

Titanus

distribuzione

TONY MUSANTE · SUZY KENDALL · ENRICO MARIA SALERNO

IN UN FILM SCRITTO E DIRETTO DA

DARIO ARGENTO



**L'UCCELLO
DALLE PIUME
DI CRISTALLO**

CON

EVA RENZI · UMBERTO RAHO · RAF VALENTI · GIUSEPPE CASTELLANO

ROSA TOROS · FULVIO MINGOZZI · KAREN VALENTI · OMAR BONARO · WERNER PETERS · CARLA MANCINI (C.S.C.) · BRUNO ERBA · ANNAMARIA SPOGLI

MARIO ADORF

E CON LA PARTECIPAZIONE DI

EDIZIONI MUSICALI: BIXIO SAM-MILANO

CROMOSCOPE DELLA TECNOSTAMPA

MUSICA DI **ENNIO MORRICONE**

UNA COPRODUZIONE ITALO-TEDESCA: SEDA SPETTACOLI S.p.A. (ROMA) C.C.C. FILM G.M.B.H. (BERLINO)

REALIZZATA DA **SALVATORE ARGENTO**

L'Oiseau au plumage de cristal, Dario Argento, 1970

Générique technique

Réalisation : Dario Argento
Scénario : Dario Argento, d'après le roman *The Screaming Mimi* de Fredric Brown
Production : Salvatore Argento, Artur Brauner
Sociétés de production: Central Cinema Company Film, Glazier, Seda Spettacoli
Musique : Ennio Morricone
Photographie : Vittorio Storaro
Montage : Franco Fraticelli
Décors et costumes : Dario Micheli
Budget : 500 000 dollars

Générique artistique

Tony Musante : Sam Dalmas
Suzy Kendall : Julia
Enrico Maria Salerno : Inspecteur Morosini
Eva Renzi : Monica Ranieri
Umberto Raho : Alberto Ranieri
Renato Romano : professeur Carlo Dover
Reggie Nalder : L'homme en jaune
Giuseppe Castellano : Monti
Autres acteurs :Pino Patti (Faiena), Gildo Di Marco (Garullo), Rosita Torosh (Quatrième victime), Omar Bonaro (inspecteur de police), Fulvio Mingozzi (inspecteur de police), Werner Peters (l'antiquaire), Karen Valenti (Tina, la cinquième victime)

Pays de production : Italie, Allemagne
Sortie le 19 février 1970 (Italie) et le 20 juin 1971 (France)
Couleurs / 2,35:1 / Mono / 35 mm
Durée : 98 minutes
Genre : horreur, policier, thriller



Le cinéma italien : grandeur du cinéma de genre

Le renouveau du péplum

En 1954, le cinéma italien fait face à une crise suite à la suspension de la loi Andreotti qui laisse un vide législatif quant à l'importation du cinéma étranger. Entre 1954 et 1958, la tête du box office semble condamnée à l'hégémonie de la production américaine. Durant la saison 1957-1958, seuls sept films italiens se trouvent parmi les 25 meilleurs résultats d'exploitation. Parmi eux, on trouve un modeste péplum, *Les Travaux d'Hercules* (1958) de Pietro Francisci, avec Steve Reeves dans le rôle titre. Produit par la Galatea, ce film de série B rencontre un succès inattendu. En pleine dépression, ce film contribue à sauver le cinéma italien de la débâcle puisqu'il relance l'intérêt des producteurs pour le cinéma de genre. À partir de cette date, à côté des vedettes de comédies italiennes et des grands auteurs récompensés dans les plus prestigieux festivals du monde, le cinéma italien va connaître une explosion de sa production commerciale, voyant éclore un vivier de techniciens, de réalisateurs et d'artistes sans pareil en Europe.

Le cinéma italien a toujours fonctionné selon une logique de suites et de copies de films à succès. Mais le boom du péplum est sans commune mesure avec les séries comiques (telles les parodies de Toto) ou mélodramatiques (les films familiaux de Matarazzo) qui l'ont

précédé. Pour se rendre compte de l'ampleur du phénomène, il suffit de regarder l'introduction parodique de « *La Tentation du Docteur Antonio* » de *Boccace 70* (Fellini, 1962) présentant le tournage anarchique d'un péplum, symbole de la permanence du génie romain.

Le péplum puise dans les premiers vrais films de l'histoire du cinéma italien, enraciné à la fois dans une culture du cinéma relativement ancienne (*Cabiria*, Pastrone, 1914) et totalement remodelée par l'influence du cinéma américain et des comics. Très éloigné des canons de films bibliques comme *Ben Hur*, le péplum transalpin semble trouver sa voie au tournant des années 50, jusqu'à aboutir à un équilibre parfait entre le parodique, l'épique et le fantastique caractérisant déjà l'écriture post moderne des *Titans* de Tessari (1962). La réussite de ce film concentre d'ailleurs le meilleur de l'hybridation et de la déformation qui va s'incarner au fil des ans et des projets de plus en plus délirants comme avec *Maciste contre les fantômes* (Gentilomo, Corbucci, 1961), *Maciste contre les monstres* (Malatesta, 1962), *Maciste l'homme le plus fort du monde* (Leonviola, 1961) ou les plus renommés comme *Hercules contre les vampires* (Bava, 1961) et *Maciste en enfer* (Freda, 1962).



Steve Reeves dans *Les Travaux d'Hercules*, Francisci, 1958

Écrit par Ennio De Concini, éclairé par Mario Bava, monté par Mario Serandrei, *Les Travaux d'Hercules* est le premier signe tangible de la triple renaissance (générationnelle, économique et esthétique) du cinéma italien qui va s'incarner bien au delà de la centaine de films mythologiques que l'Italie produit entre 1958 et 1965.

Un pas dans l'horreur

La sortie en 1960 du *Masque du démon*, écrit par De Concini et réalisé par Mario Bava ouvre la voie à une autre forme d'hybridation cinématographique « made in Italy ». Inspiré par le succès des films de la Hammer, *Le Masque du démon* est (après l'essai des *Vampires* de Freda en 1957) la première réussite majeure du cinéma d'horreur transalpin. Dans ce film, Bava reprend tous les éléments du romantisme noir de la littérature et du cinéma anglo-saxon en allant jusqu'au bout la logique baroque, violente et surréelle des productions de la Hammer et dépassant ainsi largement la froide sensualité du *Dracula* de Terence Fisher. Le flop de ce film au box office national ne diminue en rien

l'impact du film sur la production italienne du début des années 60 qui compte tout une série de titres réalisés par Antonio Margheriti (*Danse macabre*, 1964, *La vierge de Nuremberg*, 1963) par Riccardo Freda (*L'Effroyable secret du docteur Hitchcock*, 1962, *Le Spectre du professeur Hitchcock*, 1963) ou par Giorgio Ferroni (*Le Moulin des supplices*, 1960) dont aucun, néanmoins, n'atteint la dimension poétique du *Masque du démon*.

Condamné à disparaître dès 1964 faute de spectateurs, ce sous genre dit « gothique » aura finalement une influence plus déterminante sur le plan esthétique que sur le plan commercial. Très apprécié des étrangers (notamment des États-Unis), *Le Masque du démon* marque les premiers pas du cinéma italien dans le domaine de l'horreur. Cette tendance trouvera son apogée dans les thrillers sophistiqués de Dario Argento (à partir des années 70) et dans la violence des films de zombies de Luccio Fulci tournés entre 1978 et 1982.



Barbara Steele dans *Le Masque du démon* de Mario Bava (1960)

Le western

Face au déclin du péplum amorcé dès la saison 1963-1964 et une nouvelle crise liée à la hausse des coûts de productions, les producteurs italiens s'essayaient un temps aux copies de films d'espionnages à la James Bond. Mais le véritable salut arrive en 1964 avec la sortie du célèbre *Pour une poignée de dollars* de Sergio Leone. Réalisé à moindre frais en Espagne, sans vedettes (à l'époque) et produit par la même maison de production que *Le Maque du démon* (la Jolly film), le film de Leone se classe deuxième meilleure recette de la saison 64-65 juste derrière la super production anglo-américaine *Goldfinger*. Alors que le genre du western est moribond aux Etats-Unis, le western (qu'on qualifia de « spaghetti ») sauve le cinéma italien en lui offrant ses meilleures perspectives d'exportation depuis le succès planétaire de *La Dolce Vita* (1960).

La vogue du western spaghetti va durer près de dix ans, passant de la perfection esthétique de *Et pour quelques dollars de plus* aux singeries de Terence Hill et Bud Spencer dans *Trinita* (Barboni, 1971). Dans les années 60, le western spaghetti produit une petite série de films passionnants dont l'originalité réside dans le détournement politique du genre par des personnalités comme les scénaristes Franco Solinas, Sergio Sollima, des réalisateurs comme Corbucci, des producteurs comme Alberto Grimaldi ou l'atypique monteur-scénariste Franco Arcalli. Petit à petit, ce genre va s'enfoncer soit dans la parodie grotesque, soit dans le Z le plus consternant.

Il faut tout de même retenir les films ouvertement politiques comme *Colorado* (Sollima, 1966), *Le Dernier face à face* (Sollima, 1967), *El Chunchu* (Damiani, 1966), *Tire encore si tu peux* (Questi, 1967), *Texas* (Valerii, 1969), *El Mercenario* (Corbucci, 1968) et dans un registre mi-fantastique/mi-western *Le Retour de Ringo* (Tessari 1965) et *Django* (Corbucci, 1966).



Clint Eastwood dans *Pour une poignée de dollars*, Leone, 1966

Mario Bava (1914-1980) : Le père du giallo

Né le 31 juillet 1914, à San Remo, Italie, Mario Bava est issu d'une famille de la bourgeoisie catholique italienne. Son père, Eugenio Bava, peintre et sculpteur, fut, avant la première guerre mondiale, chef opérateur sur quelques grands films italiens, dont les fameux *Quo Vadis* (1913) d'Enrico Guazzoni, et *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone. Reconnu comme le premier grand maître des effets spéciaux du cinéma italien, Eugenio fondera, à son heure, la San Remo Films, une des premières compagnies de production italiennes. Bricoleur de génie, il met au point différents systèmes d'optique (un réflex avant l'heure, une tireuse optique, etc) qu'il ne prend pas la peine de faire breveter. Il finira directeur des effets spéciaux à l'Instituto Luce pour lequel il réalisera des documentaires expérimentaux. Ainsi, lorsque Mario Bava, encore adolescent, se passionne pour la peinture, il peut sans peine fréquenter les milieux artistiques et se familiariser avec l'art de la prise de vues cinématographique et les secrets des illusions d'optique.

À 25 ans, Mario Bava choisit d'embrasser une carrière artistique, également par le biais du cinéma. Dès 1940, c'est derrière la caméra, mais au sens propre de l'expression, qu'on retrouve son nom, opérateur ou directeur de la photographie, au générique de ses premiers travaux cinématographiques.

Jusqu'à la fin de la décennie suivante, il travaillera avec quelques uns des plus grands réalisateurs du cinéma italien de l'époque. Il photographie ainsi (assistant cameraman) un

long métrage de Roberto Rossellini (*La nave bianca*), et collabore à des œuvres de Francesco de Robertis (*Uomini sul fondo*), Steno et Monicelli (*Dans les coulisses*), Mario Soldati (*Quel bandito bono io*), Mario Camerini (*Gli eroi della domenica*), Pietro Francisci (*Natale al campo 199*).

Sa renommée lui vaut d'être retenu, lors de leurs intermèdes italiens respectifs, par Georg Wilhelm Pabst (*Cose da pazzi*, 1953) et Robert Z. Leonard, (*La donna piu bella del mondo*, 1955) avec Gina Lollobrigida. En 1954, il dirige de manière anonyme certaines séquences du film de Mario Camerini, *Ulysse*.

Parallèlement, et toujours dans la lignée du travail de son père, Mario Bava participe à la confection des effets spéciaux de plusieurs films, parmi lesquels *Mio figlio Nerone* (1956) de Steno, *Les vampires* (1957) de Riccardo Freda, *Les travaux d'Hercule* (1958) et *Hercule et la reine de Lydie* (1959) de Pietro Francisci, et la fameuse *Bataille de Marathon* (1959), le péplum de Jacques Tourneur. Cette double activité, Mario Bava la poursuivra sur ses propres films, souvent non crédité au générique, lorsque l'heure en sera venue...

De 1946 à 1949, Mario Bava a réalisé cinq court métrages plus ou moins documentaires.

En 1953, il serait le réalisateur d'un sketch du film crédité à Gianni Franciolini, *Les amants de Villa Borghese*, interprété par Gérard Philipe et Micheline Presle, dont il assure officiellement la direction de la photographie. Il termine égale-



Mario Bava



Arturo Dominici dans *Le Masque du démon*, Bava, 1960

ment la réalisation des bandes déjà citées, *Les vampires* (Freda s'en va avant la fin du tournage) et *La bataille de Marathon*. Le film de Freda marque la première insertion de Bava dans le monde du cinéma fantastique. Celui-ci termine un autre film de Freda, qui se fâchait souvent avec ses producteurs, *Caltiki, i mostro immortal*.

Sans surprise, en 1960, la société de production Galatea propose à Bava de diriger son premier film, *Le masque du démon*. Homme à tout faire, le réalisateur participe à l'élaboration du scénario, assure lui-même ses prises de vues et crée ses propres effets spéciaux. Signalons toutefois que le fameux masque-titre est l'œuvre de son père Eugenio.

Le deuxième film de Bava est un péplum, *Hercule contre les vampires* (1961), un genre qu'il connaît donc bien, mais dans lequel il fait entrer le fantastique, comme en témoigne le titre français.

Après la réalisation, partagée avec Henry Levin, de *Le meraviglie di Alladino* (1961), *La Fille qui en savait trop* (1962) marque l'intrusion de Bava dans ce genre qu'on a baptisé le "giallo". Mélange de policier et d'horreur, épicé d'un érotisme léger, il est généralement habité par de monstrueux assassins qui traquent leurs victimes à l'arme blanche.

En 1963, *Le corps et le fouet*, film tourné en 3 semaines avec Christopher Lee et Daliah Lavi, est interdit en Italie, et le restera pendant près de vingt ans, pour l'audace érotique et sadique de certaines scènes. La même année, *Les trois visages de la peur*, raconte trois petites

histoires "giallo-fantastiques", tandis que *Six femmes pour l'assassin* (1964) restera comme une œuvre mythique dans l'histoire du genre.

En 1964, Mario Bava réalise son premier western, *Arizona Bill*, interprété par celui qui se fera davantage connaître par ses films pornographiques, Michel Lemoine. Bava reviendra sur le western en 1965 avec *Roy Colt and Winchester Jack*. Il réalise également, en 1966, *Ringo del Nebraska*, attribué à Antonio Roman pour des raisons syndicales.

Comme il le fit avec le péplum, Mario Bava mélange les genres science-fiction et fantastique dans *La planète des vampires* (1964). Entre temps, il a réalisé ce que les spécialistes considèrent comme son meilleur film, *Operazione Paura* (1965). Tourné en 13 jours dans la banlieue romaine, cette œuvre gothique entremêle histoire policière, mystère, onirisme, sorcellerie, apparitions...

En 1967, *Danger Diabolik* met en scène le héros d'une bande dessinée, souvent reprise en photo-roman, dont les vedettes sont John Phillip Law et Marisa Mell. En 1969, *Une nuit mouvementée* est censuré pour ses scènes érotiques, avant que Bava ne retourne au "giallo" avec *L'île de l'épouvante*, et *La baie sanglante*.

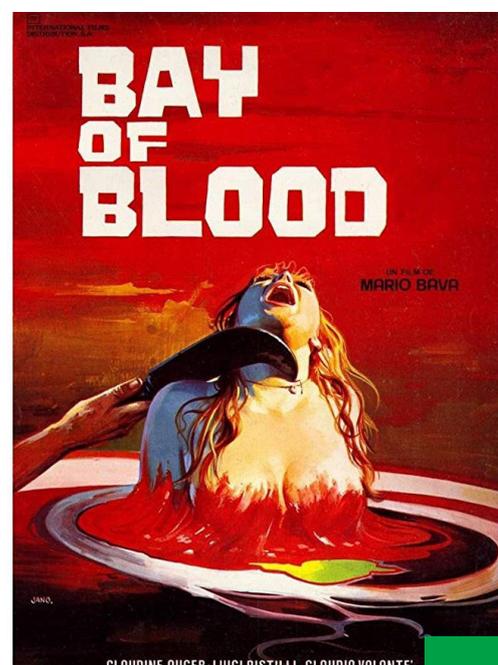
En remerciements pour ses "bons et loyaux services", le producteur Alfredo Leone donne carte libre à Mario Bava, qui réalise, en 1973, *Lisa e il Diavolo*, avec Elke Sommer et Telly Savalas. Interdit en Italie et inédit dans la plupart des pays d'Europe, le film se vend mal, et Bava se voit tenu d'en reprendre certaines séquences. En désaccord avec son producteur quant au



La Fille qui en savait trop, Bava, 1960



Six Femmes pour l'assassin, Bava, 1964



La Baie Sanglante, Bava, 1971

contenu des scènes additionnelles, qui heurtent sa sensibilité religieuse, il refuse que son nom apparaisse au générique de cette seconde version, intitulée «La maison de l'exorcisme». Mais le succès est là !

En 1977, Mario Bava réalise son dernier film, *Shock*, avant de participer à la conception des effets spéciaux de celui de Dario Argento, *Inferno*. En 1978, il réalise un téléfilm jugé excellent par ceux qui l'ont vu, *La venere di ille*.

Dans la nuit du 24 avril 1980, Mario Bava décède d'une crise cardiaque alors qu'il préparait un nouveau film, *Star Express*. Son décès passe inaperçu de l'intelligentsia cinématographique. Le flambeau familial venait tout juste d'être repris par son fils, Lamberto Bava, assistant sur plusieurs longs métrages de son père, et qui venait de réaliser son premier opus, *Macabro*.

Synopsis des deux films de Bava fondateurs du giallo :

La Fille qui en savait trop (1960) : Nora Davis, une jeune Américaine, arrive à Rome pour voir sa tante, mais celle-ci meurt le jour de son arrivée. Le même soir, Nora, après s'être fait agresser, voit une scène qu'elle n'aurait pas dû voir : elle devient donc un témoin gênant. Personne ne croyant son témoignage, elle se met à accumuler les indices afin de prouver sa bonne foi. Petit à petit, ce jeu de piste la met sur la voie de la prochaine victime : elle-même...

Six femmes pour l'assassin (1964) : L'atelier « Christian » est une maison de haute couture très réputée qui a pour cadre un véritable petit château dont la propriétaire, la Comtesse Como, est également la directrice de l'établissement. Elle est associée à Max Morlachi, un homme d'apparence austère qui s'occupe essentiellement de la partie administrative. La Comtesse, veuve, a hérité de son mari décédé dans un accident de voiture. Elle a pour employés deux modélistes : Cesar et Marco, et une dizaine de modèles. Les ennuis commencent lorsque Christiana découvre le cadavre d'Isabelle, l'un de ses mannequins, dans une armoire...

Six Femmes pour l'assassin, Bava, 1964



La Fille qui en savait trop, Bava, 1960



Dario Argento (né en 1940)

Né à Rome le sept septembre 1940, Dario Argento est le fils de Salavatore Argento (producteur de cinéma) et d'Elda Luxardo, une photographe d'origine brésilienne connue pour ses portraits glamours d'actrices.

Lorsqu'il parle de son enfance, Dario Argento évoque une poignée de souvenirs dispensés de façon proverbiale. Il évoque ainsi *Le Fantôme de l'opéra* (1943) d'Arthur Lubin, qu'il découvre avec son frère Claudio. Il parle des livres d'Edgar Allan Poe qu'il dévore alors qu'une maladie prolongée l'immobilise chez lui. Il se souvient du long couloir interminable qui séparait sa chambre de celle de ses parents, « une réserve infinie de cauchemars ». Et il se remémore enfin les stars féminines du cinéma italien comme Sophia Loren ou Gina Lollobrigida qu'il admirait en silence dans les studios de sa mère.

Au début des années soixante, Argento se lance dans le journalisme. Il travaille d'abord pour une revue locale consacrée aux spectacles *Araldo dello spettacolo*, puis est embauché comme correcteur par le quotidien romain *Paese Sera*. Alors que le cinéma italien vit son âge d'or, Argento signe dans ce quotidien ses premiers textes critiques. Il écrit sur les acteurs, les films de Petri, Lang ou encore d'Antonioni qu'il rencontre pour la première fois lors de la sortie de *Blow Up* en 1966. Il s'engage également dans de violentes diatribes contre la censure qui fait encore rage à l'époque.

Parallèlement à son activité de critique, Argento écrit et collabore sur une multitude de scripts, essentiellement des westerns (*Cinq gâchettes d'or*, Cervi, 1968) ou des films de guerre (*Commandos*, Crispino, 1968, *Les*

Héros ne meurent jamais, Lucidi, 1969). L'une des étapes déterminantes de sa carrière est son travail de scénariste sur *Disons un soir à diner* (Patroni Griffi, 1969), un film au budget important, avec un casting prestigieux (J.L Trintignant, Annie Girardot..) et présenté au Festival de Cannes en 1969. Tony Musante, l'acteur protagoniste de *L'oiseau au plumage de cristal* et Ennio Morricone participent également à ce projet. Surtout, Dario Argento fait la connaissance de Goffredo Lombardo, l'un des plus célèbres producteurs de films italiens qui lui propose de réécrire des scripts dont il n'est pas satisfait et qui co-produira le premier film d'Argento.

Dario Argento accompagne également la naissance d'un genre, celui du western spaghetti et de son futur maître, Sergio Leone. Alors qu'il voit pour la première fois *Pour une poignée de dollars* en 1964, Argento est enthousiaste mais les critiques d'alors jugent ce film « lamentable », « trop cruel ». Pourtant, comme l'affirme Dario Argento « C'était enfin les westerns que nous rêvions de voir, le western classique n'était pas aussi inventif, fou, stylisé et violent ». Touché par la fougue du jeune Argento qui est alors peu expérimenté mais cinéophile, Sergio Leone fait appel à lui (et à Bernardo Bertolucci) pour co-écrire le scénario d'*Il était une fois dans l'ouest* (1968). Cette rencontre est déterminante pour l'oeuvre d'Argento. De Leone, il retiendra sa façon de traiter le temps et le rythme, la dimension cérémoniale voire rituelle des meurtres qui ponctuent ses films, la dilatation du temps avant l'explosion de violence ainsi que l'épuisement de la configuration spatiales (où l'on ne quitte un décor qu'après avoir exploré ses moindres recoins).

Dario Argento

Dario Argento : Filmographie sélective

Parfois sous-estimé, parfois sur-estimé, Dario Argento mérite probablement une autre place que celle qui a pu lui coller longtemps à la peau dans la critique française et italienne. Depuis le début de sa carrière, on peut trouver deux camps. Les premiers, les réfractaires, ceux de la critique officielle qui considèrent les séries Z comme du cinéma sans âme pour adolescents en mal de sensation. Les deuxièmes, les fans, qui ne font rien pour démentir les premiers et qui soutiennent sans faille ce cinéma bis. Ces deux positions ne font que se renforcer mutuellement et sont les deux faces d'une même pièce. Argento est ainsi soit le roi du mauvais goût faisant des navets dans son coin ou bien le génie de l'horreur ayant révolutionné le cinéma mondial. Cette vision manichéenne bloque tout discours critique ou analyse approfondie de son œuvre.

Dario Argento s'inscrit sans conteste dans le cinéma italien. La preuve en est de ses nombreuses collaborations avec des techniciens, musiciens, scénaristes italiens de renoms comme Luciano Tovoli, Vittorio Storaro ou encore Ennio Morricone. L'originalité d'Argento (qui fait à la fois sa force et sa faiblesse) réside dans un étrange mélange de modernité et de grand guignol, un mélange de génie et de vulgarité. Néanmoins, depuis quelques années, une nouvelle génération de cinéphiles et de critiques parviennent à évoquer le cinéma d'Argento avec plus de recul quant à la spécificité de son cinéma.

La trilogie animale

Composée de *L'Oiseau au plumage de cristal* (1970), *du Chat à neuf queues* (1971) et de *Quatre mouches de velours gris* (1971), la série animale d'Argento renouvelle le genre du thriller horrifique par le soin apporté par le réalisateur aux séquences de meurtres et d'actions. Argento reprend chez Mario Bava les fondements scénaristiques et esthétiques du giallo et l'on assiste ainsi aux nombreux meurtres de maniaques montrés avec une inventivité plastique et un dispositif complexe.

Dans cette trilogie animale, on retrouve des composantes formelles et thématiques propre au cinéma d'Argento :

- Une utilisation brillante de la caméra subjective qui, souvent, épouse le point de vue du meurtrier
- Des effets de montage issus du cinéma dit « moderne », avec des associations mentales liant un personnage à une idée par la juxtaposition de deux plans de natures hétérogènes.
- Une utilisation des décors marquée par le cinéma d'Antonioni (il s'agit d'écraser, de perdre, d'enfermer les personnages au sein de leur environnement), de Leone, ainsi qu'un traitement et un découpage de l'espace cinématographique comme lieu de projection fantasmagique, soumis à la subjectivité et à l'imaginaire du personnage.
- Une intrigue souvent liée au point de vue ou à la mémoire visuelle ou sonore. Bien souvent il s'agit pour les personnages de revenir sur un événement pour le comprendre, comme s'ils re-



Quatre mouches de velours gris, 1971

visionnaient un film. Bien souvent, la solution à la quête des protagonistes se trouve dans l'image ou le son même. On retrouve finalement la matrice du film *Blow Up* d'Antonioni et de nombreux films de De Palma.

-Une confusion entre le monde des rêves et la réalité qui se manifeste (dans la mise en scène) par la volonté de perdre le spectateur au moyen de points de vues et d'enchaînements narratifs incongrus (parfois surréalistes).

Loin d'analyser la folie meurtrière de nos sociétés, ces films se révèlent pleinement par leur dimension surréaliste et à la réflexion portée sur la puissance de l'inconscient. Ainsi, à la fin de *L'Oiseau au plumage de cristal*, l'explication à la Hitchcock des raisons ayant poussé le meurtrier à agir est bâclée, interrompue par le générique d'une façon presque parodique.

Ces caractéristiques se retrouvent de façon récurrente dans presque toute la filmographie d'Argento. A l'exception d'un film, *Le Cinque de giornate* (1973) qui est une farce historique à l'humour un peu lourd avec Adriano Celentano (artiste majeur de la musique italienne). Il relate les aventures d'un voleur et d'un boulanger impliqués malgré eux dans les mouvements anti-autrichiens ayant bouleversés Milan en 1948.

Les Frissons de l'angoisse, 1975

Pianiste de jazz américain installé à Turin, Marc Daly assiste un soir au meurtre de Helga Ullman, une célèbre parapsychologue de passage en Italie. Il tente de lui porter secours, mais

en vain. Déclaré témoin oculaire et lui-même victime d'une tentative d'assassinat, il décide de mener l'enquête en compagnie d'une journaliste, tandis que les meurtres se multiplient.

Ce film est sans aucun doute un clin d'oeil assumé à *Blow up* d'Antonioni. On y retrouve le même acteur principal (David Hemmings) et, tout comme dans le film d'Antonioni, tout repose sur des détails non analysés (ou bien mal analysés) par les personnages. Les peintures murales, la photo de la maison, tout est quête à une mauvaise interprétation jusqu'au dénouement final dans lequel le protagoniste se rend compte que ce qu'il croyait être un tableau volé par le tueur était en fait un miroir affichant son reflet. La mise en scène, assez magistrale, porte les soupçons sur plusieurs personnes. Le rythme est très lent mais est ponctué de scènes de marivaudage entre le protagoniste et Gianna, joué par Daria Nicolodi. Les mouvements de caméra sont parfois virtuoses, notamment dans les plans à vues subjectives. La musique est très proche de celle de *L'Oiseau au plumage de cristal*, une sorte de comptine enfantine mélangée à des morceaux créés par le groupe de rock alternatif *Goblin*. Le polar retombe un peu à quelques moments, néanmoins Argento traite la psychologie de ses personnages d'une façon déroutante. La psychologie est diffuse et une même scène peut être perçue à travers les yeux d'un insecte, d'un fantôme, du tueur ou du protagoniste. L'onirisme du film justifie cette multiplication des points de vues et cette dé-hiérarchisation.



Argento joue ici avec l'ordre naturel de narration. C'est quelque chose de récurrent dans son œuvre, très efficace dans son giallo *Ténèbres* (1982) où cela introduit une confusion génératrice de peur. Globalement, l'œuvre d'Argento repose sur la complexité des points de vues, des mouvements de caméra.

Serge Daney, dans un article consacré au film *Inferno* (1980) d'Argento pointe du doigt les risques d'un si grand maniérisme. A force d'être traité comme des choses, les personnages, les intrigues, les indices ne servent au final à rien. Mais le refus volontaire de la narration classique et la clé d'Argento pour accéder à l'onirisme. Il est vrai, cependant, que le manque de logique narrative et psychologique peuvent décevoir, surtout une fois la trame policière mise de côté.

La Trilogie des Enfers (ou les Trois mères)

Composée de *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980) et de *La Troisième mère* (2007) Argento délaisse pour cette trilogie le policier au profit du fantastique horrifique. Il n'est plus question ici de meurtriers mais de sorcellerie, d'ésotérisme et de forces maléfiques.

Suspiria, 1977

Suzy, une jeune Américaine, débarque à Fribourg pour suivre des cours dans une académie de danse prestigieuse. A peine arrivée, l'atmosphère du lieu, étrange et inquiétante, surprend la jeune fille. Et c'est là qu'une jeune élève est spectaculairement assassinée. Sous le choc, Suzy est bientôt prise de malaises. Et le cauchemar ne fait qu'empirer : le pianiste aveugle de l'école meurt à son tour, égorgé par son propre chien.... Suzy apprend alors que l'académie

était autrefois la demeure d'une terrible sorcière surnommée la Mère des Soupirs. Et si l'école était encore sous son emprise ?

Inspiré par l'œuvre *Suspiria de Profundis* du britannique Thomas de Quincey dans lequel un rêve évoque trois sœurs funestes, semblables (quoique plus sombres) aux trois Parques issues de la mythologie gréco-romaine, Argento décide de bâtir un film sur l'idée d'une trinité de sorcières malfaisantes. Dario Argento voulait donner à cette histoire une atmosphère mélangeant les films de Disney et les contes de Grimm à la violence de *L'Exorciste* (Friedkin, 1973). Argento puise également dans l'œuvre de Bava et surtout de son giallo *Six femmes pour l'assassin*.

Le début de *Suspiria* est magistral, le spectateur est troublé en seulement quelques secondes grâce à une atmosphère oppressante portée à l'écran par une pluie torrentielle et des gros plans sur des détails incongrus (comme lorsque la porte automatique se referme derrière la protagoniste). Malheureusement, les scènes suivantes font retomber l'intrigue notamment à cause de soucis de cohérence. Argento semble ici avoir puisé dans ses pires cauchemars pour réaliser ce film. Le temps est dilaté, l'esthétique est extrêmement bien travaillée et la mise en scène maîtrisée. Globalement, Argento mélange le giallo à la veine fantastique. Mais le résultat final est peut être trop baroque, trop "merveilleux". On perd la subtilité qui animait la trilogie animale et qui donnait, au spectateur, un sentiment d'inquiétante étrangeté qui faisait la spécificité des policiers d'Argento.

Suspiria reste néanmoins un film à voir. Con-



trairement à *Inferno*, film peu captivant où les protagonistes passent leur temps à explorer des couloirs, ouvrir des portes ou descendre des escaliers. Dans *Inferno*, Argento semble plus intéressé par ses décors que son intrigue. Il ne reste au spectateur que la possibilité de contempler la seule chose qui compte : le détail. Parfois, Argento verse dans le cinéma expérimental, ce qui fait d'*Inferno* une œuvre esthétiquement intéressante à voir mais à la narration très faible.

Suspiria quant à lui ne peut être réduit à ses simples faiblesses. Ce film contient suffisamment d'éléments visuels passionnants, notamment la restitution visuelle de la sensation d'écrasement propre aux cauchemars, pour être un film clé du cinéma italien.

Certaines œuvres ne valent que pour des séquences bien précises. Argento fait souvent un tour de force en mettant en jeu, par des dispositifs de mise en scène sophistiqués, la présence/absence du meurtrier, l'étirement du temps ou encore la suspension avant l'horreur. Dans son film *Opéra* (1987) par exemple, le meurtrier parvient à s'infiltrer dans l'appartement d'une cantatrice nommée Betty. Pendant un quart d'heure, Argento fait monter la tension en dérobant le meurtrier de notre regard, en

jouant avec les champs vides et en faisant de ce bâtiment un labyrinthe et un lieu de cauchemars dans lequel s'échapper, c'est aussi s'enfermer. Notons ce qui fait aussi la spécificité du cinéma qu'on a qualifié de « cinéma de genre », c'est la nouveauté et les expérimentations les plus osées. *Opéra* conclue la période faste d'Argento (1970-1987).

En 1990, Argento collabore avec l'américain George Romero (célèbre pour *La Nuit des morts vivants*, 1968). Le film *Deux yeux maléfiques* est un échec public et critique malgré le charisme de l'acteur Hervé Keitel. Suite à cela, ce sera le début d'une petite traversée du désert pour Argento.

Par la suite peu de ses films seront salués unanimement par la critique. Il faut citer néanmoins *Le Syndrome de Stendhal* (1996) dont l'originalité réside dans la confusion entre la réalité et sa représentation ainsi que *Le Sang des innocents* (2001), un retour au giallo pour Argento qui ne vaut principalement que pour la scène du meurtre dans un train, très réussie.

Pour beaucoup, l'inspiration d'Argento s'est perdue au fil des ans. C'est pour cela qu'il est nécessaire de revenir à des films comme *L'Oiseau au plumage de cristal* afin de mesurer l'impact du cinéma d'Argento sur le cinéma italien et mondial.



Opéra, 1987

L'oiseau au plumage de cristal : Genèse

C'est en 1969, alors qu'il est âgé de 29 ans qu'Argento débute l'écriture du scénario de *L'Oiseau au plumage de cristal*. Il s'inspire, épaulé par Bernardo Bertolucci, de sa lecture du roman de Fredric Brown, *The Screaming Mimi* (*La Belle et la bête* en français), qui débute par l'agression d'une call girl dans une cage d'escalier. Brown était alors publié par les éditions Mondadori, à l'origine du nom des polars cinématographiques attribués à l'Italie.

« *Giallo* » signifie « *jaune* » en italien et fait référence aux couvertures jaunes des polars édités par Mondadori qui avait choisi cette couleur pour rendre ses livres plus visibles en kiosque. Si le terme de « *Giallo* » définit n'importe quel polar en Italie, au delà des Alpes le terme est bien souvent utilisé pour qualifier les polars teintés d'horreur et d'érotisme très en vogue dans les années 70.

Trop jeune, Argento ne trouve pas de financement. Son scénario plaît mais à chaque fois, les producteurs proposent de le remplacer par des réalisateurs plus expérimentés comme Terence Young. Le père de Dario, Salvatore Argento, décide alors de créer la société de production SEDA pour co-produire, avec la Titanus (géré par Lombardo) le premier film de Dario Argento. *L'Oiseau au plumage de cristal* sort d'abord à Florence en avant première en 1969, puis dans le reste du pays au début de l'année 70. Le film est un énorme succès (bien que Lombardo jugea le film terrible) et se place 13ème au box

office avec 4,800 000 de spectateurs. Ce large succès peut en partie s'expliquer par les exactions du tueur en série baptisé « le monstre de Florence » qui sévit en Italie entre 1968 et 1985.

L'Oiseau au plumage de cristal, film au moindre coût rapportant ainsi, grâce à son succès, beaucoup d'argent est à l'origine de la vague jaune qui déferle sur le cinéma des années 70. Son titre animalier fera d'ailleurs école dès 1971 avec la sortie de films comme *La Queue du scorpion* (Martino, 1971), *La Tarentule au ventre noir* (Cavara, 1971), *Journée noire pour le bélier* (Bazzoni, 1971) ou encore *Plus venimeux que le cobra* (Albertini, 1971). Argento lui-même va réaliser dans la foulée *Le Chat à neuf queues* (jugé, à juste titre, plus faible que *L'Oiseau*) et l'excellent *Quatre mouches de velours gris* avec Mimsy Farmer et Michael Brandon venant mettre un point final à sa trilogie animale.

Dans *L'Oiseau*, nous retrouvons l'acteur de *Disons un soir à dîner* (Patroni Griffi, 1969) Tony Musante (jouant Sam Dalmas) qui parlera par la suite d'un tournage difficile. Suzy Kendall (Julia) et Eva Renzi (Monica Ranieri), deux actrices qui continueront leur carrière dans le cinéma de genre (*Torso*, Martino, 1973 pour la première et *La mort remonte à hier soir*, Tessari, 1970 pour la deuxième). Notons également la présence d'Enrico Maria Salerno jouant l'inspecteur Morosini, acteur de cinéma spécialisé dans les rôles policiers mais également comédien majeur du théâtre italien.



Le tueur de Florence, un policier au dessus du corps de Nadine Mauriot, dernière victime du tueur en 1985.

L'Oiseau au plumage de cristal : casting technique

L'Oiseau au plumage de cristal fait date dans l'histoire du cinéma grâce à ses qualités techniques et inventives. Il convient ainsi de souligner la présence, au casting technique, de deux professionnels reconnus du cinéma italien : le compositeur Ennio Morricone et le photographe Vittorio Storaro.

Ennio Morricone

Né à Rome en 1928, Ennio Morricone grandit dans une famille modeste. Très tôt, il baigne dans une atmosphère musicale puisque, adolescent, il remplace régulièrement son père, trompettiste dans une boîte de jazz. Il étudie donc la composition au conservatoire de Santa Cecilia à Rome tout en continuant de jouer, la nuit, dans les clubs à la mode.

En 1954, Morricone obtient son diplôme en composition et direction d'orchestre. Il devient arrangeur de chansons pour l'industrie des 45 tours alors à son apogée. Très vite, il initie une véritable révolution dans le domaine de l'arrangement musical en intégrant aux matériaux harmoniques des sons concrets comme le bruit d'une machine à écrire, la sonnerie d'un téléphone ou bien un tintement de cloche. Pour Morricone, cette façon de procéder n'est pas arbitraire puisqu'elle contribue à l'ancrage contextuel des musiques. Très vite, sa notoriété d'arrangeur dépasse celle de ceux pour lesquels il travaille. La réputation de ses arrangements est telle qu'il est progressivement sollicité par les radio, la télévision, le théâtre ou des émissions de variétés.

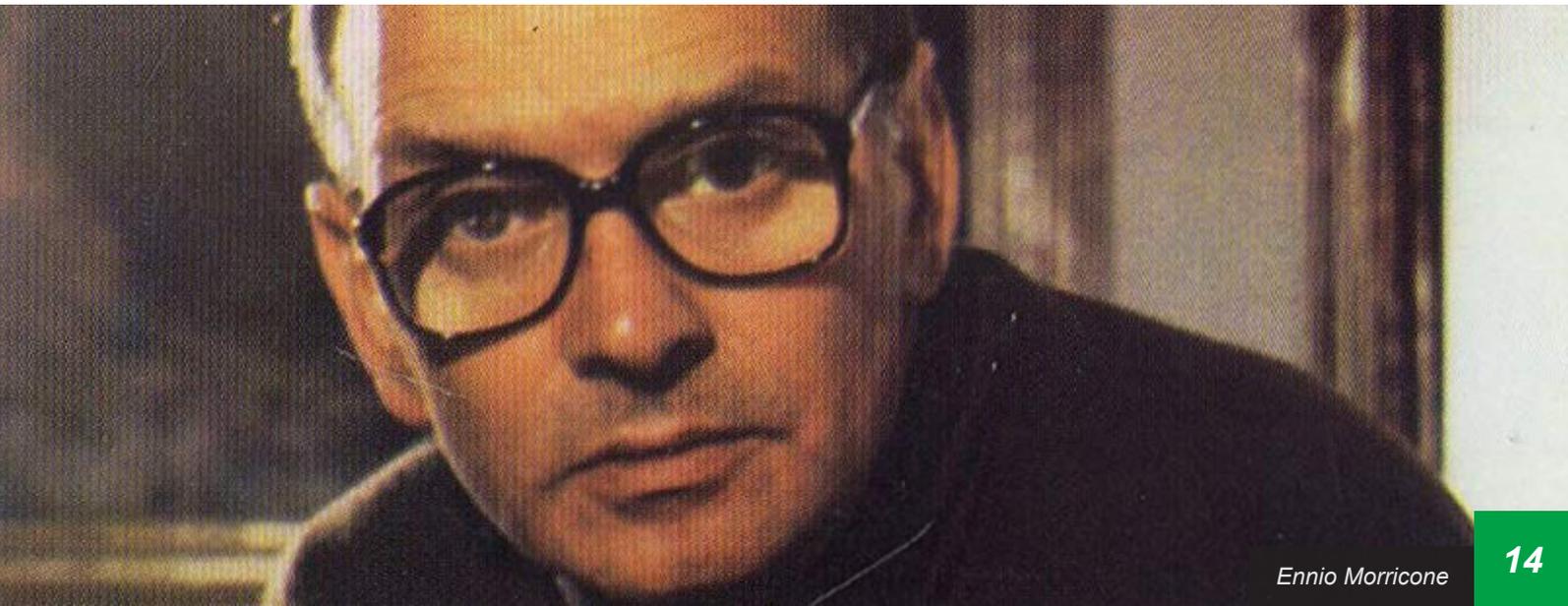
En 1961, Morricone effectue sa première contribution dans le monde du septième art avec *Mission ultra secrète* (Salce). Il compose alors

la bande originale en empruntant directement au thème de Prokofiev *Le Lieutenant Kije*. Dans l'œuvre de Morricone, les emprunts directs sont très rares car il est tout sauf un compositeur référentiel. Ici, il ajoute à l'œuvre de Prokofiev une tonalité ironique, presque grotesque.

Contrairement aux idées reçues, la première musique de western composée par Morricone n'est pas pour Sergio Leone. En 1963, il compose la bande originale de *Duel au Texas* de Blasco sous le pseudonyme de Dan Salvio. Déjà, Morricone effectue un pont entre la tradition Hollywoodienne et ses recherches formelles personnelles.

En 1964, il compose la bande originale de *Pour une poignée de dollars* de Sergio Leone qui le rendra mondialement célèbre. La musique, agrémentée de sifflements, tintements de cloche, de claquements de fouet participe activement à la notoriété de ce western. Morricone propose d'associer au personnage de Joe (Clint Eastwood) une texture musicale porter par deux/trois notes de piccolo. Ce bref motif musical, simple stimulus, annonce le personnage de Joe à l'écran et demeure aujourd'hui dans la mémoire des cinéphiles.

Dans *L'Oiseau au plumage de cristal*, c'est la voix humaine qui est utilisée dans un registre inhabituel. Des gémissements, des grognements, des onomatopées viennent ponctués le film de façon assez révolutionnaire. Il utilise à nouveau ce principe dans *Il était une fois la révolution* (Leone, 1971). Dans *L'Oiseau*, cela contribue à accentuer une présence humaine constante avec ces bruitages, ainsi que le battement de cœur accentuant le suspens. A cela



vient s'ajouter la comptine enfantine morbide, stéréotype du cinéma d'horreur. Morricone travaillera également à la musique du *Chat à neuf queues* (1971), le compositeur s'autorisant déjà quelques chemins de traverses dans une ambiance plus jazz. Alors qu'Argento et Morricone travaillent sur le dernier opus de la trilogie animale, *Quatre mouches de velours gris* (1971), le réalisateur se trouve vite dépassé par la radicalité de Morricone et impose sa vision du film. Les deux se retrouveront 25 ans plus tard pour *Le Syndrome de Stendhal*. Bien que l'œuvre du réalisateur s'essouffle, la première séquence du film dans un musée fonctionne grâce à son thème obsessionnel rempli de sons concrets.

Vittorio Storaro

Storaro bénéficie d'une renommée inhabituelle pour un technicien du cinéma. Il est le seul directeur de la photographie à être cité deux fois dans la liste des dix films les mieux notés du *American Cinematographer* en 1997 avec *Le Conformiste* (Bertolucci, 1970) et *Apocalypse Now* (Coppola, 1976). Devenu l'incarnation même du métier d'opérateur, Storaro est une figure quasi mythique du culte de la lumière et du symbole technique permettant de mieux porter à l'écran la singularité d'un regard.

Né à Rome en 1940, fils d'un père projectionniste, Storaro baigne très vite dans l'univers de la photographie. À 18 ans, il est le plus jeune étudiant du Centro Sperimentale di Cinematografia à Rome. Trois ans plus tard, il entame une carrière en tant qu'assistant opérateur de Marco Scarpelli et d'Aldo Scavarda. Dès son premier film en tant que chef opérateur, *Giovinezza, Giovinezza* (Rossi, 1969) il obtient le ruban d'argent de la meilleure lumière décerné par la critique italienne. Déjà, Storaro affirme un style d'une maturité et d'une originalité surprenante pour un si jeune technicien.

Ce premier succès se confirme l'année suivante avec *L'Oiseau au plumage de cristal*. Il re-

nouvelle l'approche du giallo en imposant une photographie moins baroque, plus moderne. La scène du meurtre dans la galerie s'oppose ainsi aux stéréotypes du genre alors mis en place par Bava. L'absence de couleur (le décor est majoritairement blanc) et l'éclairage en aplat donne une tonalité onirique et abstraite plus influencée par Antonioni que par Bava. Il s'agira néanmoins de l'unique association liant Argento et Storaro.

Avec *La Stratégie de l'araignée* (1970) qui frappe les esprits, débute une longue collaboration entre Storaro et Bertolucci. Dans ce film, on retrouve toutes les caractéristiques du style de Storaro : une approche du clair/obscur totalement nouvelle mêlant contraste extrêmes et douceur de la source d'éclairage. On remarque aussi un goût marqué pour les teintes chaudes, l'ocre ou le brun. Fruits de cette collaboration on peut citer *Dernier tango à Paris* (Bertolucci, 1972) ou *Le Conformiste* (1970).

Autre fait marquant de la carrière de Storaro est sa participation au film de Coppola *Apocalypse Now* (1976). Le tournage chaotique de ce film démontre la technicité de Storaro et son grand professionnalisme. L'oscar qu'il reçoit pour ce film donne à sa carrière un tournant international. Par la suite il réalisera seulement un film par an et aura une approche plus hollywoodienne de son métier. *Reds 81* de Beatty lui rapportera son deuxième oscar.

Entre 1990 et 2000 Storaro démontre son inventivité en faisant fabriquer des filtres d'éclairages correspondant à sa théorie sur la symbolique des couleurs. Il fait également breveter un format de prise de vues « universel » appelé « Univision » (compromis entre le cinémascope et la vidéo 16/9). Grand artiste et grand technicien, Vittorio Storaro est une figure majeure du cinéma italien encore en activité aujourd'hui (*Café Society* (2016) et *Wonder Wheel* (2017) de Woody Allen).



L'Oiseau au plumage de cristal : le renouvellement du giallo

L'intrigue de *L'Oiseau* est basique pour un giallo mais les portes de certains producteurs se ferment à la lecture de ce script jugé barbare. Néanmoins, le film s'impose facilement au box office, même aux USA où il caracole en tête. Nourrit par la violence des œuvres de son mentor, Sergio Leone, Argento s'oriente dans une approche graphique et esthétique de la violence ce qui change la donne. L'apogée du style d'Argento se remarque dans *Les Frissons de l'angoisse* avec son twist final brillant qui démontre qu'il faut, comme toujours chez Argento, se méfier des apparences.

Ce que le réalisateur apporte au giallo, ce sont des figures qui par la suite deviendront des stéréotypes du genre comme les mains gantées (il s'agit souvent des mains du réalisateur lui-même), le tueur au masque (une reprise de Bava), ainsi que la voix masquée et horrifique du meurtrier. Dario Argento donne une dimension fétichiste au giallo. Son utilisation de la vue subjective fera école car idéale pour masquer à l'écran l'auteur d'un crime (figure empruntée à Powell et son film *Le Voyeur*, 1960) et pour créer une tension dès le début du film.

Pour les scènes de meurtres, Argento s'inspire du célèbre *Psychose* d'Hitchcock. A cela s'ajoute un jeu sur les apparences, déjà présent dans *La Fille qui en savait trop* de Bava et dans l'oeuvre *Blow up* d'Antonioni.

Argento est également un maître des décors. Dans *L'Oiseau*, lorsque Sam Dalmas est prisonnier du sas de la galerie, il assiste impuissant

à la tentative de meurtre. La protagoniste est au cœur de l'action mais ne peut agir, figure récurrente du cauchemars. Le décor est aussi utilisé entièrement lorsque Sam rend visite à un peintre inquiétant. Une fois le décor entièrement découvert, l'on découvre que ce peintre mange des chats. Souvent, dans les giallos d'Argento, il faut avoir épuisé totalement les pièces et les lieux avant de découvrir les vérités glauques qui s'y cachent.

Les objets, les détails sont toujours d'une importance capitale dans l'œuvre d'Argento. L'intrigue redonne tout son sens au fait de « voir » et pose la question de la certitude des images et des sens.

Si la paternité du genre est attribué à Bava, c'est Argento qui lui donne ses lettres de noblesses en y ajoutant du Antonioni, du Powell, ainsi que son propre sens de l'esthétique. C'est à Argento que l'on doit l'esprit et les codes du giallo qu'il a su immortaliser et personnaliser. Le thriller à l'italienne, fait de meurtres violents, sanglants avec un érotisme assumé et des éléments fantastiques fut quasi intégralement inventé par Argento. On retrouve aussi la prédilection du réalisateur pour l'arme blanche, symbole phallique, montrée à l'écran comme le prolongement du tueur.

Les personnages de ses films sont plutôt classiques. Souvent il s'agit d'un héros étranger (comme dans *La fille qui en savait trop* de Bava) qui est soupçonné d'un meurtre. Les victimes n'apparaissent à l'écran que pour mourir, la psy-



chologie des personnages peut être ainsi bâclée. Souvent on trouve un personnage féminin fort qui, bien que menacé par le tueur, s'en sortira. On retrouvera par la suite ce personnage de jeune femme rescapée dans les thrillers américains appelés « slasher ».

Les femmes dans l'œuvre d'Argento

Dario Argento a longtemps essuyé les critiques de militants féministes pour ses films dans lesquels les femmes succombent aux meurtriers de façon violente, dénudée et très souvent avec des réactions proches de l'orgasme. Argento se défend d'appeler à la violence contre les femmes, notamment en pointant du doigt le fait que dans ses films, des hommes aussi sont victimes de meurtres. Il y a également des personnages féminins forts dans ses films, comme dans *Les Frissons de l'angoisse* où le personnage de Gianna n'hésite pas à remettre à sa place son camarade masculin.

Asia Argento, la fille de Dario Argento, évoque tout de même le fait que sa mère et elle furent des muses pour le réalisateur qui n'hésite pas à les faire jouer dans ses films où elles sont violées, assassinées. Néanmoins Asia Argento parle d'un malaise gênant propre aux giallos d'Argento.

Comme toujours dans le giallo (et dans les autres genres de films) la place des femmes dépend de ses auteurs et il est impossible de

catégoriser un genre entier comme « misogynie ». A ce sujet il est intéressant de visionner le film de Cattet et Forzani, *Amer*, un giallo français sorti en 2009. Dans ce film les meurtres masculins ne sont pas exempts de l'érotisation. Hélène Cattet, dans une interview, évoque le fait que les giallos mettent principalement en scène les fantasmes et cauchemars de ses auteurs. Les auteurs étant bien souvent masculin, les meurtres de femmes en sont donc davantage érotisés.

Néanmoins la question du genre se pose souvent dans le giallo. Dans *L'Oiseau*, Sam passe à côté du meurtrier car c'est une femme qui est la criminelle. Les apparences sont trompeuses et une femme criminelle tuant d'autres femmes à l'arme blanche semble impensable. La femme criminelle est une figure récurrente (si ce n'est omniprésente) dans le giallo. Ces films permettent de poser la question de la place de la femme dans les années soixante dix, en pleine libération sexuelle. L'Italie, pays extrêmement catholique, assiste à la libération des mœurs et à l'explosion des tabous qui pesaient encore très lourd sur la société. Par ailleurs, ces films ne culpabilisent que très rarement la sexualité féminine, contrairement aux slasher américains dans lesquels, la seule rescapée est bien souvent la seule à être restée vierge. Quant à la violence de ces films, cela s'explique par le fait qu'ils s'inscrivent dans un contexte difficile en Italie, aussi appelé les années de plomb.



L'Oiseau au plumage de cristal : violence et contexte politique

Les années 70 sont marquées en Italie par une vague de violence sans précédent. Entre la fin des années 60 et le début des années 80, l'Italie fait face à des tensions politiques extrêmes comme la violence de rue, la lutte armée ou encore le terrorisme. L'expression des "années de plomb" provient du film éponyme de Margarethe Von Trotta (1981) qui témoigne d'une expérience similaire en Allemagne de l'Ouest et dans les autres pays, sur fond de Guerre-Froide.

Néanmoins, l'Italie sera l'un des pays les plus touchés, notamment à cause de la durée et de l'intensité de cette violence favorisée par plusieurs facteurs : le climat social pré-existant, les blocages institutionnels et politiques, la faiblesse de l'état, la puissance du PCI et l'expérience fasciste.

La fin des années 60 est marquée par les contestations étudiantes (étudiants alors proches de l'âge d'Argento). En 1969, le renouvellement des conventions collectives déclenche une lutte des travailleurs qui montrent leur opposition sur les lieux de travail comme les usines. Le 9 avril 1969, des échauffourées à Battipaglia conduisent à la mort d'un typographe et d'une

enseignante, sous les mains de la police, alors qu'ils manifestaient contre la fermeture d'une usine de tabac. Le 25 avril 1969, une bombe explose à Milan dans le pavillon FIAT, celle-ci fait plusieurs blessés graves. Une autre bombe est découverte, le même jour, dans le bureau de change de la gare centrale. Le 9 août 1969, huit bombes explosent dans plusieurs trains causant 12 victimes, blessées ou mortes. Le 27 octobre 1969, à Pise, Cesare Pardini, un étudiant en droit, est tué par la police durant des manifestations. Le 19 novembre 1969, durant une manifestation de l'Union des communistes italiens à Milan, l'agent de police Antonio Annarumma est tué par un tuyau d'acier au volant de sa jeep. Les historiens retiennent bien souvent cet homme comme étant la première victime des années de plomb ayant secouées l'Italie.

Le point culminant de cette montée de la violence intervient le 12 décembre 1969. L'Italie est alors secouée par cinq attentats sur une courte durée de 53 minutes. Le plus grave d'entre eux est l'attentat de la Piazza Fontana, à Milan, où une bombe explose à la Banque Nationale de l'agriculture. On recense 16 morts et 88 blessés. Aussitôt, la police réagit. On dénombre plus



de 4000 arrestations. A l'époque, c'est l'extrême gauche qui est accusé. Le danseur Pietro Valpreda est emprisonné et le cheminot Giuseppe Pinelli, un anarchiste, est accusé. Durant sa garde à vue, ce dernier fait une chute mortelle du quatrième étage du commissariat alors qu'il est interrogé par la police. Le commissaire Luigi Calabresi, qui parle d'un malaise, est assassiné en 1972 par un groupuscule communiste et révolutionnaire. Aujourd'hui, l'extrême droite est reconnue coupable pour cet attentat. Ce dernier marque alors le point de rupture, l'étape déterminante ayant provoqué des tensions telles que l'extrême gauche a décidé de choisir la lutte armée.

Ainsi, jusqu'en 1982, la gauche extraparlamentaire va venter les vertus de la violence, persuadée qu'un coup d'état menace le gou-

vernement. Celle-ci va multiplier les attentats, les enlèvements, les demandes de rançon et les vols à mains armées dont le point culminant et sans aucun doute l'assassinat d'Aldo Moro, homme d'état italien, membre de la démocratie chrétienne.

L'Ultra droite, quant à elle, va poursuivre sa propre campagne de terreur en multipliant les attaques violentes et en brouillant les pistes afin de faire endosser la responsabilité de ses actes aux adversaires.

Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant de voir surgir dans le cinéma de genre italien une extrême violence. De la même façon, les années 70 marquent le début de ce que l'on va appeler le cinéma politique, dont *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon* (Petri, 1970) reste un exemple de qualité.

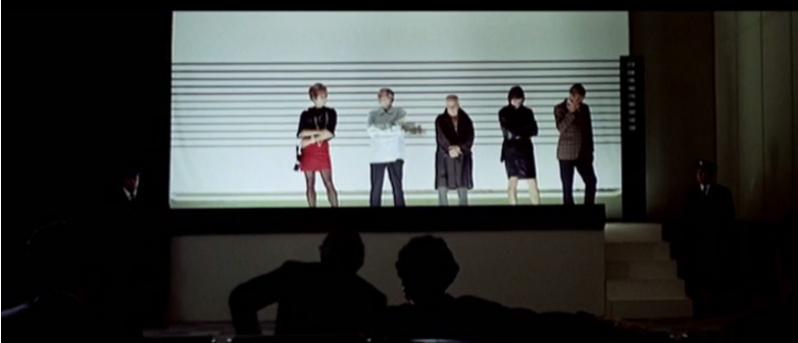


Le 9 mai 1975, le corps d'Aldo Moro est retrouvé dans le coffre d'une automobile à Rome. Il était détenu depuis 55 jours par les Brigades Rouges.

L'Oiseau au plumage de cristal : photogrammes

A travers ces photogrammes il est possible de repérer des figures visuelles stylistiques utilisées par Argento. On peut apercevoir un éclairage en clair/obscur, typique des films noirs. Nous retrouvons d'ailleurs d'autres figures esthétiques du film noir comme le surcadrage, la plongée ou la contre-plongée.

Notons le contraste entre des formes arrondies et des formes triangulaires, à angles. Le style d'Argento est très graphique avec de nombreuses formes géométriques et des lignes directrices très forte. La composition de ses plans est extrêmement minutieuse.



Les tons sont froids, ponctués de touches rouges, roses, parfois jaunes. Ces couleurs mettent en exergue le sang, les parties du corps humain. Elles mettent l'accent sur la victime, mais aussi sur le meurtrier (le lichen rouge désigne ainsi la fenêtre de l'appartement du tueur). Les points de vues sont surprenants et la caméra est très mouvante, pouvant aller d'un plan d'ensemble à un très gros plan. Le réalisateur as-

sume des plans presque entièrement plongés dans la pénombre. Graphiquement, nombreux sont les plans marquants, quasi expérimentaux, parfois surréalistes. Lorsque le sang gicle, il est difficile de ne pas penser aux dripping de l'artiste peintre américain Jackson Pollock. Le cinéma de Dario Argento marche à coup d'images traumatiques, ce qui lui vaut d'être considéré comme l'un des maîtres de l'horreur.



Annexe

Filmographie de Dario Argento

Longs métrages en tant que réalisateur

1970	L'Oiseau au plumage de cristal	1990	Deux yeux maléfiques (segment Le Chat noir)
1971	Le Chat à neuf queues	1993	Trauma
1971	Quatre mouches de velours gris	1996	Le Syndrome de Stendhal
1973	Cinq jours à Milan	1998	Le Fantôme de l'Opéra
1975	Les Frissons de l'angoisse	2001	Le Sang des innocents
1977	Suspiria	2004	Card Player
1980	Inferno	2007	La Troisième mère
1982	Ténèbres	2009	Giallo
1985	Phenomena	2012	Dracula 3D
1987	Opéra		

Liens disponibles sur internet gratuitement :

- Documentaire : Dario Argento, an eye for horror (anglais) : <https://www.youtube.com/watch?v=DljSpS4BDA4>
- Quels secrets détient le cinéma de Dario Argento ? Émission "Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert" sur France-Inter le 14 mars 2014 présentée par Sébastien Bou et Jean-Baptiste Thoret : <https://www.youtube.com/watch?v=n6m2ixJ7was>
- Entretien avec Dario Argento par Jean-Baptiste Thoret : <https://www.youtube.com/watch?v=8N6dFPi6CFw>
- Documentaire : Terreur et Glamour: Montée et Déclin du Studio Hammer: <https://www.youtube.com/watch?v=e1zUWKgHmlk>

Films de Dario Argento disponibles en version française sur youtube :

- Trauma, 1993: <https://www.youtube.com/watch?v=x4owiVoBHx0>
- Le Sang des innocents, 2001: <https://www.youtube.com/watch?v=DOauc0VlwXc>



Asia Argento dans le Syndrome de Stendhal, 1996