

Adrien Clerc

Si les gants noirs portaient des pancartes... Le giallo face à la politique

En juin 2009 Dario Argento a présenté au festival du film d'Édimbourg son nouveau film dont le titre, *Giallo*, faisait depuis de longs mois fantasmer ses admirateurs, qui spéculaient sur la nature du retour du réalisateur italien à ses premières amours. L'accueil, partagé, fut à la mesure de la volonté de l'auteur de revenir sur le passé proche de tout un pan du cinéma italien pour en offrir une dernière reprise. Le terme *giallo* a en effet une histoire importante, renvoyant à la fois à un genre littéraire et à son pendant cinématographique. Il provient d'une collection de romans policiers bon marché éditée par Mondadori, aux couvertures d'un jaune vif (*giallo*) contrastant avec l'encre noire des titres. Les auteurs majeurs des premiers titres étaient Edgar Wallace et Agatha Christie, dont les whodunit furent le modèle pour une foule de romans s'ingéniant à reproduire des intrigues complexes tournant autour de scènes de meurtres inexplicables et de la figure du tueur mystérieux, dont il s'agit de découvrir l'identité avant que le narrateur-enquêteur ne le fasse. Le passage au cinéma du genre transforme le récit-type du *giallo*, introduisant des éléments visuels et thématiques directement issus de l'époque de création, du contexte de production (films à petits budget) et d'un jeu avec la censure encore fortement présente (la surenchère, en érotisme et en violence, en est une résultante directe). Entre 1969 et 1974, durant l'âge d'or du *giallo* au cinéma, plus d'une centaine de films sortent sur les écrans italiens (Needham 1), suivant de près le raz-de-marée du western spaghetti des années précédentes.

Mario Bava fonde le genre avec *La fille qui en savait trop*¹(1962), un film dont le titre hitchcockien ne cherche qu'à moitié à dissimuler les véritables influences ; son héroïne, lectrice assidue de *gialli*, se trouve rapidement plongée dans une intrigue reproduisant les schémas classiques du genre littéraire. Si Alfred Hitchcock est une référence régulière du *giallo*, ses origines cinématographiques sont aussi à retrouver en Allemagne, où furent tournées quelques années plus tôt des adaptations hautes en couleur des romans d'Edgar Wallace, connues des amateurs sous l'appellation d'ensemble *krimis*. Si *La fille qui en savait trop* marque la naissance du genre, c'est un autre film de Bava, *Six femmes pour l'assassin*, tourné en 1964, qui marque l'autonomisation du *giallo* cinématographique de son modèle littéraire. Les éléments marquants de *Six femmes pour l'assassin*, qui seront ensuite repris de façon récurrente, appartiennent directement à l'art visuel et sonore, plutôt qu'à la littérature de gare. Les éclairages sont tranchés, créant de nombreux jeux de pans colorés, les mouvements de caméra et les angles de prise de vue élaborés jusqu'au baroque, la musique omniprésente. Le meurtre devient un art cinématographique : sa mise en série n'est alors pas étonnante (le passage de *la fille* aux *six femmes*), l'augmentation de sa violence graphique non plus. Le tueur, tout de noir vêtu, portant des gants de cuir, voit son visage s'effacer au profit d'un masque anonyme. Bava définit ainsi un ensemble de codes qui seront repris par Dario Argento pour *L'oiseau au plumage de cristal* (1969) dont le grand succès lors de sa sortie marque le véritable coup d'envoi d'une course à laquelle participeront la plupart des réalisateurs de genre que compte Cinecittà, avant que le *giallo* ne

s'essouffle et ne disparaisse aussi rapidement qu'il était apparu. Dès 1972 l'Italie ne produit presque plus de *gialli*, même si le genre réapparaît dans les décennies suivantes une existence à travers quelques métrages de Dario Argento, Antonio Bido ou, aux Etats-Unis, Brian De Palma.

En quoi un genre en apparence aussi éloigné de la sphère politique, aussi peu concerné par des questionnements sociétaux, peut-il avoir la moindre résonance à ce niveau ? Ou, pour renverser la question, qu'est-ce qui est si délibérément absent dans le *giallo* ? En 1969, tandis que Dario Argento donne le premier tour de manivelle à ce qui deviendra le déclencheur de la vague de tueurs masqués des années suivantes, l'Italie entre dans les « années de plomb. » Les assassinats politiques se succèdent, la peur est au cœur de la société italienne, rongée par la mainmise de la mafia sur sa production et le développement du terrorisme. Comme le note Nicolas Saada, le cinéma italien de l'époque délaisse massivement l'Italie contemporaine :

Au profit de visions, d'images et de fantasmes : [Frederico] Fellini choisit de délirer l'Italie d'hier (*Roma, Amarcord, Satyricon*), [Sergio] Leone rêve d'un monde qu'il n'a pas connu (*Il était une fois dans l'ouest*), [Luchino] Visconti fantasmait une époque qui n'est plus la sienne (*Violence et passion*), [Pier Paolo] Pasolini et [Michelangelo] Antonioni se risquent à l'abstraction totale. (Saada 53)

L'univers du *giallo*, où le meurtre est plutôt sexuel que politique, où le tueur agit seul au lieu que dans le cadre d'organisations criminelles, est paradoxalement rassurant pour le spectateur italien, qui voit grandir les groupes armés et la violence au service d'idéologies. Le *giallo* présente un monde fantasmagorique, parallèle à la réalité sociale, calqué distordu ayant tout du réagencement illogique. D'où certainement la grande récurrence de ses codes visuels, de ses clichés : « On se demande ce qui maintient un ensemble dans un monde sans totalité ni enchaînement. La réponse est simple : ce qui fait l'ensemble ce sont les clichés, et rien d'autre. Rien que des clichés, partout des clichés... » (Deleuze 281). C'est dans l'organisation de ces clichés, leur association avec des percées du réel, que nous allons chercher un dialogue entre le cinéma de genre et le politique car leur existence même est la marque d'une présence idéologique dans l'oeuvre, comme le note Rick Altman dans son analyse de la question du genre au cinéma : « The structures of Hollywood cinema, like those of american popular mythology as a whole, serve to mask the very distinction between ritual and ideological function » (223). Si nous devons marquer une distinction entre le fonctionnement d'Hollywood et celui de Cinecittà, il paraît évident que pour une partie de la production italienne de l'époque, celle répondant à des attentes génériques en particulier, Hollywood est le modèle principal.

De plus, Altman reprend : « Whenever a lasting fit is obtained – which is whenever a semantic genre becomes a syntactic one – it is because a common ground has been found, a region where the audience's ritual values coincide with Hollywood's ideological function » (223) et identifie un élément déterminant du fonctionnement des genres, en pointant le fait que tous les films appartenant à un même genre reposent sur une même fonction idéologique. Cela ne signifie pas nécessairement qu'ils en donnent tous la même lecture, mais qu'ils l'utilisent tous comme centre invisible, aimant ou repoussoir. Nous ne chercherons pas ici à déterminer l'exacte nature de cette fonction idéologique, souterraine par définition, mais plutôt à voir

de quelle façon elle peut se manifester dans un film. De quelle façon permet-elle une libération, un déploiement des images cinématographiques codifiées ? Ce déploiement que Bernard Joisten détecte chez le seul Dario Argento, que nous identifions chez de nombreux autres auteurs :

Nous sommes donc [...] dans l'univers de la série B. Mais une série B tellement affirmée, surjouée, soulignée par un registre d'hyper clichés, qu'elle semble paradoxalement libérée des contraintes, hors norme, et presque inexplicablement originale. La liste des stéréotypes est longue, et elle se répète de film en film, comme des leitmotivs audio-visuels : les gants noirs du criminel, le couteau de cuisine, la voix off menaçante, les femmes aux bouches laquées [...]. L'originalité surgit dans le creux de l'inspiration, à l'intérieur du connu, de la forme établie. Sous le format codé, la forme explose. (53)

La tension constante entre ce que Joisten nomme « format » et « forme » est le travail, dans les films les plus notables du *giallo*, celui du récit contre un modèle illusoire. Genre dans lequel l'archaïque, le classique et le maniériste se chevauchent dangereusement, le *giallo* entretient un rapport complexe à ses clichés, rapport dans lequel nous allons chercher une suite de positionnements politiques divers chez des réalisateurs aussi différents que Bava, Argento, Lucio Fulci, Aldo Lado ou Umberto Lenzi. Nous parlerons ici, dans le cadre temporel resserré du *giallo*, de notion de déséquilibre sémantico-syntaxique constant, en retravaillant ce que Raphaëlle Moine considère comme le noyau de tout genre stable, l'« équilibre sémantico-syntaxique » (103)

Le *giallo* est un genre fondé sur une tentative d'équilibre sémantico-syntaxique extrémiste, puisque ses bases idéologiques sont à l'opposé des éléments communs de la représentation : s'il présente des événements violents et sexuels, appelant ainsi l'opprobre et les accusations d'obscénité par les liges morales, s'il attire ses spectateurs sur la promesse de débordements sanglants et de corps féminins nus, il se base avant tout sur des valeurs héritées d'un catholicisme rigoureux. C'est enfoncer des portes ouvertes que de suggérer que le catholicisme puisse avoir un poids politique en Italie, ainsi qu'une portée idéologique importante, son influence se ressentant jusque dans l'industrie du divertissement, de façon évidente dans le *giallo*. Une conception de la culpabilité typique du catholicisme est ainsi l'élément-clé de la société représentée dans le genre. On y cherche le coupable, être invisible et absolu, présent derrière chaque fenêtre, embusqué à chaque coin de rue, pour transférer sur lui l'ensemble des fautes commises. Le tueur est l'élément liant du genre, comme dans le récit policier classique : « Le charme hautement poétique du "policier" tient à la plénitude même de la présence assassine et non au secret de ses motivations meurtrières. L'assassin inconnu ne manque pas à l'ordre de la réalité mais à celui de la représentation, faisant de l'invisibilité un élément hautement constitutif du réel » (Chareyre-Méjan 47). Cette invisibilité, dans le *giallo* plus qu'ailleurs, est celle liée au sacré, qu'il s'agit de déplacer dans le monde humain pour se la représenter. C'est donc l'individu qui doit porter la faute, et la révélation finale de son identité, moment crucial de la surprise, du transfert, est l'instant de clôture de la quête proposée par le *giallo*. Il n'y a plus rien à dire après avoir démasqué l'assassin, plus rien à montrer non plus : l'équilibre du monde est retrouvé – jusqu'au prochain opus. Quand le tueur n'est plus là, le monde est comme au repos, car : « démasqué, l'assassin devient représentable, et non plus seulement réel. » (Chareyre-Méjan 48).

Le plus beau renversement que pourrait connaître le *giallo* serait la révélation, in fine, que personne n'a commis les meurtres, que personne ne peut porter la faute pour l'ensemble de la communauté, que le péché n'était qu'une illusion maladroite chargée de dissimuler la présence, infiniment plus inquiétante, d'une responsabilité partagée. La révélation, par exemple, que la silhouette noire du tueur cachait une multitude de personnes différentes agissant séparément et utilisant l'entité mystérieuse comme un écran de fumée, un simulacre. Ce retournement, maintes fois proposé dans le genre policier classique, est singulièrement absent du *giallo*. La surprise face à l'identité du tueur n'est qu'une apparence, une étape parmi d'autres du rituel qu'instaure le genre. Une fois le tueur révélé, il doit mourir : on lui laisse parfois le choix du suicide, mais le plus souvent le tueur est exécuté par un représentant de la communauté, sans autre forme de procès – sa mort ayant valeur cathartique. C'est oeil pour oeil, dent pour dent qui domine la conception de la justice dans le *giallo*, une constante du genre.

Tous les *gialli* ne sont pas des véhicules indistincts de ce conservatisme religieux : c'est simplement que le socle commun au genre est cet ancrage profond dans des valeurs issues de la place centrale de la religion catholique dans la société italienne de l'époque. Nous allons tenter de démontrer, dans la suite de cet article, que tout en restant fidèle à un schéma préétabli et à une suite de codes forts, l'auteur peut opérer un renversement sémantique important en jouant sur l'*habillage* des codes, la présentation de leur apparition et leur agencement dans le film. Et, si les gants noirs ne peuvent tenir de pancartes, c'est qu'ils sont trop encombrés de couteaux.

Schémas récurrents du *giallo* : policier impuissant, cité vidée et post-colonialisme

Avant d'aller plus loin dans notre analyse, rappelons un point d'importance : le *giallo* existe en parallèle d'un second sous-genre dans le film policier italien du début des années 70. Le *poliziesco* à l'inverse du *giallo*, montre des organisations criminelles, proposant le plus souvent une guerre entre gangs rivaux ou le parcours d'un individu face à la mafia. Sa mise en scène tend généralement vers le réalisme, et l'action est fortement ancrée dans le contexte social. Les *gialli* et les *poliziesci* sont souvent produits par les mêmes sociétés, avec les mêmes techniciens et les mêmes acteurs. Certains réalisateurs, comme Umberto Lenzi ou Massimo Dallamano, passent régulièrement d'un genre à l'autre. L'existence de ce second sous-genre est importante dans la compréhension des particularités du *giallo* dans l'expression d'un discours politique ou social, le *poliziesco* est en effet l'espace dédié à l'énonciation verbale d'un point de vue sur la société, une sorte de tribune cinématographique. Si l'on se base par exemple sur le cas de Lenzi, on s'aperçoit que ce qui n'est présent qu'en ordre dispersé dans ses *gialli* au gré de bribes de dialogues et de micro-situations univoques, se matérialise sous la forme d'un personnage, Monnezza. C'est un personnage parfois ouvertement néo-fasciste, en tout cas prompt à s'improviser orateur, utilisant la rue comme hémicycle. Ce type de personnage est absent du *giallo*, qui tend à indiquer ses inflexions politiques de façon plus implicite.

La police, dans le *giallo*, est systématiquement montrée comme impuissante, incapable de réagir face au criminel. L'enquêteur est alors souvent un journaliste, voire un simple quidam, se trouvant par hasard au centre du drame. Les policiers en sont réduits à manger des pâtisseries, comme dans *Les frissons de l'angoisse*

(1975), à chercher un chien disparu, comme dans *L'homme sans mémoire* (1974), à régler des appareils défaillants censés les aider dans leur enquête, comme dans *Le chat à neuf queues* (1971). Gras ou idiot, le policier du *giallo* est cantonné aux marges de l'intrigue. Le rejet des forces de l'ordre dans le *giallo* est la conséquence directe d'une situation sociale trouble et d'une perte de confiance de la population en ses dirigeants. Il faut donc voir dans la présence limitée de l'uniforme dans le genre un geste politique d'envergure, qui se répercute dans la caractérisation des personnages appartenant aux élites dirigeantes. Si le *giallo* nous présente souvent des hommes politiques, ceux-ci sont le plus souvent traités à égalité avec les chefs d'entreprise et les nouveaux riches qui peuplent le genre. Ils sont définis par les apparences, leurs costumes parfaitement taillés, leurs larges bureaux et leurs étagères couvertes de bibelots. Le monde du *giallo* est peuplé de clones du Gavin Elster qui, dans *Sueurs froides* (1958) d'Alfred Hitchcock, tire les ficelles depuis son bureau transformé en espace scénique.

Dans cette société moderne débarrassée de tout ordre, la ville n'est plus le lieu de regroupement, de mise en commun et de partage, mais un espace angoissant et impersonnel, emprisonnant les personnages. Le *giallo*, suivant une règle aussi implicite que fondamentale, est un genre urbain. La majorité des films appartenant au genre se situe ainsi dans un univers clos, aux rues géométriques et aux immeubles obstruant l'horizon. Le monde du *giallo* est global avant l'heure, toutes les villes du monde se ressemblent, anonymes malgré les clichés : si l'on affiche ouvertement la présence du Royal Albert Hall (*Le venin de la peur*, (1971) ou de l'Empire State Building (*L'éventreur de New-York*, (1982) c'est avant tout pour montrer le monument comme absorbé par l'ensemble, perdant ses particularités face aux centaines de constructions environnantes, toutes semblables. La qualité visuelle d'une architecture est employée en tant que telle, perdant toute résonance historique ou politique. Si Dario Argento construit *Ténèbres* (1982) autour de ses souvenirs d'enfance du quartier de l'EUR à Rome, bâti par le régime fasciste pour l'exposition universelle de 1942, il utilise les longs bâtiments blancs comme de pures surfaces cinématographiques, le long desquelles se déploient d'impressionnants mouvements d'appareil annulant la conscience historique, simple décor se refermant sur lui-même :

Ville coupante d'Argento, achevée, finie, close. Non pas ville cerveau à la Deleuze, riche en connexions et en échanges, mais ville squelette, faite de lignes dures, qui assemblent des géométries mais ne relient pas des énergies. Le lien pousse dans le miracle des rhizomes. Dans la ville d'Argento, il se détruit, se perd, se coupe en mille morceaux. Il y a trop d'individus dans les villes, dans les familles. Le crime empêche la dictature du lien et de l'emboîtement communautaire. (Joisten 129)

Si l'on sort de la ville, c'est pour entrer dans de nouveaux espaces, encore plus confinés : les intérieurs aux pans blancs, hantés par des sculptures aux formes géométriques, donnent une réponse froide et déshumanisée au labyrinthe de la ville.

Cette thématique de l'espace aliénant est toute contenue dans la scène centrale du *giallo* séminal de Dario Argento, *L'oiseau au plumage de cristal*. On y voit Sam Dalmas, le héros du film, écrivain américain en voyage en Italie, déambuler dans des rues sans contours, une nuit brumeuse. Témoin d'une dispute entre un couple dans une galerie d'art, Dalmas s'approche, inconscient : suite à l'intervention d'un

mécanisme automatique il est soudain pris entre deux parois de verre, dans un état d'impuissance absolu. Coincé entre une ville sans identité et un lieu inhumain, Dalmas ne peut que regarder agoniser un autre être humain, entre deux statues abstraites et menaçantes, tandis que l'ombre meurtrière disparaît par une porte dérobée. Cette scène est bien sûr au centre de la mécanique de l'ensemble du récit, qui comme les films suivants d'Argento, nous demande avant tout de réinvestir notre rapport au monde en réévaluant notre utilisation du regard. En dehors de ce questionnement subsiste le surgissement, dans cette scène particulière, d'une sorte de condensation des rapports entre l'homme et son espace dans le *giallo*. Sam Dalmas est le premier d'une longue série de personnages emprisonnés par une ville moderne dont l'automatisation et les évolutions architecturales ne servent plus les désirs humains, allant même clairement à leur encontre. Cette récurrence marque une angoisse primordiale de l'Italie des années 60-70, la peur de villes en mutation, de plus en plus tentaculaires, de plus en plus bruyantes et électriques, tels des organismes gardés perpétuellement sous tension et agissant, peu à peu, contre leur créateur.

Une peur concomitante est celle de la perte de l'identité culturelle italienne, clairement mise en avant dans la caractérisation des héros. Ceux-ci sont le plus souvent des Italiens à l'étranger, des étrangers en Italie, rarement des personnages enracinés dans une identité nationale forte. L'image récurrente de l'avion décollant ou atterrissant dit bien la perte de repères au centre du genre. Comme le note Gary Needham dans son article "An Introduction to the Italian Giallo", le récit est soumis à des stases régulières, la caméra se focalisant alors sur des lieux typiques qui ne servent pas à cadrer l'action, mais tentent d'exister pour eux-mêmes, comme étendards d'une identité commune à laquelle se raccrocher : « Sometimes it [le *giallo*] promotes "Italian-ness" through a fore-grounding of identifiable tourist spots that often halt the narrative and serve as sheer spectacle. Other times it strives to erase Italian-ness by establishing the setting as an (other) anonymous European city, avoiding distinctive signifiers of Italy altogether » (1). Le *giallo* transforme les objets en images vides, rassurantes face à un monde aux mutations violentes. Il s'agit, notamment pour le Dario Argento de *L'oiseau au plumage de cristal*, de construire un monde empruntant à l'esthétique publicitaire dans le but d'uniformiser, comme pour se convaincre qu'ainsi toute organisation souterraine, toute possibilité de complot, disparaît. Il s'agit de collectionner des images, de les organiser par séries ou oppositions :

Perhaps the most subtle and pervasive form of domination in the film, linking colonialism (in both its historical and its more metaphorical sense) to capitalism, is collection. We have already noted it in both the zoo and the bird collection of the Fondazione Wilkinson. It is reflected in the art gallery, the film's most important space; an antique store that also proves central to the plot; the police forensic lab, which gathers, stores, and analyses information in ludicrously elaborate ways; and even Sam and Julia's apartment, littered with everything from posters to busts, bespeaking compulsive accumulation. (Burke 1)

C'est dans ce contexte que l'on peut avancer l'idée que chaque apparition de certains objets dans le genre, dont le plus évident serait la récurrente bouteille de whisky J&B, serait un pas de plus vers un déni de la réalité politique italienne des années de plomb, cinématographiquement remplacée par un univers rassurant de signes impersonnels et internationaux. Il faut alors voir, dans le *giallo*, la trame

politique comme un élément évoluant à contre-courant des signes majeurs du genre. Ceci, un réalisateur en particulier va l'illustrer avec ses deux premiers films : il s'agit d'Aldo Lado.



Regards vides et mascarade sociale, Aldo Lado scrute une société perdue.



La place publique, dans « Je suis vivant ! », est un espace déshumanisé.



« Nous asservissons les gens libres pour rester au pouvoir, et les jeunes nous maintiennent en vie. Ils doivent être comme nous, penser comme nous. »

Quand le politique s'insinue dans la trame du giallo

Le premier film d'Aldo Lado, *Je suis vivant !* (1971) sort du récit archétypal commun pour construire, à partir de caractéristiques clefs du *giallo*, une intrigue dont l'enquête policière semble d'abord un prétexte à une critique directe des disfonctionnements du bloc communiste. Lado parsème son scénario, dont l'action

se déroule à Prague, d'images et de bribes de dialogues dénonçant un système politique vérolé ayant enfanté une société dans laquelle règne le non-dit et le faux-semblant. L'enjeu classique de découverte de la vérité se double donc d'un questionnement sur la loi du silence dans les pays du bloc de l'Est. Le journaliste américain Gregory Moore, est ainsi confronté à l'omniprésence de Moscou dans le contrôle des informations diffusées par le quotidien pour lequel il travaille. Son enquête sur la disparition de sa petite amie – qui voulait s'enfuir avec lui vers l'Ouest – est entravée par une police dont l'unique but semble être de faire taire toute voix dissidente plutôt que d'accéder à la vérité. La corruption et le trafic semblent généralisés, comme en attestent une courte séquence dans une morgue où deux infirmiers se disputent la paire de chaussures d'un mort et un dialogue entre un journaliste et un policier sur la nécessité d'informateurs dans le système. La recherche de la belle Mira Svoboda est donc d'abord celle d'un être, mais surtout celle de principes : son nom signifie « paisible liberté » en slave.

La façon dont Lado produit, par petites touches, une image cohérente de la Tchécoslovaquie de la guerre froide s'oppose donc à la pratique d'un Martino de ne retenir du cadre de ses récits que la valeur de carte postale. Les visées du réalisateur ne se limitent cependant pas au réalisme, et servent un retournement final étonnant, inédit dans le *giallo*, portant le genre à ses limites sur le plan de la représentation métaphorique. L'enquête de Gregory Moore l'a conduit jusqu'à la découverte d'une société secrète aux visées encore mystérieuses, mais qui semble être responsable de la mort de Mira Svoboda – les autres disparitions s'étant avérées être des simulacres cherchant à dissimuler la vérité, dans une logique contraire à celle du *giallo* classique où chaque mort se vaut. Moore, sous l'effet d'une drogue, s'avère impuissant à combattre l'organisation, et assiste impuissant à une orgie durant laquelle les riches et gras s'accouplent aux jeunes et maigres. Les membres de la secte décident alors de lui révéler leur but commun, dans une suite de gros plans de visages face camera, chacun continuant le discours là où le précédent l'avait laissé. Il devient évident que l'organisation, qui recherche « le sexe et la fortune » agit de manière souterraine dans l'appareil politique soviétique, et de façon similaire dans les pays occidentaux, et cela depuis des temps immémoriaux :

Le balai de Sabbat se débarrasse des étrangers, les plus âgés sonnent le tambour, les jeunes vont au combat. Nous tiendrons les rênes du pouvoir tant que certains seront prêts à se sacrifier, prêts à verser leur sang. Rien ne doit changer. Nos pires ennemis sont les amoureux de la pensée, c'est pourquoi nous les écartons et les détruisons. Nous asservissons les gens libres pour rester au pouvoir, et les jeunes nous maintiennent en vie. Ils doivent être comme nous, penser comme nous.²

Le chef de l'organisation ne se charge que de la dernière partie du discours, mais il est cependant clairement identifié visuellement par une couronne dorée ornée d'ailes. Son extraction du groupe est d'importance, car elle préserve l'unité de la figure de l'assassin si importante au *giallo*. La révélation finale de l'identité de ce dernier est donc préservée, mais vient s'y ajouter la compréhension du fait que l'attaque de Lado ne se dirigeait pas vers les révolutionnaires communistes, mais plutôt vers les cercles limités du pouvoir qui universellement asservissent les masses. La dérive d'une Prague réaliste à une célébration grotesque, aux ornements ridiculement clinquants et à la sexualité bestiale, mène le *giallo* politisé vers des territoires visuels hybrides, instables. Et si dans la dernière séquence de *Je*

suis vivant ! c'est le coupable qui tue le héros, c'est bien le signe que le genre a atteint ses limites dans un renversement total du dénouement classique. Restent gravés dans l'esprit les visages vides et pâles d'êtres humains réduits à l'état de corps désincarnés, « emblèmes d'une société n'ayant plus de sang dans les veines » comme le précise le réalisateur (Lado 8'00"). Le film suivant d'Aldo Lado, *Qui l'a vue mourir* (1972) reviendra à une utilisation plus classique du cadre du *giallo*, retrouvant alors la figure du tueur masqué et l'aspect sériel des meurtres. Lado reproduira dans *Le dernier train de la nuit* (1975) la même mécanique de politisation d'un genre d'exploitation, partant cette fois-ci de la structure du *rape & revenge* pour proposer une réflexion fascinante sur la justice individuelle et les rapports de classe.

Un des rares autres films de l'âge d'or du *giallo* à proposer avec autant de réussite un point de vue politique par le prisme du genre est dû au romain Lucio Fulci, plus connu pour les opus gores surréalistes qu'il tournera au début des années 80. Le venin de la peur traite, dans la tradition hitchcockienne (Clerc 1) d'une histoire de crime tournant autour des névroses d'une jeune femme, Carol Hammond. Le réalisateur italien, contrairement à son homologue anglais, ajoute une perspective sociale et politique importante en intégrant un large pan de la situation du Londres des années soixante dans lequel il situe son film. Avec son héroïne éponyme, *Pas de printemps pour Marnie* (1964) était le film du passage d'Hitchcock à une fascination des surfaces, des couleurs, préfigurant le *giallo* :

In *Vertigo*, for instance, Madeleine is not so much a character as a "vehicle for potential identities". [...] Marnie takes this tendency towards surface subjectivity to an even higher level. The film does not explore the dialectic of surface / depth in the title character that has been so central in Hitchcock's treatment of female psychology and sexuality in his earlier American work. With Marnie, there is nothing beneath her surface. (MacElhaney 87)

Le venin de la peur, au contraire, sera le film du redéploiement des profondeurs psychologiques, mouvement difficile passant par le politique, comme si Fulci ne pouvait recréer une figure féminine complexe sans donner un point de vue sur le monde qui l'entoure³. Comme le note Patricia MacCormack : « Fulci mourns society's failure to engage with the possible rather than the pre-conceived » (1). Dans l'immeuble bourgeois où vivent Carol et ses proches habite également Julia Durer, une riche oisive ayant embrassé le mode de vie hippie et donnant continuellement de longues fêtes tournant –au moins dans les fantasmes de Carol– en bacchanales. Libérée sexuellement, consommatrice de drogues, la blonde Julia est d'évidence un alter-ego dévoyé de la brune et réprimée Carol. La séquence onirique qui ouvre *Le venin de la peur* contient toutes les problématiques majeures du film : si le mélange d'attraction et de répulsion de Carol pour Julia nous est clairement présenté dans une étreinte se terminant en meurtre, de façon plus profonde c'est une angoisse liée à la perte de tous repères sociaux qui transparaît. Carol évolue en effet avec difficulté dans un train dont tous les compartiments semblent fermés. De l'autre côté des vitres des groupes de gens bien mis, appartenant au même milieu que la jeune femme, discutent paisiblement. Soudain les compartiments se vident, les couloirs se remplissent, mais bien vite le véhicule se transforme en palais immaculé et les voyageurs en fêtards dévêtus. Seule personne encore habillée, Carol, paniquée, est une nouvelle fois isolée face au groupe.

Comme dans le cas de *Je suis vivant !* l'apparition au premier plan de questions politiques (comment vivre en harmonie avec un groupe social dont on ne comprend pas les actions ? quelles divisions de classes et de générations subsistent dans la société contemporaine ?) dans le *giallo* met en péril l'équilibre sémantico-syntaxique du genre. On attendra longtemps, dans *Le venin de la peur*, un second meurtre permettant la création d'une logique sérielle, et la figure de l'assassin y est totalement désacralisée : devenu simple motard portant un blouson noir et un casque blanc, le tueur est filmé à égalité de la jeune femme qu'il poursuit, lui aussi minuscule silhouette prisonnière d'architectures imposantes à la Chirico. Loin d'être l'ombre insaisissable à laquelle le *giallo* nous a habitués, le tueur est un rôdeur sans envergure cherchant à sauver sa peau, un marginal n'ayant finalement pas grand-chose à voir avec le noeud de l'intrigue. La subjectivité est ici réservée au personnage de Carol, sans que jamais n'apparaisse le plan emblématique du *giallo*, ce travelling subjectif adoptant le point de vue du tueur. Il n'y a plus rien à voir pour l'oeil esthétisant du tueur, plus de lieux à transformer en surfaces, plus d'action à ritualiser, plus d'objet à stigmatiser comme marque d'un règne du visuel. Les tableaux s'amassent d'ailleurs, chez Julia comme chez Carol, représentations que l'on ne peut qu'apercevoir, réinvesties par moments dans les rêves du personnage principal mais disant bien l'incapacité du film à se faire pure apparence.

Impossible en effet, malgré l'amplitude de la palette cinématographique d'un Fulci déployant tous ses talents, de prolonger dans *Le venin de la peur* cette fascination de la manière si propre au *giallo*, fascination menant à l'absence (de souvenir, de prise sur l'intrigue – un *giallo*, dans l'absolu, ne laisse pas de trace de lui-même, ne fait que chanter les gloires du stéréotype qu'il reproduit). Malgré les cameras portées, les écrans divisés, les filtres et les grands angles, une certaine tangibilité des personnages apparaît au fil de l'intrigue, et l'on en vient à ne plus s'intéresser aux moyens du maestro mais aux doutes et aux aspirations de ses personnages. Le contexte politique s'affirme comme une composante essentielle dans le film de Fulci, qu'il est fascinant de comparer avec *L'alliance invisible* de Sergio Martino (1972), qui reprend une trame scénaristique similaire pour remplacer tout le pan critique du film par un satanisme d'opérette.

Chez Fulci comme chez Lado c'est la conservation du pouvoir qui est au centre des préoccupations : un membre de la famille, se présentant à des élections locales, s'effraie du retentissement de l'affaire sur les votes des masses bien plus que du sort de sa voisine morte. La conservation du pouvoir se doit de se doubler d'une conservation des apparences : le chantage et la corruption sont monnaie courante. On lit avidement les journaux, mais bien plus pour savoir ce qui en est absent que pour lire ce qui y est imprimé. Les élites ont un temps d'avance sur l'information, mais prennent bien garde à garder leurs distances. On couche avec le domestique, la belle-mère ou la voisine pour tromper l'ennui, mais l'on sait que cela pourra bientôt faire l'objet du scandale. Cette résonance des faits du récit vers des masses, toujours invisibles mais ici bien présentes, n'est pas la moindre des anomalies du film de Fulci face aux modèles du genre. La volonté de contrôle des personnages est cependant défailante, le réalisateur utilisant le rêve comme un revers du réel permettant sa révélation. La famille Hammond apparaît alors dans une mise en scène inspirée des toiles de Francis Bacon, suite de visages verdâtres figés dans des expressions de détresse. L'univers diégétique du *venin de la peur* se déploie alors en profondeur, loin des compositions unidimensionnelles auxquelles le genre a prêté allégeance.

D'après Paolo Albiero, qui revient sur le film dans un entretien inclus sur l'édition américaine du dvd, Lucio Fulci a longuement hésité sur la conclusion à adopter pour *Le venin de la peur* (Albiero 6'32"). Celle qu'il a finalement choisie conserve un coupable unique et referme le récit, mais pendant quelques instants apparaît sur l'écran une hésitation du récit, comme si ce dernier s'apprêtait à se refermer sur le grand interdit du *giallo*, l'inconnu. Carol se trouve dans un cimetière, au bord d'une rivière sur laquelle nagent les cygnes qui dans ses cauchemars l'assaillaient. Le visage impénétrable, elle se trouve devant la tombe de son père, qui vient sans convaincre grand monde de s'accuser du crime, avant de mettre fin à ses jours. La camera s'éloigne, et l'on pense alors que le *giallo*, exceptionnellement, choisira de ne pas déployer tous ses secrets, de garder sa part de vérités secrètes. Cette idée, ailleurs inconcevable, est ici presque logique, dans la lignée en tout cas de la mécanique de réinvestissement du monde par les personnages à l'oeuvre depuis le début du film. Mais en lieu et place des crédits finaux, c'est la voiture de l'enquêteur de police qui apparaît, le personnage se chargeant alors en quelques minutes d'évacuer toutes les zones de brouillard encore persistantes. Le genre, et son spectateur avec lui, l'a échappée belle. L'on ne peut pas, dans le *giallo* sous sa forme canonique, faire mine d'avoir l'ombre d'un doute, et il n'y a pas de douces incertitudes lorsqu'il s'agit de faire basculer le spectateur d'un état d'ignorance fictive à un état de savoir limité.

Soutanes et couteaux effilés : la place du religieux dans la vie politique italienne

Le *giallo* peut être tiré vers d'autres espaces par l'audace d'un auteur inspiré, et devenir par exemple une forte charge anti-cléricale – décision d'importance lorsque l'on connaît la place importante de l'église dans la société italienne. Cela ne va pas, cependant, sans une forte altération des caractéristiques génériques du film. Dans un film singulier datant de 1972, *La longue nuit de l'exorcisme*, un des seuls *gialli* se déroulant dans un cadre rural⁴, Lucio Fulci propose un positionnement nuancé quant à la question des dangers de l'urbanisation et de la modernité. Toute la tension souterraine de *La longue nuit de l'exorcisme* est contenue dans un unique plan, le premier du film. On peut y voir un village des Apilles, une carte postale bucolique, parfaite, avant qu'un panoramique ne révèle la présence proche d'une autoroute, balafre grise au milieu des collines. Durant tout le film, cette coprésence des deux mondes, qui existent dans une incapacité commune à interagir malgré leur interpénétration, sera au centre des événements. Alors que la sorcière du village, considérée par le reste de la communauté comme coupable de la série de meurtres d'enfants au centre du récit, agonise sur le bord de la chaussée après des tortures affreuses, les voitures passent, leurs occupants contemplant la mourante, sans pouvoir même s'arrêter. Aucune culpabilité n'est en jeu : il s'agit bien plutôt d'une impuissance absolue à établir le contact. Comme dans *Le venin de la peur* Lucio Fulci filme l'incapacité d'une société italienne divisée à acquérir un semblant de cohésion. Bourgeois et bohèmes, citadins et ruraux, gens du nord et gens du sud, l'Italie n'est qu'une série d'oppositions pour Fulci ; et aucun coupable clairement identifiable n'apparaît.

La question de la culpabilité est malgré cela bien centrale dans *La longue nuit de l'exorcisme*. Fulci nous propose en effet la visite d'une Italie aveugle face au poids de la religion, le réalisateur multipliant les plans utilisant les symboles catholiques

comme toile de fond à l'existence des villageois. Mais les icônes ont les faciès effrayants de squelettes, ce que ne peuvent voir les personnages, le visage tourné vers le sol durant la prière. C'est cette inconscience que travaille Fulci, allant jusqu'à faire du prêtre du village un tueur plus aveuglé que pervers. L'homme d'église au visage empreint de bonté était un dangereux maniaque, étranglant ses jeunes paroissiens pour les empêcher de voir les horreurs de la société et de succomber au péché. Les villageois, incapables de considérer leur prêtre, qui est au centre de la vie de la communauté, comme un suspect, n'accusent que les personnes vivant en marge des vestiges de l'unité sociale: d'abord l'idiot du village, puis la sorcière, et enfin une citadine à la sexualité un peu trop prégnante. Fulci condense dans *La longue nuit de l'exorcisme* une attaque contre l'obscurantisme catholique et un manifeste pour la libération sexuelle qui font de ce film un des *gialli* les plus ouvertement politiques, un film qui menace directement l'équilibre du genre. La plupart des codes du *giallo* sont en effet effacés dans *La longue nuit de l'exorcisme*, ou sont en tout cas en voie de disparition : si l'on retrouve les gros plans sur les mains du tueur, les gants noirs ont disparus, si le point de vue subjectif apparaît parfois c'est fugitivement, l'on ne filme plus les meurtres des victimes pour se concentrer sur ceux des coupables, réels ou non.

Le même type de déséquilibre se retrouve dans *Mais qu'avez-vous fait à Solange ?* (1971) de Massimo Dallamano, dont l'intrigue se situe dans un lycée privé catholique au cœur de Londres. Cette localisation anglaise cache mal les questionnements typiquement italiens que posent le film : c'est bien la place de l'église dans la société transalpine qui est au centre de *Mais qu'avez-vous fait à Solange ?*, et son poids sur des décisions politiques telles que la légalisation de l'avortement, qui n'entrera en vigueur en Italie qu'à la fin de la décennie, avec la loi du 22 mai 1978. Dans le long-métrage de Massimo Dallamano, la recherche de la vérité se heurte directement au secret de la confession, tandis que l'éducation stricte des jeunes filles ne peut les empêcher de côtoyer les jeunes hippies qui ont envahi les berges de la Tamise. L'ombre noire du tueur a presque totalement disparue, et le film ne compte aucune des séquences autonomes que Mikel Koven considère comme la clef du *giallo* (Koven, 24). Contrairement à la plupart des *gialli*, le film de Dallamano ne recherche pas la construction d'une succession de scènes baroques reliées par de simples tunnels narratifs, mais au contraire la cohérence d'un récit classique. Pour pouvoir faire fonctionner le versant politique de son film, le réalisateur choisit donc de sacrifier une caractéristique fondamentale du genre, devenu suite aux démonstrations de sa maestria d'Argento une compétition d'originalité et de flamboyance visuelle.

Les mêmes éléments à forte résonance politique peuvent au contraire être intégrés à la diégèse d'un *giallo* type et perdre toute portée critique, s'effaçant derrière les mécaniques de répétition inhérentes au genre. Le plan du générique du *Tueur à l'orchidée* sur lequel apparaît en grandes lettres blanches le nom de son réalisateur, Umberto Lenzi, donne ainsi le ton de ce métrage tourné en 1972. Il s'agit d'un gros plan sur la grille d'un radiateur de Rolls Royce, formant sur l'écran un quadrillage régulier figurant bien la volonté du metteur en scène de créer un opus utilisant le genre comme un véhicule rutilant, froid et efficace. Dans *Le tueur à l'orchidée* chaque scène initiale est reconfigurée au moins une fois dans le récit, chaque personnage trouve son double : l'emblématique actrice Marisa Mell a ainsi une présence à l'écran limitée à quelques minutes, mais joue deux sœurs jumelles de façon également impersonnelle. On rejoue plusieurs fois le segment du *Téléphone*

issu des *Trois visages de la peur* de Mario Bava (1963), d'abord en y croyant, puis pour tendre un piège au tueur masqué. Les éléments syntaxiques majeurs du genre sont traités sur le double mode de la reprise soulignée et de la perte de portée visuelle, le cadrage alambiqué, la composition tordue se déplaçant sensiblement des points clefs du récit à ses marges. L'emblématique bouteille de J&B devient ainsi une bouteille de White Horse, coup de force souligné par l'encadrement de l'objet par deux statues grotesques représentant des têtes de chevaux blancs.

Dans ce contexte les éléments fortement politiques de *La longue nuit de l'exorcisme* sont repris, pour être aussitôt vidés de toute portée. Le *giallo*, dans son hyperconscience d'un modèle indépassable et illusoire constitué par une synthèse des éléments récurrents de ses films les plus anodins, peut reprendre n'importe quel trait politisé pour l'éviter dans un rituel de négation du réel. Dans *Le tueur à l'orchidée* le héros Mario traverse indifféremment églises et appartements de hippies, navigue des uns aux autres suivant les pistes aléatoires qui lui sont fournies par les personnages secondaires. Créateur de mode jeune et branché visiblement calqué sur le personnage de David Hemmings dans *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) - Lenzi tournait l'année précédente un autre *giallo*, *Meurtre par intérim*, prenant pour cadre le « Swinging London, » les années folles de Londres - Mario perd toute caractéristique au fil du film, emportant avec lui toute signification potentielle de ses rencontres avec religieux et marginaux. La conclusion du *Tueur à l'orchidée*, qui voit le tueur se dévoiler sous les traits d'un pasteur, mène à son terme cette stratégie de réduction sémantique, en traitant l'habit religieux comme un simple bleu de travail ou un costume cravate. Pas la moindre relation n'est faite en effet entre la foi du personnage et ses activités meurtrières, il s'agissait simplement pour le réalisateur de trouver dans son cortège de seconds rôles le coupable le plus inattendu. Ce qui compte c'est la révélation de son identité, immédiatement suivie de sa mort violente – celle-ci permettant de refermer le récit.



Une jeunesse sous la tutelle du christianisme chez Dallamano.



Regards accusateurs des autorités morales, « Mais qu'avez-vous fait à Solange ? »



L'église comme foyer de la répression sexuelle.

L'impasse du genre

Les deux derniers *gialli* d'Umberto Lenzi, *Spasmo* (1974) et *Eyeball*⁵ (1975) poussent à ses extrémités la logique des surfaces. Dans *Spasmo* on passe d'une séquence à l'autre par pure association, un simple nom servant de trait d'union entre un objet et un lieu. L'ellipse n'est plus un moyen dramatique mais une norme déstabilisante, et le mystère provient avant tout de la distance avec laquelle tout élément du récit est traité. Les personnages semblent à chaque instant sur le point de se changer en ces poupées muettes qui apparaissent parfois au gré d'un travelling dans les marges de l'action – les mouvements d'appareil ne se veulent plus dynamiques, mais simplement mécaniques. Les surfaces étincelantes d'Argento trouvent leurs reflets blafards dans ces opus de Lenzi, dans lesquels la camera traite avec la même indifférence une série d'espaces tous soigneusement remplis de motifs répétitifs (les papiers peints), d'accessoires à la pelle disposés pêle-mêle et de corps plastiques encombrants. Dans ces circonstances et alors même que le réalisateur proclame son envie de terminer « une trilogie sur les VIP milanaises, » (Lenzi, 9'40'') la négation de toute portée du film face à la réalité devient totale. *Spasmo* est l'emblème du *giallo* en tant qu'objet autonome, résistant à toute approche idéologique. Le corps évidé, figure politique majeure dans le *Je suis vivant !* d'Aldo Lado, devient ici l'expression d'un détachement allant au-delà du maniérisme, dans un double mouvement de perte des codes et d'impossibilité de renouvellement stylistique. Il n'y a plus vraiment de crime, plus vraiment de tueur, la victime revit, le héros se pense un temps assassin, les morts disparaissent, on tue des poupées... Les jeunesses dorées de Lenzi vivent dans un théâtre de l'absurde permanent, dans lequel les décalages entre les mouvements labiaux et les

dialogues sont encore amplifiés⁶, les gestes robotiques des caricatures de ceux, incertains et raides, de l'acteur type du *giallo*. Le simulacre, ayant recouvert le monde, a perdu toute raison d'être.

Le *giallo* avait commencé avec Bava, il finira avec Bava. La baie sanglante⁷ (1971) remet directement en cause le principe fondateur du *giallo* (le tueur unique et masqué face à la communauté) et, ce faisant, sape les bases idéologiques du genre. La baie sanglante montre un microcosme rongé par l'avarice, Bava développant en quelque sorte à l'extrême une idée qui n'était qu'en germe dans *L'oiseau au plumage de cristal* (celle de la propagation, de la transmission de la criminalité), idée laissée de côté par le genre car opposée à son équilibre sémantico-syntaxique. Dans *La baie sanglante* le crime se transmet de personne en personne, chaque meurtre en entraîne un autre, chaque sphère de la société est coupable, du jardinier au bourgeois, du bourgeois à l'aristocrate. Tous les personnages, obsédés par la possession et l'argent, avancent aveuglement vers une mort violente. La conclusion pousse à l'extrême cette logique de réaction en chaîne en montrant des enfants tuer leurs parents, de façon innocente, pour jouer : la violence s'est transmise jusqu'aux fondements de l'inconscient, elle cesse d'être pensée, rationalisée, pour devenir autonome à toute réflexion. Ce film admirable marque la sortie de Bava d'un genre dont il a posé les fondations, dressant le portrait d'une société vérolée par l'argent dans laquelle le péché est partagé, la figure du tueur masqué disparue.

La baie sanglante paraît être la négation parfaite des principes idéologiques du genre : notre démonstration ne doit cependant pas cacher un élément important, provenant des conditions de production de ces films. Les quelques longs-métrages que nous avons extraits du genre pour dresser une histoire rapide des rapports entre la politique et le *giallo* furent tournés en parallèle les uns des autres, leurs auteurs agissant certainement dans l'ignorance de la moindre évolution globale de l'ensemble : tout allait simplement trop vite, les sorties s'enchaînant au point de voir des films que nous considérons aujourd'hui comme majeurs noyés dans la masse hier. Le *giallo*, depuis, a presque complètement disparu. Mario Bava, Lucio Fulci et Massimo Dallamano sont morts, Aldo Lado et Umberto Lenzi ne tournent plus que par intermittence. Il ne reste plus que Dario Argento, seul, pour se souvenir du *giallo*, et proposer un ultime testament du genre avec son dernier film. Un testament distancié, préparé en exil mais tourné dans l'Italie de Berlusconi, où seules comptent les apparences de réussite, où les accusations de proximité entre le pouvoir et la mafia se multiplient. Le retour du tueur masqué, solitaire, ne surprend finalement guère...



« Spasmo » est la conclusion d'une trilogie sur les VIP milanaises.



La femme est le foyer convergent des regards dans le giallo.



Les jeunes dorées, se regardant dans un miroir, ne voient que le vide de surfaces plastiques.

Captures d'écrans issues des dvds de *Je suis vivant !*, *Mais qu'avez-vous fait à Solange* et *Spasmo*, publiés par Neo Publishing, avec l'autorisation de l'éditeur. © copyright Neo Publishing

Index des films cités

Nous proposons ici les différents titres des films cités, les distributeurs de *gialli* ayant pris l'habitude de sortir les métrages sous des appellations différentes lors de leur passage au cinéma et en vidéo.

- Argento, Dario. *L'oiseau au plumage de cristal / L'ucello dalle piume di cristallo / Bird with the glass feathers / The bird with the crystal plumage / The gallery murders*. 1969
- ---,. *Le chat à 9 queues / Il gatto a nove code / Cat o' nine tails*. 1971
- ---,. *4 mouches de velours gris / 4 mosche di velluto grigio / Four flies on grey velvet*. 1971
- ---,. *Les frissons de l'angoisse / Profondo rosso / Deep red / The deep red hatchet murders / The hatchet murders*. 1975
- ---,. *Ténèbres / Tenebre / Sotto gli occhi dell'assassino / Tenebrae / Unsane*. 1982
- ---,. *Giallo*. 2009
- Bava, Mario. *La fille qui en savait trop / La ragazza che sapeva troppo / The evil eye / The girl who knew too much*. 1962

- ---,. *Les 3 visages de la peur*
- / *I tre volti della paura / Black sabbath / The three faces of fear.* 1963
- ---,. *6 femmes pour l'assassin / Sei donne per l'assassino / Blood and black lace / Fashion house of death / L'atelier de la peur / Six women for the murderer.* 1964
- ---,. *La baie sanglante / Reazione a catena / A bay of blood / Bloodbath / Antefatto: ecologia del delitto.* 1971
- Bido Antonio. *Solamente nero / Only blackness / Bloodstained shadow.* 1978
- Dallamano, Massimo. *Mais qu'avez-vous fait à Solange ? / Cosa avete fatto a Solange ? / Solange / What have they done to Solange ? / The secret of the green pins.* 1972
- Fulci, Lucio. *Perversion story / Una sull'altra / One on top of the other.* 1969
- ---,. *Le venin de la peur / Carole / Les salopes vont en enfer / Una lucertolla con la pella di donna / A lizard in a woman's skin / Schizoid.* 1971
- ---,. *La longue nuit de l'exorcisme / Non si sevizia un paperino / Don't torture a duckling.* 1972
- ---,. *L'éventreur de New-York / Lo squartatore di New-York / The New-York ripper / Psycho ripper.* 1982
- Lado, Aldo. *Je suis vivant ! / La corta notte delle bambole di vetro / Malastrana / Paralyzed / Short night of the glass dolls.* 1971
- ---,. *Qui l'a vue mourir ? / Chi l'ha vista morire? / The child / Who saw her die?* 1972
- ---,. *Le dernier train de la nuit / La bête tue de sang froid / L'ultimo treno della notte / Don't ride on late night trains / Night train murders.* 1974
- Lenzi, Umberto. *Meurtre par intérim / Un posto ideale per uccidere / An ideal place to kill / Oasis of fear.* 1971
- ---,. *Le tueur à l'orchidée / Sette orchidee macchiate di rosso / Seven blood-stained orchids / Sette volti per l'assassino.* 1972
- ---,. *Le couteau de glace / Il coltello di ghiaccio / Knife of ice / Silent horror.* 1972
- ---,. *Spasmo / The death dealer.* 1974
- ---,. *Gatti rossi In un labirinto di vetro / Eyeball / The secret killer.* 1974
- Martino, Sergio. *La queue du scorpion / La coda dello scorpione / Case of the scorpion's tail.* 1971
- ---,. *L'alliance invisible / Tutti i colori del buio / All the colors of the dark / Day of the maniac.* 1972
- ---,. *Torso / I corpi presentano tracce di violenza carnale / Carnal violence.* 1973
- Tessari, Duccio. *L'homme sans mémoire / L'uomo senza memoria / Man without memory / Puzzle.* 1974
- Valerii, Tonino. *Folie meurtrière / Mio caro assassino / My dear killer.* 1971

Entretiens vidéos et suppléments dvd cités

- Albiero Paolo, *Entretien* – réal. Sean Molyneaux, 2006.
Supplément du dvd de *Lizard in a woman's skin* Shriek Show, USA
- Lado, Aldo, *Entretien* – réal. Daniel Gouyette, 2007.
Supplément du dvd de *Je suis vivant !* Néo Publishing, France.

- Lenzi, Umberto. *Entretien* – réal. Daniel Gouyette, 2007.
Supplément du dvd de *Spasmo*, Neo Publishing, France.
-

Bibliographie

- Altman, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute Publishing, 1999.
- Brown, Paul J. et Burrell. *Giallo Scrapbook*. Ringstead: Midnight Media, 2008.
- Burke Frank, "Intimations (and more) of colonialism: Dario Argento's L'Uccello Dalle Piume Di Cristallo", *Kinoeye, new perspectives on European film*. Vol.2, issue 11, 10 Juin 2002. Le 3 Avril 2009 <http://www.kinoeye.org/02/11/burke11.php>
- Chareyre-Méjan Alain. *Expérience esthétique et sentiment de l'existence*, Paris : L'Harmattan, 2000.
- Clerc, Adrien, "Lucio Fulci et Alfred Hitchcock : Deux Univers Mitoyens", Le 28 Novembre 2009 <http://www.luciofulci.fr/pages/fulciologie.html>
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985
- Joisten, Bernard. *Crime Designer, Dario Argento et le Cinéma*. Maisons-Alfort : Editions èRe, 2007
- Koven, J. Mikel. "La dolce morta : Space, modernity and the giallo" *Kinoeye* Vol.2, Issue 11, 10 Juin 2002. Le 5 Avril 2009 <http://www.kinoeye.org/02/11/mikel11.php>
- MacElhaney Joe. *Touching the Surface : Marnie, Melodrama, Modernism* , In Richard Allen et S. Ishii Gonzalès (eds). *Alfred Hitchcock Centenary Essays*. London: BFI Publishing, 1999.
- MacCormack Patricia. *Senses of Cinema*, Mars 2004. Le 11 Novembre 2008 <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/04/fulci.html>.
- Moine, Raphaëlle. *Les Genres du Cinéma*. Paris : Nathan, 2002
- Needham, Gary. "An introduction to the Italian giallo", in *Kinoeye, new perspectives on European film*. Vol.2, Issue 11, 10 Juin 2002. Le 3 Avril 2009 <http://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php>
- Saada, Nicolas. "Les Terreurs de Dario Argento" in *Les Cahiers du Cinéma*. 532, 1999 : 51-55.
- Thoret, Jean-Baptiste. *Dario Argento, Magicien de la Peur*. Paris : Les Cahiers du Cinéma, 2008.

Notes

- ¹  Le lecteur trouvera, en fin de cet article, un index des films cités comportant le titre original italien et les titres alternatifs français et anglo-saxons. Dans le corps

du texte nous privilégierons les titres français, cinéma ou vidéo, des métrages.

2  85'00" dans la version vidéo éditée par Neo Publishing.

3  C'est bien à l'aune de ces trois premiers gialli, films ouvertement politiques, et de satires sociales comme *Obsédé malgré lui* (1972) et *On a demandé la main de ma soeur* (1976) qu'il faut comprendre le virage du réalisateur vers un cinéma de la sensation : « These rudimentary modern fairy tales of the antagonistic effects of capitalism, industrialisation, religious and political institutions [...] point to a non-conformist nihilism in Fulci's work that transformed later into a multi-coloured overwhelming nightmare world due to the oppressive nature of everyday. » (MacCormack 1).

4  À notre connaissance, deux autres gialli se déroulent dans ce type d'environnement. Il s'agit de *L'Homme Sans Mémoire* tourné en 1974 par Duccio Tessari, qui exploite le caractère luxuriant des alentours de Portofino pour créer une ambiance solide; et de *Terreur sur la lagune* d'Antonio Bido, un film de 1978 qui exploite sa localisation (une île vénitienne) comme métaphore d'une Italie perdue. Le film d'Antonio Bido, avec sa réflexion sur la pédophilie et le catholicisme, emprunte de façon évidente beaucoup au Fulci de *La Longue Nuit de L'Exorcisme*. *Le couteau de glace* (1972) d'Umberto Lenzi, est une autre relecture mineure du film de Fulci.

5  Dont le titre original *Gatti Rossi in un labirinto di vetro*, de façon emblématique, est un collage de ceux de plusieurs succès du genre, Lenzi poussant à son paroxysme la pratique consistant à donner aux films un titre rappelant un succès précédent. Le film était resté inédit en France à sa sortie ; l'édition dvd reprend le titre anglo-saxon, *Eyeball*.

6 Les gialli, comme la plupart des films de genre italien, étaient souvent doublés en studio.

7  Dont le titre italien, *Reazione a Catena*, signifie « réaction en chaîne ».