sang ordinaire) et même assez fantaisiste. Le liquide écarlate, dans ce contexte, ne suscite pas la part de répulsion qui l'accompagne normalement dans la réalité. C'est pourquoi une autre sorte d'inconfort vient nous tenailler ici. À la fois laide et belle, cette souillure est à classer dans cette zone intermédiaire qu'est l'obscène et qui, comme le soutient Estelle Bayon, partage plusieurs similarités avec l'inquiétante étrangeté :

L'inquiétante étrangeté et l'obscène ont en commun d'être en somme l'effacement de frontières nettes : entre le familier et l'angoissant, moi et l'autre, l'humain et l'inhumain, l'organique et le mécanique, ils délimitent, ils sont frontières et débordements de cette frontière sans choisir l'un ou l'autre bord. Un entre-deux qui perturbe, déstabilise [...] (2007, p. 188).

Vrai, l'ensemble des incongruités qui marquent ce segment sont sûrement, en partie, la conséquence de limites techniques et économiques<sup>249</sup>. Pour le réalisateur Umberto Lenzi, il était beaucoup plus simple que la prothèse artificielle demeure appuyée sur le sol en position stationnaire (et donc que la victime reste inerte), que le tueur se déplace lentement et ne perce qu'un seul trou net, etc. Nous pourrions ainsi dire que si le réalisme est sacrifié dès le début de la scène, c'est d'abord dans le but de faire passer sans complications l'insert gore. Néanmoins, force est d'admettre que Lenzi, comme la majorité des cinéastes du giallo, s'ingénie aussi à récupérer ces lacunes (et à aggraver la faille dans le réalisme), cela, de sorte à en tirer des effets excessifs et/ou obscènes.

### **13.4 *The Black Belly of the Tarantula***

La possible ressemblance entre le mannequin de plastique et le corps féminin devenu cadavre (et l'inquiétante étrangeté qui peut en émaner) n'est toutefois jamais autant mise de l'avant que dans *The Black Belly of the Tarantula* (Paolo Cavara, 1971). Il faut spécifier que

---

<sup>249</sup> Économie de moyens : avec une victime déjà amorphe, la scène est soudainement plus facile à organiser. Les difficultés de raccords potentielles diminuent considérablement, l'insert gore peut être tourné sans que l'actrice soit présente, etc.

les homicides de ce giallo empruntent tous le schéma suivant. L'assassin, avant de procéder à l'agression des victimes avec un poignard, leur plante d'abord dans la nuque une aiguille (qui a préalablement été trempée dans un venin paralysant très rare)<sup>250</sup>. Tel que l'intrigue nous le dévoile, une fois l'injection reçue, les femmes, bien qu'incapables de se débattre et de réagir physiquement (pas même de bouger les yeux), sont encore aptes à ressentir la douleur mentalement. Prisonnières de leur corps, elles assistent, totalement impuissantes, à leur propre torture mortelle. Sans contredit, ce concept (déjà plutôt incroyable en soi) constitue une trouvaille inestimable pour le réalisateur – notamment d'un point de vue technique, car cette immobilité des victimes simplifie de beaucoup la logistique du tournage. Les scènes sont scindées en deux parties bien distinctes : premièrement, « l'espionnage » de la victime, puis l'affrontement/poursuite entre elle et le tueur, pendant lesquels la caméra reste généralement assez mobile et que le mouvement dans l'image est assez foisonnant; deuxièmement, l'injection du venin et le rituel de mise à mort. Travaillant durant cette seconde portion autour d'une victime stable et ayant recours à un tueur lent et méthodique, il devient plus facile pour le cinéaste de planifier un morcellement minutieux de chaque action<sup>251</sup>. Les deux personnages et la caméra étant très peu mobiles, le spectateur est appelé à observer attentivement les images présentées et à les analyser. Le réalisateur profite donc de l'occasion pour s'assurer de rendre le tout esthétiquement séduisant, soigner à l'excès la lumière et la composition des plans, faire coexister un réseau de points saillants à l'écran, ceci, tant et si bien que l'exécution des victimes dans ce giallo prend surtout des allures de séance photo artistique où une scène de crime serait reconstituée. Par ailleurs, cette immobilité complète de la victime avant sa mise à mort a pour résultat immédiat de la placer dans une catégorie floue de l'existence (rappelant le premier meurtre de *Torso*). Mais contrairement au film de Martino, la situation est ici d'emblée justifiée par un élément, à savoir l'aiguille plantée dans la nuque, qui est chaque fois signalé. Le rituel meurtrier et la « cristallisation » de la victime en mannequin, bien

---

<sup>250</sup> Le venin provient d'un type spécial de guêpe.

<sup>251</sup> Tout ce soin visuel est apporté sans que la cohésion globale de l'agression en écope. Ainsi, le risque de faux raccord de mouvement (voir notre précédente analyse d'une scène de *The Case of the Scorpion's Tail*) est minimisé et l'on nous épargne de voir la victime se maintenir dans une quasi-immobilité artificielle (voir notre précédente analyse du meurtre à la perceuse de *Seven Blood-Stained Orchids*).

qu'enveloppés d'une aura occulte<sup>252</sup>, sont diégétiquement mis en contexte. Le spectateur peut alors considérer le phénomène sans plus de confusion. Une fascination pour ce corps partiellement privé de sa sensibilité (et de son humanité) a le temps de s'installer.

Le premier homicide du film nous fournit un bon aperçu de ceci. Après s'être rué sur la victime, l'avoir fait chavirer sur le lit, lui avoir planté l'aiguille dans la nuque et lui avoir dénudé le torse, le tueur donne un premier coup de poignard. Nous voyons ainsi en plan rapproché (fixe) sa main gantée (tenant le couteau) descendre furtivement vers le bas du cadre et devenir hors champ. L'instant d'après, un plan latéral rapproché poitrine sur la victime vient nous montrer l'absence totale de réaction chez cette dernière. Tandis que s'esquisse un lent mouvement panoramique vers la gauche, notre regard est immédiatement porté (à droite) sur ses yeux grands ouverts qui ne clignent jamais – notre regard y est notamment attiré grâce à l'éclairage<sup>253</sup>. Petit à petit, l'appareil délaisse son visage pour nous amener vers son abdomen, et c'est là enfin que nous retrouvons le couteau planté (toujours tenu par la main gantée). Par l'entremise de ce long plan, nous avons ainsi la confirmation de manière envoutante que son corps est anesthésié et ne « fonctionne » plus correctement. Il est également à noter que le torse de la victime est éclairé (et probablement enduit d'une crème) pour faire valoir son aspect satiné, minimiser les plis et toutes imperfections, et que les mains de l'assassin, elles, sont protégées par des gants de latex ajustés et opaques. D'un brun luisant, ces gants procurent aux mains un aspect plastique (et un aspect plein, voire gonflé) qui s'agence à celui observable chez la victime empoisonnée. L'artificialité prévaut également pour le sang qui ne fuse pas lors de l'incision transversale (très lente) du poignard dans l'abdomen, mais vient plutôt former une délicate flaque onctueuse. Voyant la femme en train d'être mutilée, le spectateur scrute son corps à la recherche d'un quelconque signe de réflexe/réaction/variation (ou de secousse), mais les indices<sup>254</sup> qui devraient normalement suggérer la terreur, la douleur,

---

<sup>252</sup> Plusieurs questions viennent spontanément à nous devant le phénomène. Une telle condition est-elle possible? La victime peut-elle toujours voir devant elle? Ressent-elle pleinement la douleur des sévices infligés? N'a-t-elle pas l'impression de voyager hors de son corps? Que recherche le tueur à travers cette tentative de possession?

<sup>253</sup> En effet, la lumière, très soignée, est dirigée vers son visage afin de créer une ombre prononcée sur sa partie gauche, tout en étant orientée pour venir réfléchir plus directement sur ses pupilles. Cet éclairage vient tout de suite nous intriguer et nous obliger à noter la fixité de son regard.

<sup>254</sup> Cris, soubresauts, pleurs, torsions, perte d'énergie, relâchement des muscles, dernier souffle, etc.

l'agonie ou la transition vers la mort sont singulièrement absents. De la même façon, il cherche une trace de vie naturelle quelque part dans l'image, mais en vain. Son regard ne parvient qu'à se buter sur les différentes couches de lustre (lueur du gant, aspect satiné de la peau, brillance des yeux, aspect plastique du couteau, couleur et allure artificielle du sang, etc.). Un sentiment de vide pesant et inquiétant traverse ainsi la mise à mort – le tout étant renforcé par la musique, elle qui est notamment marquée par de menaçants sons de frottements<sup>255</sup>.

Prenant cadre dans une boutique de mode, le deuxième meurtre de *The Black Belly of the Tarantula* rend l'analogie avec les mannequins encore plus littérale : la victime, une employée de l'endroit, meurt carrément parmi un lot de ces figures de plastique. Poursuivie par l'assassin, la femme se rend dans une salle d'exposition remplie de mannequins aux looks et aux poses variés. Arrivée dans la pièce, elle tournoie sur elle-même pour repérer le tueur qui attend le moment opportun pour la rejoindre. Dans son agitation, elle percute des mannequins (l'un en perd sa perruque, d'autres se démembrant). Partout où elle regarde, les répliques paraissent l'encercler et, à quelques reprises, elle sursaute en les confondant avec son assaillant. Pour ajouter au sentiment cauchemardesque, les mannequins semblent même vouloir se projeter en sa direction. Puis, alors que, de son point de vue subjectif, un mannequin s'élance vers elle, le plan suivant (en contrechamp) nous surprend en montrant plutôt le bras du tueur qui surgit pour l'attaquer avec son poignard. La femme réussit *in extremis* à le bloquer en attrapant douloureusement la lame. Elle se sauve ensuite vers la droite. Le prochain plan nous présente un mannequin de plastique en cadrage rapproché épaules. La femme entre soudainement dans notre champ de vision pour aller s'agripper à ce dernier, mais la main gantée réapparaît aussitôt derrière elle pour la saisir au collet et dégager sa nuque. La victime crie de détresse juste avant que l'homme ganté ne lui enfonce l'aiguille dans cette région. La dose de venin administrée, elle tombe à genoux sur le plancher et ses mains glissent mollement sur le mannequin qui lui fait face. Ce qui mérite le plus d'être souligné ici, c'est cette mise en relation et cette permutation de rôles entre la victime et ce mannequin qui

---

<sup>255</sup> À noter que faute d'espace suffisant, nous devons passer par-dessus la description de plusieurs plans et éléments d'analyse importants de cette séquence (dont les *jump cuts* et le rapport d'analogie avec la bouteille se vidant au sol).

commencent à se dessiner plus clairement. De fait, lors du dernier plan ci-haut, la caméra ne suit pas la victime tandis qu'elle flanche tranquillement : elle reste fixe (laissant la victime disparaître hors champ). Cela nous permet alors de constater que le cou et le torse du mannequin ont été tachés de sang par la main blessée de la victime qui tentait au passage de s'y agripper. Absurdement, c'est donc ce mannequin (et non la victime) qui, pour l'instant, porte l'essentiel des dégâts de l'attaque – mais qui, nous le voyons bien par son air encore frais et mignon, s'en fout éperdument (il en va de soi!). D'ailleurs, ce segment (montrant la phase d'engourdissement de la victime<sup>256</sup>) se conclut subtilement par un zoom nous rapprochant de l'œil droit du mannequin en question. Pour nous, ce zoom sur l'œil s'avère particulièrement efficace. C'est qu'en venant insister sur le regard du mannequin à ce point crucial de la scène, le cinéaste vient nécessairement l'impliquer, voire lui infuser une parcelle de vie. Ainsi, le mannequin, à ce moment, semble nous envoyer un petit signal, nous faire un clin d'œil ironique et malicieux. Car d'un côté, le mannequin nous tend un miroir (il nous regarde regarder). Il fait référence à nous spectateurs qui assistons à la scène, confortablement assis, et qui attendons (soit froidement, soit hâtivement) le reste de cet horrible numéro. En ce sens, le mannequin paraît poser un jugement à notre endroit. Et de l'autre, le mannequin sert de relais à la victime empoisonnée qui, lors de ces secondes précises, se transforme virtuellement en un mannequin (son regard figé l'explique). Avec ce plan face au mannequin plastique, le réalisateur octroie donc à l'objet une réelle présence, il en fait un élément catalyseur. Par son entremise, il dilate la violence en cours, nous permet d'éprouver celle-ci autrement et nous rappelle notre position de voyeur dans ce système.

Quelques instants plus tard<sup>257</sup>, nous nous retrouvons derrière la victime qui est complètement figée et agenouillée aux pieds du mannequin (sa tête repose contre les jambes du mannequin). La caméra, en légère plongée, est désormais ajustée à la hauteur de la femme en cadrage rapproché épaules. De cette perspective, la partie supérieure du mannequin de

---

<sup>256</sup> Court segment, monté en champ-contrechamp, où la victime descend peu à peu sur ses genoux. Le segment fait alterner ce plan rapproché face au mannequin avec des plans rapprochés (de dos au mannequin) où l'on suit le visage de la victime (regard complètement figé) qui se détache tout juste du mannequin à l'avant-plan.

<sup>257</sup> Après un plan à l'extérieur de l'immeuble – montrant un gardien de sécurité qui soupçonne que quelque chose ne tourne pas rond dans la boutique.

plastique reste hors cadre – seulement les jambes du mannequin et sa main droite sont visibles. Après un court délai, nous voyons l’assassin qui, après avoir posé une main sur l’épaule de la victime anesthésiée, la poignarde dans la région du ventre. Un contrechamp plus serré (de dos au mannequin), à la hauteur de la taille du mannequin (celui-ci occupe une partie de l’avant-plan), nous montre alors obliquement le visage de la femme en plan rapproché. En réponse au coup qui lui est assené, sa tête est sèchement rejetée vers l’arrière (de gauche à droite du cadre) et s’efface ainsi une bonne seconde derrière le bassin du mannequin qui occupe l’avant-plan. Nous pouvons le réaliser, Cavara a orchestré l’agression et le découpage de celle-ci afin que le vide expressif de la part du personnage soit souligné à l’écran et suscite un malaise. En la voyant bassement tassée en arrière de cet objet, nous nous désolons pour elle et sentons qu’elle est déjà finie. Le visage de la victime revient vers l’avant et nous retrouvons son regard inchangé, encore perdu dans une sorte de néant. Le plan suivant la remontre de dos en cadrage rapproché épaules (le même qui précédait son attaque). Le meurtrier retire raidement le couteau du ventre et s’empresse de quitter la pièce (un gardien de sécurité s’amenant). La femme bascule alors vers l’avant et sa tête retombe sur les jambes du mannequin. Tel un tuteur, celles-ci bloquent sa chute et l’immobilisent dans cette position saugrenue. La victime ayant été paralysée, il sera cependant impossible de savoir si elle est effectivement morte à ce moment<sup>258</sup>.

Le dernier homicide du film, quant à lui, montre le meurtrier « épingle » sa victime sur un lit, après quoi il lui plante son poignard dans le ventre à maintes reprises. Le fait que l’assassin nie (dans sa perspective fétichiste) et atteint (à l’aide du poison) l’intégrité physique de la femme est d’emblée mis en relief par un plan en plongée derrière le tueur. Cette image nous donne une perspective plus globale de l’agression. Dans une répartition des plus symétriques, nous y voyons l’homme, au centre de l’écran, qui surplombe le corps dénudé de sa proie (placée latéralement à nous) et qui lève lentement son poignard à deux mains au-dessus de sa tête (afin de se donner le plus grand élan possible). Sa silhouette noire, dont les contours sont rendus d’autant plus mordants grâce à l’éclairage en contre-jour, découpe

---

<sup>258</sup> C’est entre autres parce qu’à l’écran (durant les derniers plans) tous les visages imaginables s’avèrent subtilement éliminés – humains et plastiques, car plusieurs mannequins traînent autour (dont deux têtes détachées) – que nous pouvons déduire sa mort.

littéralement en deux le corps de la victime immobile<sup>259</sup>. En outre, son mouvement et l'éclairage ont été prévus afin que la lame, une fois parvenue au point le plus élevé de sa montée, soit ponctuellement atteinte par la lumière de sorte à scintiller et former un halo. La présence concomitante au sein de l'image entre le reflet aveuglant du couteau et le regard figé et brillant de la victime indifférente nous magnétise. Nous sommes outrés de voir l'assassin s'éterniser avant d'attaquer et de savoir que la femme ne peut rien faire pour échapper à son sort (et qu'elle est sûrement consciente de cette ineptie). Au moment des impacts, le réalisateur nous montre ensuite chaque fois aussitôt, en plan rapproché, le (non-)résultat sur le visage de la victime. Inchangé, *mannequinifié*, celui-ci lors des premiers coups reste entièrement de marbre – pas une seule once de mouvement n'est perceptible dans le plan. Puisqu'il est inconcevable qu'un corps ne bouge aucunement à la suite de coups d'une telle force, ces supposés plans de réaction provoquent une sorte de blocage dans notre esprit. Le réalisateur, visiblement, souhaite générer un effet de faux raccord par ces *reaction shots* (à en donner l'illusion). C'est pourquoi, lorsque le visage de la victime se décide enfin (au troisième coup) à remuer un peu<sup>260</sup> – à l'instar d'un jouet au mécanisme défectueux qui répondrait à retardement, aléatoirement et par de piètres petites secousses –, nous restons tout aussi stupéfaits. Nous croyons alors visualiser de courts *flashes* hallucinatoires, comme si l'assassin, au lieu de poignarder une victime animée, essayait bêtement de réanimer une simple dépouille<sup>261</sup>. Par sa mise en scène, Cavara rend donc encore plus troublant de vérité l'aspect fétichiste de ce rituel morbide.

## **Conclusion**

Nous avons pu le voir au cours de ce chapitre, l'érotisme dans les scènes de meurtre du giallo s'exprime sous plusieurs formes. Il se retrouve d'abord dans l'aspect sacrificiel des mises à mort, cet aspect étant renforcé par la tenue vestimentaire du tueur, l'attitude impériale

---

<sup>259</sup> Depuis cette perspective, on pourrait même croire que la partie centrale du corps de la femme est carrément manquante.

<sup>260</sup> La force des coups semble à peu près la même. On se demande donc pourquoi le visage se met seulement à bouger à partir du troisième coup...

<sup>261</sup> La métaphore sexuelle – dans ce cas-ci, la pénétration du cadavre – est assez explicite.

qu'il affiche et sa tendance à languir. D'un autre côté, l'érotisme des meurtres s'avère essentiellement l'affaire des cinéastes eux-mêmes – en témoignent les meurtres à la dimension érotique, mais commis par un tueur dont les motifs ne semblent pas suffire à justifier celle-ci. L'intervention stylistique marquée des réalisateurs, coïncidant souvent avec des moments où la sensualité du meurtre est évoquée, peut susciter à la fois l'émerveillement et une certaine gêne chez le spectateur. L'effort que déploient les cinéastes pour continuellement fétichiser les personnages féminins et l'assassin, et ce, même en dehors des scènes de meurtre (comme un prélude à celles-ci) participe d'ailleurs à entretenir une tension érotique. Un érotisme peu rassurant et « étrangement inquiétant » se dégage aussi de la manière particulière dont les femmes sont tuées et s'éteignent. Leur comportement durant et après l'attaque est imprévisible, parfois même suspect (paralysies ou désordres inexplicables), et elles périssent souvent dans des conditions qui rappellent leur similitude avec le mannequin ou la poupée. Les cinéastes, par leur mise en scène et leur montage, contribuent à raffermir l'inquiétante étrangeté que renferment de telles morts. De plus, les enveloppes corporelles restent relativement intactes malgré le sang et les assauts. Selon nous, les réalisateurs visent surtout par cela à ce que le corps de la femme, en dépit de la violence et de la mort, fournisse encore matière à séduire et reste insondable. Ce qui importe le plus, c'est que l'attraction – que constitue la scène de meurtre – demeure vive. Ainsi, même après que la victime semble avoir perdu conscience/vie, les cinéastes réservent généralement un dernier élément de surprise qui remettra en doute l'ensemble de ce à quoi nous venons d'assister. En exacerbant, au moment de la mort, la vision objectivante que le spectateur masculin entretient typiquement à l'égard des femmes (celles du milieu de la mode, notamment), les cinéastes le placent dans une position limitrophe. Ce dernier, en effet, coincé dans sa fascination pour la violence et ayant du mal à assimiler ce que lui montrent ces segments fuyants, ne sait plus tant si c'est le film qui l'entraîne à épouser le caractère érotique de ces visions ou si ce n'est pas plutôt son propre esprit qui ne peut désamorcer son envie de tout érotiser. Le spectateur, soumis à ces enchaînements poétiques confus et terribles, est en quelque sorte mystifié. Les nombreux signes renvoyant à l'effraction d'un interdit et à une menace d'agression au regard (brillance du couteau, attaque directe à la caméra) se chargent d'ailleurs de rendre encore plus oppressante son expérience – signes qui puiseraient leur force symbolique, si l'on se fie à Freud, par leur rappel de l'angoisse de castration. Voilà donc une autre raison qui nous retient

d'affirmer que ces scènes sont libératrices ou tout à fait plaisantes pour le spectateur. Elles cherchent presque toujours à laisser le malaise s'infiltrer et à laisser planer un certain doute.

## CONCLUSION DU MÉMOIRE

Revenons sur quelques points parmi les plus importants de notre mémoire. Le plaisir du spectateur devant la scène de meurtre du giallo – avant même de considérer l'érotisme qui peut entrer en jeu – provient entre autres du fait que les cinéastes prennent vraiment sa présence en ligne de compte. Les réalisateurs visent à l'impliquer directement et à le stimuler perceptivement, cognitivement et sensoriellement. L'univers fictionnel dans lequel se déroulent les mises à mort n'est en ce sens jamais totalement fermé. Comme dans tout bon match de lutte en règle, il laisse entrevoir des exagérations et des biais. Cette connivence avec le public et ces coïncidences forcées sont à la base de la spectacularité des scènes. Au cours de ce mémoire, nous avons souvent employé le terme « excès » pour désigner ces écarts. Cet excès affecte le tueur lui-même, dans ses gestes et dans sa technique pour piéger et attaquer la victime. Mais il se remarque également dans la façon dont les réalisateurs choisissent de nous présenter le scénario meurtrier. Nous avons notamment perçu de l'excès lorsqu'un temps considérable à l'écran ou une insistance est donné à un événement, à un élément ou à un détail dont le poids narratif s'avère en définitive mineur. Le penchant naturel des cinéastes du giallo pour le style au nom du style entraîne un débalancement notable entre le « contenu » et la « forme » et ceci est particulièrement manifeste au cours des scènes de meurtre. L'atmosphère et les « jeux d'observation/d'attraction » réservés au spectateur afin de rendre l'attente encore plus insoutenable et attiser sa curiosité sont en général très élaborés, tandis que l'action à grande échelle, elle, peut se résumer en quelques lignes. L'identification du spectateur tend à être binaire et changeante. Souvent, nous adoptons pendant un long moment une perspective contigüe à celle de la victime et nous nous inquiétons de sa vulnérabilité. En contrepartie, nous espérons ultimement que, par l'entremise du tueur, le réalisateur mène la scène à un point culminant et spectaculaire et, pour cette raison, une partie de nous est portée à estimer l'assassin et à souhaiter la mort du personnage ciblé. La transition vers le numéro violent représente également un moment prisé. Dans le but de capter l'attention du public

vernaculaire, cette transition est introduite par une rupture dans le ton (ex. : absence ou présence soudaine de musique) et parallèlement, par une intervention plus directe du réalisateur (perspectives voyeuristes; éclairages, jeu de caméra et montage plus ostensibles/complexes). Par ailleurs, pendant le cours normal du film, le flux de l'intrigue est à plusieurs reprises interrompu pour nous donner accès à l'intimité de l'assassin. Souvent filmés de son point de vue subjectif, ces interludes permettent au spectateur de se mettre dans la peau et l'état d'esprit de celui-ci. En utilisant ce procédé sans avoir recours aux conventions classiques de la continuité, les cinéastes poussent le spectateur à déduire des informations à partir du style de mise en scène. Selon Mikel J. Koven (2006), en tirant des constatations en fonction de ces variations dans le traitement de l'image et du son d'une scène à l'autre, le spectateur est sensibilisé à l'apport créatif du cinéaste et à la poésie qui peut émaner de certains de ses choix esthétiques. Par conséquent, une fascination pour le dispositif filmique et pour la force expressive de l'image – nonobstant « l'efficacité » narrative des choix en vigueur – est en place. D'autre part, à l'approche de la scène de meurtre, le spectateur s'attend à ce que le cinéaste fasse preuve d'une certaine originalité, qu'il livre une performance par l'entremise de la caméra, du montage et/ou des effets spéciaux. Les réalisateurs vont généralement saisir cette occasion pendant laquelle le spectateur est pleinement réceptif pour, dans un premier temps, faire croître au maximum la tension et, ensuite, l'acculer avec une suite de brefs plans-chocs au moment de l'attaque. Prenant un aspect eisensteinien, ce montage agressif est dominé par une série de gros plans et de points de vue restreignants. Les réalisateurs ont même quelquefois recours à de faux points de vue ou à de faux raccords qui rendent âpre la lecture de l'action. Face à ces images qui défilent, le spectateur a de la difficulté à trouver ses repères et peut avoir du mal à reconstituer le déroulement exact de l'agression. Ces gros plans de courtes durées peuvent parfois prendre la fonction d'im-signes telle que Pasolini la concevait, ceci, car nous percevons leur matérialité, que leur signification est saisie avec un léger décalage et qu'ils intriguent encore quelques secondes après leur passage à l'écran. L'aspect-choc du montage se voit aussi fréquemment renforcé par des signaux et attaques adressés directement à la caméra/au spectateur (brillance du couteau, arme s'élançant spontanément en notre direction), ou même, par des atteintes directes à l'objectif (frottement de l'arme, coulisses de sang). Une véritable violence envers les normes de la continuité classique accompagne donc couramment la violence diégétique.

La scène de meurtre est également, comme l'explique Karla Oeler (2009), un moment critique pour les cinéastes, puisque ces derniers sont appelés à rendre « crédible » la mort d'un individu fictif et « absent » de la salle de cinéma. Paradoxalement, cette difficulté peut être tempérée par une sorte d'aveu des limites intrinsèques au médium cinématographique. Pour rendre cela possible, les cinéastes ont intérêt à décomposer visuellement le personnage supplicié de sorte à faire comprendre son impuissance. Ils doivent trouver le moyen de montrer qu'il ne formera bientôt plus une entité distincte, qu'une division entre son corps et son esprit se dessine, etc. Les réalisateurs du giallo adhèrent de près à cette conception de la scène de meurtre. Ils recourent de manière soutenue aux gros plans afin de rendre le spectateur conscient de cette déconnexion qui s'installe progressivement chez le personnage. En mettant l'accent (par le gros plan) sur le visage et les yeux (étant censés refléter l'essence ou l'âme), les cinéastes nous permettent de focaliser sur les référents fondamentaux de sa personne, de les scruter une dernière fois avant qu'ils ne deviennent inutiles. Suite logique à ceci, après que le coup fatal soit lancé (ou que la victime soit rendue très mal en point), son visage sera souvent exclu de notre champ de vision (partiellement ou complètement) avec une certaine rudesse. D'ailleurs, les réalisateurs s'appliquent pour que la transition vers la prochaine scène (nous faisant revenir à l'intrigue principale) crée un vide ou produise une résonance dérangeante. Enfin, les réalisateurs vont typiquement signifier la mort du personnage de manière figurative, par exemple, en le renvoyant/l'opposant symboliquement à un objet (avant, pendant ou après le crime) ou bien en découpant son visage à l'aide d'une lumière spéciale.

Conjointement à l'ensemble des points énumérés ci-haut, la scène de meurtre du giallo est habituellement enveloppée par une lourde atmosphère érotique que nous avons associée à l'érotisme bataillien. Ce rapport érotique à la violence est la plupart du temps introduit dès le début des films par l'entremise du tueur anonyme qui se meut avec une lenteur sophistiquée. Par ses vêtements, son attitude impériale et le maniérisme qui entoure chacun de ses gestes, il donne à l'homicide un caractère sacrificiel – comme s'il recherchait une vérité spirituelle à travers le meurtre. L'idée de la transgression d'une frontière interdite traverse les mises à mort, et ce, même lorsque les motifs du tueur ne concernent pas proprement un manque émotif

ou un déséquilibre de nature sexuelle. Le rapport à la fois très intime, mais toujours fragmentaire et incomplet que les cinéastes nous imposent avec l'assassin encourage aussi une forme de fétichisme à son endroit. Durant les agressions, le lien symbolique et la similarité visuelle entre « étreinte amoureuse/plaisir/orgasme » et « peur/panique/souffrance/spasme de mort » sont également très exploités. Des plans serrés sur le corps de la victime, alors que celle-ci réagit de manière qui prête à l'équivoque, permettent à l'analogie de fonctionner. Par ailleurs, dans les moments où la victime est immobilisée par le tueur, les réalisateurs utilisent des cadrages et des éclairages qui exacerbent le sentiment voyeur et l'effet de proximité sensoriel (qualité haptique de l'image). L'érotisme dans les scènes de meurtre s'inscrit aussi en continuité avec le fétichisme et le voyeurisme cultivés tout au long du film. Le penchant des cinéastes pour les dévoilements progressifs et les perspectives partielles trouve un sujet de prédilection dans le corps féminin. Ce maintien obstiné et espiègle d'une distance avec l'objet du désir peut exciter la pulsion scopique du spectateur masculin hétérosexuel. D'ailleurs, cette manie des réalisateurs de fragmenter le corps coïncide souvent avec les moments où le personnage sera bientôt mis à mort. Étant habitué à associer ce type de perspectives aux scènes de meurtre et sachant que celles-ci constituent des passages cinématographiques « forts » d'un point de vue esthétique et formel, le spectateur comprend bien qu'on l'encourage à s'adonner à une sorte de voyeurisme malsain. L'attrait de l'interdit et l'obscénité font en ce sens partie intégrante de son expérience de visionnement. De fait, les réalisateurs cherchent à lui rappeler (durant et après l'événement) qu'il est lui aussi tacitement témoin/coupable du crime – notamment avec ces gros plans du couteau scintillant brièvement ou par des flashes d'appareils photo immédiatement après le crime. Enfin, le regard objectivant que les personnages féminins éveillent indirectement par leur apparence (et que les cinéastes s'acharnent à renforcer) en vient parfois à trouver une conclusion ironique dans leur manière particulière de réagir à l'attaque et de mourir. Ainsi, l'agression et l'agonie des victimes se voient souvent perturbées par un moment « étrangement inquiétant » qui tend à subsister. Au cours de ces instants, le comportement et l'allure physique de la victime – entre autres grâce à l'aspect chorégraphié du meurtre, au cadrage, au montage, au maquillage, aux effets spéciaux et à l'éclairage –, semblent être le fait d'un mannequin artificiel (ou d'un individu complètement envouté). Pendant de telles scènes, le spectateur se retrouve perplexe et doit accepter la série

d'impressions et de sentiments contradictoires (vivant/non-vivant, beauté/laideur, désir/répulsion, satisfaction/honte, plaisir/déplaisir) qui s'offrent à lui.

### **Les avenues qu'ouvre cette recherche**

Cette étude comporte inévitablement des limites et omissions. Nous avons seulement pu nous concentrer sur un lot restreint de gialli. Un corpus plus exhaustif, entre autres, nous aurait certainement permis d'établir de plus amples connexions entre les films et, inversement, de venir nuancer quelques-unes des tendances observées. Il aurait également été intéressant d'aborder plus en profondeur la dimension sonore des scènes et de tenir compte davantage de son interaction avec les images. Par ailleurs, une étude qui montrerait par des exemples détaillés, d'un côté, les courants d'influences préexistants et co-existants au giallo, puis, de l'autre, les genres et cinéastes qui ont pu s'inspirer de cette tradition filmique, constituerait un complément fort enrichissant. Relativement à ce dernier point, il est bien connu des adeptes de cinéma horrifique que le giallo est l'ancêtre le plus proche du *slasher* américain, sous-genre dominant de l'horreur tout au long des années 1980 (et dans la deuxième moitié des années 1990<sup>262</sup>). *Bay of Blood* (Mario Bava, 1971) et *Torso* (Sergio Martino, 1973) en particulier sont même régulièrement qualifiés de *proto-slashers*. La filiation entre la scène de meurtre du giallo et celle du *slasher* est pour nous indéniable et nous pensons que les réflexions que nous avons développées dans ce mémoire pourraient servir de point de départ pour une étude connexe portant sur le *slasher*. Une telle recherche nous permettrait de procéder à plusieurs comparaisons tout en vérifiant comment la mise en scène de ce type de meurtre a pu évoluer (tandis que les effets spéciaux gore sont devenus de plus en plus réalistes).

Au cours de ce mémoire, nous avons aussi à quelques reprises effleuré l'idée que le meurtrier du giallo pouvait se donner des airs de metteur en scène. En effet, il arrive que ses agissements et ses gestes semblent le fruit de quelqu'un ayant longuement réfléchi, à ce qui, dans le cadre d'une représentation fictive (scénique, cinématographique) du meurtre, offre d'excellentes opportunités de mise en scène. Le meurtrier paraît souvent posséder une

---

<sup>262</sup> Une seconde vague de *slashers* est née à la suite du succès de *Scream* (Wes Craven, 1996).

conscience réflexive, voire ludique, de ce qui peut effrayer. Il sait choisir le moment propice pour effectuer chacune de ses actions et parvient à faire monter la tension par crans successifs. Dans quelques cas, il s’amuse même à ajuster certains paramètres du lieu (lumière, musique), à employer des outils/accessoires du décor ou, encore, à insérer la dépouille au sein d’une composition artistique<sup>263</sup>. Nous croyons qu’il y a une forte analogie entre la figure du cinéaste et celle de l’assassin qui mériterait d’être explorée davantage<sup>264</sup>. Car le réalisateur n’est-il pas celui qui reste normalement dans l’ombre, celui dont l’intervention se fait ordinairement dans le plus grand secret, celui qui doit user de doigté (mettre des gants) pour détourner l’attention du spectateur et s’assurer de trouver le moment idéal pour « l’attaquer » directement et espérer le sidérer? N’est-il pas aussi celui qui, avec l’aide du monteur, donne l’illusion que la victime est véritablement maltraitée? « L’introduction d’un “cérémonial de la représentation de la peur” correspond à la recherche d’un “état de grâce” durant lequel la scène terrifiante recréée est sublimée par le coup de ciseau, non pas de l’assassin, mais du monteur » (Peyras 1995, p. 51). N’est-il pas enfin celui dont le cœur de la tâche, comme le formulait sans détour Hitchcock, consiste à faire souffrir le public au maximum?<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> Voir cette scène de *Seven Blood-Stained Orchids* (Umberto Lenzi, 1971) où, après que nous ayons vu le tueur commencer à étrangler la victime, nous retrouvons celle-ci quelques instants plus tard (sans aucune explication) immobile, torse nu et allongée au sein d’un décor insolite. Concrètement, nous apercevons d’abord en gros plan son abdomen pendant que l’éclabousse une matière semi-liquide noire et rouge (provenant de deux pots de peinture perchés sur une étagère plus haut). Puis, un zoom arrière offre un aperçu plus global du tableau : son corps traverse curieusement un cadre en métal vide comme si elle y avait été insérée. De plus, l’éclairage (d’un style très caravagesque) donne à cette vision un aspect des plus céleste. L’image nous rappelle les fameuses mises en abîme (trompe-l’œil) du peintre René Magritte.

<sup>264</sup> *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960) posait déjà plusieurs assises de ce parallèle en montrant la tentation fétichiste/voyeuriste qui vient presque automatiquement avec le fait de tenir une caméra et de la pointer vers une femme.

<sup>265</sup> Selon nous, celui qui a embrassé le plus cette parenté entre assassin et cinéaste est sans contredit Dario Argento. À partir de son giallo *Deep Red* (1975) – film unanimement considéré comme un des plus importants jalons du cinéma giallo –, il a commencé à s’imposer encore plus qu’il ne le faisait en tant qu’« auteur » de scènes de meurtre. Concernant ce dernier point, il est à noter que même si l’assassin n’est jamais le même individu au fil de ses films – et que sa mentalité et ses motifs peuvent varier sensiblement –, les meurtres, eux, conservent toujours la même pulsion créatrice déjantée, le même souci conceptuel, la même énergie survoltée... Cette idée trouve d’ailleurs une continuité dans le fait qu’Argento, tout au long de sa carrière, a tenu le plus possible à « jouer » (lui-même) les mains gantées dès que celles-ci entraient en action. Ainsi, outre la mise en scène unique de ce réalisateur lors des homicides, c’est sa présence physique et le style singulier de ses gestes à l’écran qui peut agir à titre de signature.

## Un miroir à reflets magiques

Notre souhait avec cette étude était de démontrer comment la scène de meurtre du giallo, d'un point de vue esthétique et formel, représente à son époque un cas singulier. D'une part, cela nous a permis d'exposer quelques-uns des nombreux pôles d'attraction qui résident dans ces scènes et d'en dégager certains des codes. D'autre part, la rédaction de ce mémoire nous a donné l'opportunité de traduire en mots ces scènes. Nous les avons la plupart du temps revisités et décrites dans une perspective assez objective et « prosaïque ». Mais, à d'autres moments, nous avons essayé de les raconter un peu plus librement. C'est-à-dire que nous avons alors voulu rapporter les images, sons, réflexes, réactions et réflexions qui nous sont venus à l'esprit lorsque nous en avons fait l'expérience pour la (les) première(s) fois, et ce, d'une manière plus impressionniste. L'exercice a été complexe – trouver le juste milieu entre subjectif et objectif étant déjà un précipice en soi –, mais n'a jamais passé près de devenir lassant. Se pourrait-il que le giallo sollicite naturellement ce genre de tentative de réminiscences? Voilà un cinéma qui affectionne les états oniriques et qui donne largement la chance au spectateur de profiter des vertus hypnotiques/hypnagogiques qu'apportent les conditions de visionnement en salle (confort, anonymat, obscurité). Sans en faire sa mission première ou aller aussi loin que le fait parfois le cinéma (purement) expérimental, le giallo propose une abondante collection de visions propices à faire ondoyer l'imaginaire.

L'une des motivations à la source de ce mémoire, à savoir renouer avec une partie de nos souvenirs spectatoriels et les réinterpréter, de ce fait, n'est peut-être pas si éloignée de la démarche artistique du duo de cinéastes franco-belges Hélène Cattet et Bruno Forzani. En effet, avec *Amer* (2009) et, très récemment, *L'Étrange couleur des larmes de ton corps* (2013) – longs-métrages que nous avons eu le privilège de voir sur grand écran lors de leurs projections respectives au Festival du Nouveau Cinéma –, ils sont parvenus à offrir un cadeau significatif aux amateurs du giallo d'antan. C'est que le duo fait délibérément appel aux thématiques et, surtout, au langage formel et à l'esthétique qui caractérisaient les scènes de suspense et de meurtre du filon pour les réintégrer, de manière amplifiée, dans une partition scénaristique labyrinthique et fantasmée. Les mains gantées, ainsi que les objets brillants et tranchants occupent une place plus qu'importante à l'écran et ramènent constamment à notre

mémoire cinéphilique des lueurs et effluves de séquences de gialli que nous avons déjà vus... ou que nous jurerions avoir déjà vus quelque part. Nous convions donc ceux qui aimeraient voir et entendre une relecture post-moderne du giallo – et se soumettre à une sorte de prolongement cinématographique de notre mémoire –, à visionner les deux œuvres citées plus haut. Et nous les prions, évidemment, de fermer les lumières et, également, de ne pas céder à la tentation de vérifier si la porte d'entrée est bien verrouillée avant de se livrer à l'expérience.

## Bibliographie

### Le giallo et le cinéma italien

Benoist, Sophie. 2010. « Jaune comme la mort ». *CinémAction*, n° 136 (sept), p. 44-48.

Bondanella, Peter E. 2009. *A history of Italian cinema*. New York : Continuum.

Brown, Keith H. 2011. « Le giallo, 1930-2009 ». Dans Frank Lafond (dir.), *Cauchemars italiens volume 2 : le cinéma horrifique*, p. 27-52. Paris : L'harmattan.

Edmonstone, Robert J. 2008. « Beyond “brutality” : understanding the italian *filone*'s violent excesses ». Thèse de doctorat, Glasgow, University of Glasgow.

Fontaine Rousseau, Alexandre (éd.). 2011. *Vies et morts du giallo : de 1963 à aujourd'hui*. Montréal : Panorama-cinéma.

Hunt, Leon. 1992. « A sadistic night at the Opera : notes on the Italian horror film ». *Velvet Light Trap*, n° 30, p. 65-75.

Koven, Mikel J. 2006. *La Dolce Morte : vernacular cinema and the italian giallo film*. Oxford : Scarecrow Press.

Li-Goyette, Mathieu. 2011. « Détectives et témoins : les origines littéraires du giallo ». Dans Alexandre Fontaine Rousseau (dir.), *Vies et morts du giallo : de 1963 à aujourd'hui*. p. 57-85. Montréal : Panorama-cinéma.

Needham, Gary. 2003. « Playing with genre : defining the italian giallo ». *Fear without frontiers : horror cinema across the globe*, Godalming : FAB Press. p. 135-144.

Peyras, Patrice. 1995. « Autopsie du giallo ». *CinémAction*, n° 74 (janvier), p. 48-60.

Thibodeau, Olivier. 2001. « Le péril de l'androcée : giallo et psychanalyse ». Dans Alexandre Fontaine Rousseau (dir.), *Vies et morts du giallo : de 1963 à aujourd'hui*. p. 411-437. Montréal : Panorama-cinéma.

Totaro, Donato. 2003. « The Italian zombie film: from Derivation to Reinvention ». Dans Steven Jay Schneider (dir.), *Fear without Frontiers: Horror Cinema across the Globe*, p. 161-173. Godalming : FAB Press.

### **Les cinéastes du giallo et leurs films**

Cozzi, Luigi. [2005] 2011. « Comment nous avons écrit *Quatre mouches de velours gris* ». Dans Frank Lafond (dir.), *Cauchemars italiens volume 2 : le cinéma horrifique*, p. 53-71. Paris : L'harmattan.

Gallant, Chris (éd.). 2001. *Art of darkness : the cinema of Dario Argento*. England : FAB Press.

Lucas, Tim. 2007. *Mario Bava : all the colors of the dark*. Cincinatti : Video Watchdog.

Thoret, Jean-Baptiste. 2002. *Dario Argento : magicien de la peur*. Évreux : Cahiers du cinéma.

### **Le cinéma d'horreur et le cinéma gore**

Dufour, Éric. 2006. *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Paris : PUF.

Falardeau, Éric. 2007. « Vers une exposition de la haine : gore, pornographie et fluides corporels ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

Guido, Laurent. 2010. « De "l'opéra de l'œil" aux "films à sensation" : musique et théâtralité aux sources de l'horreur cinématographique ». Dans *Cinémas*, vol. 20, nos 2-3 (printemps), p. 13-40.

### **La représentation du meurtre, de la violence et de l'érotisme au cinéma**

Bayon, Estelle. 2007. *Le cinéma obscène*. Paris : L'harmattan.

Beugnet, Martine. 2007. *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh : Edinburg University Press.

Boyer, Martine. 1990. *L'écran de l'amour : cinéma, érotisme et pornographie*. Paris : Plon.

Hand, Richard J. et Michael Wilson. 2006. *Grand-guignol – the french theatre of horror*. University of Exeter Press.

Oeler, Karla. 2009. *A grammar of murder : violent scenes and film form*. Chicago : University of Chicago.

Mulvey, Laura. 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen* 16.3 (automne), p. 6-18.

Williams, Linda. 1991. « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess ». *Film Quarterly*, vol. 44, n°4, p. 2-13.

Williams, Linda. 1999. « Hard core : power, pleasure, and the “frenzy of the visible” ». États-Unis : University of California Press.

### **Ouvrages généraux sur le cinéma**

Altman, Rick. 1992. *La comédie musicale hollywoodienne*. Traduction de l'anglais par J. Lévy. Paris : Armand Collin.

Bazin, André. [1958] 2002. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris : Les éditions du Cerf.

Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris : Les éditions de minuit.

Gunning, Tom. 1986. « The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde », *Wide Angle*, Vol. 8, p.63-70.

Pasolini, Pier Paolo. 1976. *L'expérience hérétique : langue et cinéma*. Traduction de l'italien par A. Rocchi Pullberg. Paris : Payot.

### **Le fétichisme, l'érotisme, la peur, la mort (ouvrages surtout philosophiques non-liés au cinéma)**

Assoun, Paul-Laurent. 1994. *Le fétichisme*. Coll. « Que sais-je? ». Paris : PUF.

Bataille, Georges. [1957] 2007. *L'érotisme*. Paris : Éditions de minuit.

Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris : Éditions du seuil.

Baudrillard, Jean. 1976. *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard.

Freud, Sigmund. 1985. *L'inquiétante étrangeté et autres textes*. Paris : Gallimard.

Masson, Céline. 2000. *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer : le faire-œuvre perversif, une étude clinique de l'objet*. Paris : L'harmattan.

Milner, Max. 1991. *On est prié de fermer les yeux : le regard interdit*. Paris : Gallimard.

## Filmographie sélective

*Blood and Black Lace* [*Sei donne per l'assassino*] [*Six femmes pour l'assassin*]. 1964. Réalisation de Mario Bava. Italie/France/Allemagne.

*The Bird With the Crystal Plumage* [*L'uccello dalle piume di cristallo*] [*L'Oiseau au plumage de cristal*]. 1970. Réalisation de Dario Argento. Italie/Allemagne.

*The Cat o' Nine Tails* [*Il gatto a nove code*] [*Le Chat à neuf queues*]. 1971. Réalisation de Dario Argento. Italie/France/Allemagne.

*Four Flies on Grey Velvet* [*4 mosche di velluto grigio*] [*Quatre mouches de velour gris*]. 1971. Réalisation de Dario Argento. Italie/France.

*Bay of Blood* [*Ecologia del delitto*] [*La Baie sanglante*]. 1971. Réalisation de Mario Bava. Italie.

*The Strange Vice of Mrs. Wardh* [*Lo strano vizio della Signora Wardh*] [*L'Étrange vice de madame Wardh*]. 1971. Réalisation de Sergio Martino. Italie/Espagne.

*The Case of the Scorpion's Tail* [*La coda dello scorpione*] [*La Queue du scorpion*]. 1971. Réalisation de Sergio Martino. Italie/Espagne.

*The Black Belly of the Tarantula* [*La tarantola dal ventre nero*] [*La Tarentule au ventre noir*]. 1971. Réalisation de Paolo Cavara. Italie.

*The Case of the Bloody Iris* [*Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?*] [*Les rendez-vous de Satan*]. 1972. Réalisation de Giuliano Carnimeo. Italie.

*My Dear Killer* [*Mio caro assassino*] [*Folie meurtrière*]. 1972. Réalisation de Tonino Valerii. Italie/Espagne.

***Seven Blood-Stained Orchids*** [*Sette orchidee macchiate di rosso*] [*Le Tueur à l'orchidée*].  
1972. Réalisation d'Umberto Lenzi. Italie/Allemagne.

***Blue Eyes of the Broken Doll*** [*Los Ojos Azules de la Muneca Rota*] [*Les Yeux bleus de la poupée cassée*]. 1973. Réalisation de Carlos Aured. Espagne.

***Torso*** [*I corpi presentano tracce di violenza carnale*]. 1973. Réalisation de Sergio Martino.  
Italie.