



HAL
open science

Rythmes et regards : la musicalité spectaculaire du giallo

Laurent Guido

► **To cite this version:**

Laurent Guido. Rythmes et regards : la musicalité spectaculaire du giallo. NIFFF, 2008, Neuchâtel, Suisse. hal-03585290

HAL Id: hal-03585290

<https://hal.science/hal-03585290>

Submitted on 23 Feb 2022

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

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

Rythmes et regards : la musicalité spectaculaire du giallo

Laurent Guido

Conférence donnée au Festival du Film fantastique de Neuchâtel, 4 juillet 2008.

A paraître dans Collectif, *Les musiques de genre. Cris, chuchotements et fusillades* (Paris, Bazaar and Co)

En Italie, le *giallo* («jaune») ne renvoie pas exclusivement au cinéma, mais au genre policier dans son ensemble. Tout comme pour les “séries noires” françaises, c’est en effet la couleur jaune des jaquettes d’une collection célèbre de romans (en l’occurrence celle lancée à la fin des années 1920 par l’éditeur Mondadori), qui a fini par désigner toutes les formes dédiées à l’exploitation narrative et spectaculaire du meurtre et de l’investigation criminelle. Appliqué à l’imaginaire italien, ce terme évoque donc avant tout la violence *hard boiled* et le mystère des récits d’enquêtes signés Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Agatha Christie, Edgar Wallace ou Georges Simenon mais aussi, par extension, leurs équivalents cinématographiques qui ont connu un vif succès au sein de la production filmique transalpine, de la fin des années 1960 au milieu des années 1970¹.

Contrairement à ce que le fort ancrage littéraire de ce genre pourrait laisser supposer, ces films ne se concentrent pas en priorité sur des aspects narratifs tels que le développement de l’enquête ou les motivations psychologiques des personnages. Leur structure récurrente rappelle effectivement celle des comédies musicales, c’est-à-dire la juxtaposition de segments destinés à faire progresser le récit et de numéros musicaux qui, tout en conservant une part évidente de narrativité, visent avant tout la célébration du spectacle pour lui-même². Dans le giallo, une telle alternance se retrouve assez aisément entre d’une part des scènes de dialogues dédiées aux diverses étapes de l’enquête et mettant en scène policiers et témoins ; et d’autre part des morceaux de bravoure audiovisuels censés provoquer chez les spectateurs une appréhension autant émotionnelle qu’artistique³. Sans forcément négliger les ressorts dramatiques offerts par des intrigues à rebondissements, le polar cinématographique italien se caractérise par la mise en avant constante d’une série d’attractions esthétiques : sophistication des cadrages, excès de couleurs vives, emphase *kitsch* des décors, ou encore

¹ Pour une vue filmographique d’ensemble, considérant également les “prémices” et les développements “tardifs” du genre, voir Antonio Bruschini et Antonio Tentori, *Profondo Tenebre Il cinema thrilling italiano 1962-1982*, Bologna, Granata, 1992. Sur le *giallo* au sens large, se reporter à l’activité du Festival *Mystfest*, c’est-à-dire le *Festival Internazionale del Giallo e del Mistero*, qui a publié de nombreux catalogues.

² Cette comparaison est notamment soulevée par Mikel J. Koven, *La Dolce Morte Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Scarecrow Press, Oxford, 2006, p. 126-7. De manière étrange, la problématique de la musique, voire de la musicalité du *giallo* n’est pas considérée dans ce livre au-delà de remarques épisodiques, comme dans les rares ouvrages dévolus pour l’instant à ce genre cinématographique.

³ Dans son article «Ritmo e delitto», le cinéaste Dario Argento distingue pour sa part trois types de *gialli* : ceux qui s’attachent à la narration et au caractère «mathématique» des faits ; ceux centrés sur l’action, qui visent le «mouvement, l’agressivité des situations» ; enfin ceux qui «recherchent avant tout l’effet, la situation extraordinaire, qui privilégient et exaltent les réactions qu’ils peuvent obtenir auprès du public *via* différents moyens techniques, musicaux, chromatiques, etc.» *Star Spettacolo Totale*, Roma, 7^e année, n° 1, juin 1988, p. 276.

élaboration chorégraphique des déplacements d'appareil comme des corps filmés. Tous ces paramètres servent à engendrer et prolonger une perception contemplative à partir de moments d'attente, de découverte, de surveillance, de traque, de confrontation ou de meurtre. Autant de passages éclatants qui s'accordent souvent à la figuration crue, voire complaisante d'images sensationnalistes du corps, du dévoilement de la beauté plastique des interprètes à l'insistance sur les détails *gore* des agressions physiques. Ce croisement singulier entre minutie technique et racolage brutal représente assurément l'un des attraits essentiels du giallo, qui s'inscrit autant dans la filiation du roman policier que dans celles, plus populaires encore, des magazines illustrés de faits-divers, du théâtre forain d'horreur ou des numéros de strip tease. Le sous-genre du *nudie* a d'ailleurs constitué, à la fin des années 1960, l'une des premières manifestations systématiques des nouvelles tendances exhibitionnistes du film policier italien.

Ce privilège de la sensation sur le sens pousse à envisager le giallo à partir de la notion de *rythme* qui permet de cerner l'interaction dynamique entre les différents paramètres en jeu, que ceux-ci soient sonores ou visuels, liés au temps comme à l'espace. Les mouvements de l'objectif et des interprètes, les relations entre les parties du cadre ou entre les différents plans, s'apparentent à autant de dimensions rythmiques qui élaborent une certaine "musicalité" de l'image avec laquelle vient dialoguer le discours sonore lui-même. De même qu'un cadrage à la composition complexe et aux couleurs chatoyantes, celui-ci s'affiche au premier plan du dispositif spectaculaire qu'édifie le giallo en parallèle aux données plus spécifiquement liées au récit (caractérisation des personnages, dialogues informatifs). En concourant à la mise en place d'une forme d'attraction audiovisuelle, la musique rompt avec le rôle de soutien psychologique et narratif qui lui est traditionnellement attribué au sein du cinéma classique hollywoodien.

Une impassibilité mélancolique et *groovy*

Ces caractéristiques musicales n'apparaissent pourtant pas d'emblée si l'on considère l'une des principales productions ayant jeté les bases du giallo filmique : *La ragazza que sapeva troppo* (Mario Bava, 1963). Signée Roberto Nicolosi, collaborateur attitré du cinéaste dans la première moitié des années 1960, la musique symphonique de ce film cherche à offrir un commentaire sous la forme d'un développement qui renforce, explique, rend lisible les éléments visuels, conformément à une tradition qui marque à la même époque de nombreux scores d'épouvante composés pour la firme anglaise Hammer. Les scènes horribles que perçoit l'héroïne, des éclairs lumineux sur le cadavre de sa logeuse jusqu'au dévoilement d'un poignard fiché dans le dos d'une victime ayant surgi de la nuit, sont ainsi accompagnées d'inquiétantes courbes mélodiques en descentes de cordes dans des accords mineurs, de roulements de timbales et d'éclats dissonants de cuivres. Ces divers procédés tentent soit de souligner en *mickeymousing* les chocs émotionnels suscités par les images, soit de concourir, non sans grandiloquence, à l'ambiance mystérieuse et sinistre de cette œuvre située entre gothique et film noir (une définition qui pourrait s'appliquer à plusieurs aspects du *giallo* lui-même). Au plan stylistique, la

partition de Nicolodi associe, tout comme dans *I Tre Volti della Paura* (Bava, 1963), les pratiques symphoniques mentionnées ci-dessus avec les sonorités d'un big band de jazz. Véritable signature musicale des films policiers, d'espionnage ou de suspense, la présence affirmée de *walking basses*, comme de thèmes *cool* aux saxophones vibrants, trompettes bouchées et résonances de vibraphones, s'avère parfaitement justifiée dans l'univers de night-clubs et de fêtes décadentes qui abondent dans les thrillers *nudies* produits en Italie à la fin des années 1960, et que mettent notamment en musique Riz Ortolani (*Una sull'altra*, Lucio Fulci, 1969) ou Nora Orlandi (*Il dolce corpo di Deborah*, Romolo Guerrini, 1968 ; *Lo strano vizio della signora Wardh*, Sergio Martino, 1971). Cette musique légère est utilisée non seulement pour les exigences de l'action (dancings, tourne-disques, radio...), mais aussi pour accompagner les personnages dans leurs mouvements dynamiques au sein du récit, telles que les trajets en voiture ou les déambulations au sein de l'espace urbain.

Au-delà du jazz, l'une des données emblématiques de cette fin des années 1960 se situe dans la généralisation définitive d'une instrumentation résolument pop dans les compositions pour l'écran. Qu'il s'agisse de bossa nova, de funk ou de rock, l'électrification du piano, de la guitare ou encore de la basse impose progressivement des sonorités plus psychédélices qui prolongent d'une manière plus systématique les recours antérieurs aux marimbas, clavecins, xylophones et orgues dans la recherche de correspondances aux climats fantastiques et mystérieux propres aux thrillers. Cette présence de la variété pop se traduit notamment par l'intégration filmique de nombreuses chansons - ou thèmes-titres chantés en voix blanche, dont Ennio Morricone se fait le spécialiste avec le concours de son interprète fétiche Edda Del'Orso – souvent destinées à une commercialisation parallèle sous forme de disques 45 tours. Ainsi le générique de *La Ragazza que sapeva troppo* est-il scandé par une chanson pop d'Adriano Celentano, «Furore», reprise en tant que musique diégétique dans la suite du film. Dans *Nude... si muore* (Antonio Margheriti, 1968), la partition de Carlo Savina ne cesse quant à elle de décliner l'atmosphère joyeuse et dansante de la chanson du générique, «Nightmare». Martelée sur un rythme enlevé, cette mélodie rutilante interprétée à la façon de Shirley Bassett est soutenue par un motif de basse qui rappelle inmanquablement les thèmes en riff des séries télévisées *The Avengers* ou *Batman*. La première exposition de ce morceau engage d'emblée un effet de contraste cruel et ironique avec des images plutôt sordides : le trajet d'un coffre où se trouve le cadavre d'une jeune femme, étranglée dans sa salle de bain par un mystérieux assassin aux mains gantées. Empruntée notamment au *Spiral Staircase* de Robert Siodmak (1946), *House of Wax* (Andre de Toth, 1953) ou encore aux Edgar Wallace-Krimi produits en Allemagne par Rialto à partir de 1959, cette iconographie, tout comme cet usage particulier de la musique, se situent en fait dans le prolongement direct d'une autre œuvre de Mario Bava, *Sei donne per l'assassino* (1964).

C'est dans ce film que se met effectivement en place la structure récurrente de la plupart des *gialli*, c'est-à-dire la mise en chaîne de morceaux de bravoure audiovisuels, pour la plupart des séquences au cours desquelles des jeunes femmes élégantes et sophistiquées se font observer, poursuivre et/ou agresser par un mystérieux tueur en série. Le score de Carlo Rustichelli pour cette

production se base essentiellement sur la rythmique *marcato* d'un cha-cha entêtant, rehaussée d'une mélodie éclatante de roublardise, dont l'exécution à la trompette, sans cesse renouvelée, exacerbe les deux fondements esthétiques du film : l'excès et la répétition. Associé au dévoilement théâtral des acteurs lors du générique (ils y sont présentés tels des mannequins figés en poses hiératiques), ce thème lancinant s'adapte parfaitement à la temporalité étirée de scènes baignant dans des éclairages très contrastés et jouant des variations offertes par le filtrage intensément coloré de certaines zones du cadre.

Ainsi en va-t-il de la confrontation fatale, dans l'atelier d'un antiquaire, entre le tueur et l'une de ses victimes. Un panoramique suit l'entrée d'une jeune femme (l'actrice Ariana Gorini), avant de revenir se fixer vers la porte, le mouvement de l'objectif étant alors comme prolongé par celui d'une main gantée surgissant du hors champ pour effectuer à son tour un va-et-vient vers l'interrupteur de la lumière. Ces différents gestes, à la lenteur presque chorégraphique, s'accordent à merveille avec le tempo de la musique, imperturbable dès le début de la séquence et qui ne souligne cette première manifestation physique de l'assassin que par le biais d'un changement au plan de l'instrumentation. Le thème est désormais interprété au saxophone, avec un vibrato appuyé qui tend plutôt à renforcer une atmosphère de lascivité et d'érotisme qu'à traduire une éventuelle inquiétude quant à la présence sur les lieux d'une instance maléfique. Travellings dans des espaces scandés par des intermittences de lumières, basculements en contre-plongée : les déplacements de la protagoniste sont accompagnés par des procédés photographiques qui visent, tout comme la rengaine musicale, à magnifier la trajectoire gracieuse du corps dans l'espace, en substituant une appréciation esthétique à toute forme de suspense. Ce n'est que lorsqu'un bruit soudain trahit la présence du tueur pour sa proie que la musique augmente en intensité, sans pour autant apporter une quelconque modification au thème joué depuis l'entame de la scène. Alors que la jeune femme, revenant sur ses pas, est gagnée par la terreur et tente d'échapper à la menace de plus en plus incarnée de l'assassin qui joue avec elle, le rythme musical demeure implacable, sans jamais offrir d'écho à la panique du personnage. La partition postule ainsi du spectateur une forme de détachement psychologique mêlé de plaisir visuel vis-à-vis des figures humaines représentées à l'écran. Qu'il s'agisse de la jolie blonde élégante ou du criminel masqué qui se love dans le décor, ces personnages sont appréhendés comme les partenaires d'un brutal pas de deux aux accents sado-masochistes. Un ballet violent dont le dénouement mortifère se déroule d'ailleurs au son des pas, des chutes et des cris⁴, puisqu'à l'exception d'un *underscoring* fortissimo au moment de l'impact entre les deux corps, la musique s'est brutalement interrompue au moment où la victime a aperçu son bourreau.

Projetant sur les images une sorte d'impassibilité à la fois mélancolique et *groovy*, cet emploi

⁴ Cette pratique est courante pour des séquences très rythmées visuellement ou jouant sur l'importance des sons diégétiques : le premier meurtre de *Lo strano vizio della signora Wardh* (Sergio Martino, 1970), complètement couvert par le bruit assourdissant d'un avion ; dans *Mio caro assassino* (Tonino Valeri, 1972), l'interruption de la musique lors d'un assassinat pour ne laisser subsister que le bruit machinique effroyable de la scie à métaux ; la longue poursuite du tueur dans l'usine désaffectée de *Giornata nera per l'ariete* (Luigi Bazzoni, 1971) ; etc.

d'une musique répétitive et isochrone est poussé à ses limites dans un autre film signé Bava, *Reazione a catena* (1971, musique de Stelvio Cipriani), une œuvre qui a pris valeur de modèle non seulement pour le *giallo*, mais plus largement pour le cinéma d'horreur. Exposé dès le générique et repris tout au long du film, un motif obsédant de percussion afro-cubaine, auquel s'ajoute une mélodie languissante, se voit notamment accordé un rôle central dans l'élaboration complexe des points de vue. En témoigne le passage où sa rythmique chaloupée, démarrant sur l'image d'un embarcadère, soutient un climat de suspension au fil d'intrigants mouvements d'appareils, qui remontent graduellement la pente pour resserrer en zoom avant sur le point de vue d'un homme en train d'observer la berge avec des jumelles. Si cette apparition à l'écran est brièvement accompagnée au plan sonore par l'irruption de la mélodie, le passage consécutif du regard voyeuriste en vue subjective et le surgissement, dans le cadre mobile des jumelles, d'un homme à l'allure menaçante ne perturbe aucunement le déroulement sec et monotone du *beat*, exception faite de l'ajout d'un accord sourd résonnant dans les graves et de quelques notes à l'orgue. Dans cette séquence, le procédé du soulignement musical n'est employé que pour marquer un important changement de focalisation : le moment où les lunettes sont arrachées à l'homme par son épouse (Claudine Auger). Cette prise de pouvoir est effectivement accentuée au plan visuel (mouvement désordonné du plan subjectif, suivi d'un brusque zoom arrière dévoilant le geste d'accaparement de la femme) comme au plan musical (interruption de la ligne mélodique à l'orgue pour revenir au motif rythmique dépouillé). Quand un zoom avant détaille le visage de la nouvelle arrivante, insistant sur la prédominance de ce point de vue inédit, la résonance d'un accord imposant à la guitare électrique marque autant la reconnaissance du statut machiavélique de ce personnage féminin que la clarification nécessaire d'apparences trompeuses : l'agresseur aperçu dans les jumelles se révèle en réalité un innocent chasseur d'insectes, armé d'un filet à papillon.

Entre théâtralité et opéra rock

Ce passage révèle l'interaction constante qui s'opère au sein du *giallo* entre le travail dynamique des points de vue et des paramètres sonores qui s'attachent plus aux niveaux de la conduite narrative, du commentaire ironique et de la construction symbolique qu'ils ne s'accordent aux sensations des personnages. Si cette absence d'empathie constitue l'un des procédés musicaux récurrents du genre, il ne faut pas pour autant en conclure que la part émotionnelle y est totalement évacuée. Au contraire, elle occupe une place cruciale au cœur du formidable dispositif sensoriel par lequel ces films engagent chez les spectateurs une perception située à la croisée de l'envoûtement extatique et de la distance cynique. Celle-ci s'avère particulièrement frappante chez Mario Bava. Dans *Cinque bambole per la luna d'agosto* (1970, musique de Piero Umiliani), les découvertes stupéfiantes des victimes sont par exemple rigoureusement ponctuées d'accords grossièrement plaqués sur les temps ou d'un *fat groove* qui apporte un écho funky aux blessures sanglantes détaillées en gros plan. Ces deux variantes musicales introduisent à chaque fois le glissement vers la chambre froide dans laquelle s'alignent les cadavres, leitmotiv visuel qu'accompagne toujours une valse au piano désaccordé et à la trompette criarde.

Joyeusement funèbre, une telle mise en scène se réfère aux origines foraines et scéniques des spectacles d'horreur et d'exhibition de créatures, une tradition populaire avec laquelle renoue indéniablement le cinéma d'exploitation des années 1960-1980. Dans *Gatti rossi in un labirinto di vetro* (Umberto Lenzi, 1975, musique de Bruno Nicolai), cette culture du sensationnalisme est ainsi évoquée par le trajet d'une jeune fille dans un train fantôme. Sur un ostinato de basse doublé à la guitare folk, traversé d'une série récurrente d'effets sonores (vitres brisées, crécelles, sifflements...), ce parcours est jalonné par des masques grimaçants et colorés d'où émanent des rires sardoniques. L'amplification graduelle d'un même accord produit un effet de saturation sonore qui se poursuit à l'identique lorsque la protagoniste est victime d'un dispositif de mort montré de manière elliptique : des gros plans sur un crâne et une main gantée répéter mécaniquement le même geste de poignard, ainsi qu'une galerie de masques monstrueusement hilares. Baignant dans des éclairages filtrés aux couleurs rouge et verte, cette scène peut être interprétée comme la revendication décomplexée de la logique à la fois artificielle et spectaculaire du giallo, où l'on réduit tueur comme victime à des simulacres, des pantins exécutant une danse macabre moins effrayante que grotesque.

Dans ce même film, la présence du tueur est accompagnée d'un cycle monotone d'arpèges mêlant les sonorités mystérieuses de cloches et d'un clavecin. Ce motif apparaît notamment pour une scène qui commence par le regard subjectif du maniaque avançant dans un couloir, avant que celui-ci ne pénètre dans l'appartement de sa victime. La musique s'arrête lorsque la figure maléfique stoppe son action et reprend tout aussi systématiquement dès qu'elle se remet en mouvement. Le danger extrême qui pèse sur l'habitante des lieux, inconsciente de la menace qui s'approche inexorablement d'elle, n'est souligné par aucune modification notable du thème lancinant, à l'exception d'une modulation sommaire et l'ajout de brèves interventions percussives fortement réverbérées. Cette indifférence musicale se poursuit mécaniquement lors de l'agression brutale que souligne pourtant au plan visuel la précipitation du montage : gros plans sur une première plaie, puis sur les yeux écarquillés de la malheureuse, enfin sur sa gorge tranchée.

La répétition est l'un des procédés les plus utilisés dans les compositions musicales pour le giallo, dans la mesure où elle permet de traduire aussi bien les attitudes ambivalentes de curiosité, d'inquiétude ou d'angoisse prises par les personnages que l'effet d'envoûtement visé par certains procédés esthétiques et spectaculaires. Certaines de ces ambiances récursives sont motivées par des éléments liés au récit, tels les sons carillonnants caractéristiques des berceuses qui renvoient à l'horreur psychanalytique en vogue dans les années 1970. Ainsi, dans *Giornata nera per l'ariete* (Luigi Bazzoni, 1971, musique Ennio Morricone), le son diégétique d'un petit automate à musique guide-t-il le parcours d'un enfant au sein des pièces luxuriantes d'une villa magnifiée par la lumière contrastée, les grands angulaires et les lents travellings de Vittorio Storaro. Cette utilisation anticipe de quelques années celle de *Profondo Rosso* (Dario Argento, 1975), où une comptine enfantine est développée dans toutes ses implications narratives : associée à un enregistrement issu de l'enfance traumatique du tueur,

elle apparaît aussi bien en *flash back* que comme moyen d'oppression sonore employé par le sadique dans son activité meurtrière.

Cette production marque un tournant indéniable dans l'histoire du giallo par une utilisation plus décomplexée encore du spectaculaire et du gore, domaines popularisés à l'époque par le succès phénoménal de l'outrancier *The Exorcist*. La bande-son de ce film comporte d'ailleurs un extrait hypnotique de *Tubular Bells* (la célèbre suite de Mike Olfield), qui rappelle le thème principal composé par le groupe Goblin pour le film de Dario Argento. Illustration idéale d'une puissance démoniaque au charme irrésistible, jusque dans ses accents régressifs, voire archaïques, cette superposition de motifs répétitifs en arpèges impose, dès le générique, la volonté systématique d'engendrer une fascination d'ordre extatique chez le spectateur-auditeur⁵. Qu'il s'agisse de l'inspection en travelling et *close up* des objets personnels du tueur (reprise du thème principal), des meurtres sauvages (le groove trépidant de «Death Dies») ou de l'exploration d'une maison en ruines (les affectations pop-free de «Deep Shadows»), les diverses séquences de *Profondo Rosso* sont indissociables des gimmicks de guitares rythmiques, des échos de percussions, des lignes de basse électrique, des thèmes solennels à l'orgue, des ostinati de synthés dont la présence furieuse tend à transformer ce film en un opéra rock symphonique. Développant de manière remarquable l'une des dimensions essentielles de l'esthétique du giallo, cette musicalité à la fois minimaliste et outrancière, entre sublime et grotesque, figure sans aucun doute au premier plan des facteurs ayant établi la prééminence de *Profondo rosso*, au plan de sa popularité immédiate comme de sa légitimation culturelle *a posteriori*. Ce film se révèle emblématique de certaines mutations qui touchent les orientations musicales du cinéma italien dans la seconde moitié des années 1970, où les ambiances jazz, soul, latino-américaines et pop s'estompent de plus en plus fréquemment au profit des sonorités rock ou des pulsations de *dance floor* recourant aux synthétiseurs et boîtes à rythme. Les scènes de meurtre de *Morte sospetta di una minorenne* (Sergio Martino, 1975), mises en musique par Luciano Micheli, signalent par exemple, quelques mois après la sortie de *Profondo Rosso*, des accents très proches de ceux déployés dans le film d'Argento.

Dans l'un de ses retours tardifs au genre, *Tenebre* (1982), ce dernier poussera à ses limites une telle logique d'outrance. Le cinéaste y associe notamment un long travelling alambiqué sur un toit (la caméra passe littéralement d'une façade à une autre) à une vamp disco concoctée par les Goblin, rehaussée pour l'occasion de râles au caractère quasi-surnaturel et de roulements de timbales dignes d'une attraction foraine. L'ambiguïté de cette musique entraînante, associée comme souvent chez Argento à la manifestation d'un mal invisible et traduite à nouveau selon l'iconographie du giallo (amorces en gants de cuir et caméra subjective), est finalement ancrée au sein même du monde représenté : une habitante de la maison l'écoute sur son tourne-disques. La lecture du morceau est

⁵ C'est pour évoquer un tel caractère archaïque que Morricone réutilisera un cycle carillonnant pour son retour au giallo en compagnie d'Argento (*La sindrome di Stendhal* (1996)). Voir à ce sujet l'excellente analyse de Vivien Villani, «Forme ancienne dans la musique du Syndrome de Stendhal : la passacaille», *Simulacres*, n° 2, hiver 2000, p. 62-69. Sur la dimension esthétique de l'œuvre d'Argento, lire Jean-Baptiste Thoret, *Dario Argento magicien de la peur*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

d'ailleurs arrêtée sur l'injonction d'une colocataire excédée par ces sonorités devenues insupportables à force de leur répétition mécanique, comme pour faire allusion au dispositif ambivalent mis en place dans le film lui-même : le détournement d'une musique de danse en force oppressive.

Assez courant dans le giallo⁶, ce jeu sur le statut de la musique au sein de l'univers fictionnel marque encore une séquence de *La coda dello scorpione* (Sergio Martino, 1971, musique de Bruno Nicolai). Une jeune femme y traverse des décors archétypaux (les coulisses d'un théâtre où sont rangés des mannequins, des escaliers sinueux cadrés en contre-plongée), au son d'une ballade interprétée au piano. Parvenue sur une scène de spectacle, la protagoniste découvre que cette mélodie romantique était en fait interprétée par une pianiste. Un tel glissement vers l'espace scénique renvoie, une fois encore, au dévoilement des artifices, à la circularité et à l'autoréflexivité que ne cesse de mettre en avant le giallo. C'est par contre une véritable musique de suspense qui est utilisée pour la suite de la séquence. Sur cette poursuite où l'héroïne refait son parcours en sens inverse, une ligne de basse électrique ultra-répétitive construit un ostinato soutenu sur lequel ne s'édifie nulle mélodie lyrique, mais des distorsions de guitare électrique auxquels s'adjoignent des crépitements de percussion, des cris de trompette bouchée et autres effets sonores incongrus.

Les dissonances radicales de l'horreur

En phase avec l'excitation de la traque, ce type d'accompagnement est courant dans le cadre du giallo, dont les partitions mâtinent fréquemment des emprunts au jazz ou à la pop music avec des procédés de composition modernistes, comme le travail électro-acoustique sur les déformations sonores, avec. L'un des principaux contributeurs à ce style spécifique est sans aucun doute Ennio Morricone, compositeur polyvalent non seulement rompu aux subtilités de l'arrangement pour orchestres de variété, mais aussi formé aux méthodes d'écriture contemporaines⁷. Dans son travail pour le giallo, le compositeur recourt d'une manière intensive à un catalogue de petits motifs (*Multipla*) destinés à être joués plus ou moins aléatoirement, et pouvant être superposés, répétés en boucles ou variés en fonction des nécessités visuelles⁸. Si les dissonances et les déformations sonores qui résultent chez Morricone de cette méthode expérimentale trouvent quelquefois une justification narrative (parmi divers récits situés

⁶ A la fin de *Sette orchidee macchiate di rosso*, on découvre qu'une chanson sirupeuse accompagnant une séquence avec Uschi Glass émane en réalité d'un tourne-disques, coupé par un inconnu situé hors champ. Dans *Spasmo*, la présence troublante d'un thème romantique sur des plans en caméra subjective du tueur est justifiée a posteriori par la vision d'un pick-up situé dans l'appartement où vient d'entrer l'assassin, et que ce dernier interrompt brusquement.

⁷ Influencé par Stockhausen et Luigi Nono, Morricone a notamment été l'élève de Goffredo Petrassi, dont il reprend en partie le style entre dodécaphonisme et néo-classique. A partir du milieu des années 1960, il a collaboré activement au groupe d'improvisation collective Nuova Consonanza. Voir Anne et Jean Lhassa, *Ennio Morricone*, Lausanne, Favre, 1989, p. 117-127.

⁸ Le compositeur évoque brièvement les principes et les limites de cette méthode fondée sur les structures aléatoires : «C'est un type d'écriture que j'ai inauguré avec le premier film de Dario Argento et que j'ai utilisé ensuite pour les deux suivants. J'ai continué peu quelques autres films avant d'arrêter, car j'aurais dû autrement arrêter ce métier, parce que les résultats étaient assez difficiles pour le spectateur. J'écrivais des structures pour diverses sessions et après, en enregistrant, je donnais les indications de direction [...]». Ennio Morricone et Sergio Miceli, *Comporre per il cinema Teoria e prassi della music nel film*, Venezia, Marsiglio, 2001, p. 209.

aux limites du policier et du fantastique : le cauchemar d'un homme prisonnier de son propre cadavre de *La corte notte dei bambole di vetro*, Aldo Lado, 1971 ; ou encore les étranges rêveries saphiques de l'héroïne bourgeoise d'*Una Lucertola con la pelle di donna*, Lucio Fulci, 1971), elles installent au cœur du giallo un climat déprimant, voire pénible⁹, du moins situé aux antipodes de toute distance ironique ou excès spectaculaire (ainsi l'assassinat sordide de la modiste au milieu de ses mannequins dans *La tarantola dal ventre nero*, Paolo Cavara, 1971).

Rares pourtant sont les moments où les dissonances s'expriment seules pour signifier l'horreur. Dans *Una sull'altra*, elles soulignent avant tout la radicalité glaciale d'une brève scène de médecine légale (split-screen sur des instruments de laboratoire analysant les restes d'un macchabée). De même, lorsque le protagoniste principal de *La coda dello scorpione* découvre le corps ensanglanté d'une amie, l'éclatement sauvage de pizzicati atonaux sur le fond d'un souffle caverneux accompagne la surprise de l'homme et la violence de l'image que son regard n'ose affronter (au grossissement en zoom avant sur le visage de la victime succède un plan où l'homme ferme les yeux).

C'est surtout pour manifester l'essence énigmatique du mal que la dissonance s'impose au sein du giallo, en particulier dans certains moments centrés sur l'intimité et l'isolement du tueur, au cours desquels le pervers prépare ses instruments de mort. Dans *Uccello dalle piume di cristallo*, l'effroyable singularité du traumatisme obsessionnel et mécanique de l'assassin est pointée par différents procédés : les résonances de fragments harmoniques, des chocs de percussions réverbérées, le crissement de la main gantée sur la photographie d'une proie, ainsi qu'un échantillon d'une voix féminine, probablement emprunté au thème du générique, enregistré, dupliqué et répété en de multiples échos ultrarapides. Filmées à la croisée de longs travellings sur des luminaires et des statuettes kitsch, les manipulations tout aussi inquiétantes d'une ombre aux mains gantées dans *La tarantola dal ventre nero* (Paolo Cavara, 1971) sont scandées par des résonances éparses au clavier électrique et piano préparé, rejointes par des cordes dissonantes et le martèlement d'un sourd battement percussif quand l'assassin se met à chauffer l'aiguille qui lui sert d'instrument de mort.

Chez Morricone, les scènes de tension (poursuites, filatures...) sont animées par la pulsation rythmique d'un *groove* de basse heurté mais réitéré avec aplomb, sur laquelle s'étirent des occurrences atonales aux cuivres, aux cordes ou plus simplement vocales, fréquemment associées à des miaulements, des soupirs ou encore d'autres sons retravaillés par des effets d'écho, de réverbération ou de delay. Ces embryons mélodiques et harmoniques s'accordent à merveille au caractère *arty* que prennent des séquences d'action travaillées par la mise en valeur esthétique de cadrages vertigineux, de lumières sophistiquées ou de mouvements corporels dynamiques. En contrepoint aux dissonances exprimant la complexité et l'ambiguïté du réel, les lignes de basse électrique jouées *staccato*, le plus

⁹ C'est notamment l'opinion succincte que propose Maitland McDonagh (*Broken Mirrors/Broken Minds The Dark Dreams of Dario Argento*, London, Citadel Press, 1994 [1991]), pour lequel le travail de Morricone oscille entre des effets de «contrepoint» ironique «peu subtils» (p. 31 ; il parle encore de «berceuse incongrue pour *Gatto*, p. 93) et des dissonances qui ne représenteraient au fond qu'une «“musique de suspense” péniblement conventionnelle» (*Ibidem*).

souvent sur un simple battement métronomique de caisse claire, fonctionnent régulièrement chez Morricone comme leitmotif de l'enquête. Si cette alliance entre scansion sèche et déchirements atonaux accompagne notamment une longue filature conduite par Franco Nero dans *Giornata nera per l'ariete*, elle est plus systématiquement rapportée, dans la partition d'*Il gatto a nove code* (D. Argento, 1971), au dévoilement progressif de la vérité. Accompagnée d'une plainte *sostenuto* en guitare distordue, une figure rudimentaire de basse court ainsi sur toute la séquence où le photographe réexamine ses clichés à la loupe pour y découvrir de nouveaux éléments essentiels à l'investigation criminelle. Apparaissant en même temps que le démarrage de cette recherche cruciale (via une injonction téléphonique), le groove implacable n'est traversé de déchaînements cinglants aux cordes que lorsque des gros plans révèlent la présence de détails insoupçonnés au sein des clichés. Cet ajout d'information est comme intégré dans la suite du discours musical, puisque le motif de basse est dès lors agrémenté d'un accord à l'orgue. Un peu plus tard, ces mêmes paramètres sont repris pour l'impressionnante séquence de meurtre chez ce même photographe. Au plan musical, celle-ci est marquée par plusieurs effets de *stop and go*, quelquefois en phase avec des éléments visuels (le déclenchement de la lumière d'une visionneuse), ainsi que par le recours à différentes couches sérielles de sonorités aux cordes et aux vents qui grèvent progressivement le déroulement linéaire du même gimmick central dans les graves. L'interruption définitive, juste avant que l'agression du photographe ne commence, de ce motif de basse confirme l'association constante de celui-ci au dynamisme de l'enquête, à la pulsion de vie qu'elle représente face à la puissance destructrice de l'assassin. Cette idée est rendue explicite à la fin de la longue séquence du parc de *Quattro mosche di velluto grigio* (D. Argento, 1971) : de brutales pauses silencieuses viennent signaler chaque moment où le montage alterné passe de la femme terrorisée, dont la course est soulignée pour sa part d'une musique trépidante, à la vision subjective de son énigmatique poursuivant.

Déambulations musicales des corps et des regards

Qu'elle concerne les victimes ou les enquêteurs, la déambulation constitue l'une des figures essentielles du giallo. Justifiée par les nécessités évidentes du genre policier (l'enquête, l'exploration, la mise à jour du mystère...), l'évolution de protagonistes dans des rues, des couloirs, des escaliers, des pièces sert fréquemment de base aux aspects abordés jusqu'ici : de l'interaction rythmique et plastique aux jeux complexes de points de vue. Ainsi une promenade en ville de Florinda Bolkan dans *Metti una sera a cena*, 1969 (Giuseppe Patroni Griffi, musique d'Ennio Morricone) est-elle soutenue par un formidable ostinato de clavier en 3 contre 4, alliant une scansion de bossa nova à un thème lent et majestueux aux cordes et voix blanche. Sans cesse relancée, cette musique syncopée entre en résonance avec la rythmique particulière des images, c'est-à-dire des saisies de l'actrice au téléobjectif qui entraînent la présence d'amorces floues du trafic et, par conséquent, l'apparition régulière de taches presque abstraites. S'arrêtant constamment pour jeter derrière elle des regards empreints d'inquiétude, l'héroïne ténébreuse est montrée en alternance avec le gros plan d'un regard masculin, toujours

identique à chaque reprise. Malgré son caractère artificiel, déconnecté de l'espace où se meut la protagoniste, cette vignette récurrente représente la menace voyeuriste qui pèse sur la poursuivie. De cette séquence se dégage un même *drive* obsessionnel, maintenu par la mélodie irrésistible de Morricone et paradoxalement accentué par la tension discontinue générée par les coupes visuelles et les arrêts tourmentés de la jeune femme. Avec ses motifs détachés, doublés par des instruments au son métallique, ses superpositions progressives, ses arrangements de variété associant orchestre symphonique et section rythmique, le score de *Metti una sera a cena* constitue indéniablement l'une des réalisations les plus abouties d'Ennio Morricone dans l'idiome pop-latin. Très populaire au cours des années 1960-1970, ce style clinquant qui fait aujourd'hui le bonheur des éditeurs de compilations *lounge* prend une place particulière dans l'univers musical du giallo, plus encore que dans les comédies, les drames ou les films d'action. Il exprime à merveille les valeurs associées à l'univers des victimes : leur beauté, leur innocence, leur insouciance sont autant de traits fragiles dont la mise en péril au sein de dispositifs cruels et sadiques est accentuée d'une manière paroxystique par des mélodies au lyrisme mélancolique et lancinant. Également employée par Bruno Nicolai (*Il tuo vizio e una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave*, Sergio Martino, 1972 ; *La dama rossa uccide sette volte*, Emiglio Miraglia, 1972), cette formule peut engager des effets saisissants de contraste, dès l'ouverture des films. Le générique de *Spasmo* (Umberto Lenzi, 1974, Ennio Morricone) confronte par exemple une ballade triste aux nostalgiques arpèges de guitare avec une série de plans tirés de la suite du métrage et montés abruptement : figures déshumanisées de mannequins dont les regards vides, fixant la caméra, offrent un écho désespéré aux inflexions pathétiques du thème. De même, *Cosa avete fatto a Solange* (Massimo Dallamano, 1972), s'ouvre sur la promenade campagnarde de jeunes filles en vélo, images d'un bonheur juvénile que semble redoubler l'ample mélodie lyrique au piano et hautbois composée par Morricone. En fait, comme le révélera l'issue de ce récit, ces clichés d'une douce féminité aux allures gracieuses masquent en réalité le déchaînement impitoyable d'une violence criminelle¹⁰.

C'est lors de tels génériques que se déploie fréquemment le regard voyeuriste de l'assassin. D'entrée de jeu, une tension est créée où une musique à la fois chaloupée et poignante renvoie autant à la démarche cadencée de la proie observée qu'au déroulement mécanique et implacable de son observation par le tueur, c'est-à-dire le point de vue subjectif auquel le spectateur est contraint de s'identifier. Cette situation prototypique ouvre d'ailleurs le film dont le vif succès a nettement inauguré la veine féconde du giallo au sein de la production italienne, *L'uccello dalle piume di cristallo* (Dario

¹⁰ Une même ambiguïté imprègne la conclusion de *Quattro mosche di velluto grigio* (Argento, 1972, musique de Morricone) : un thème distant et majestueux s'accorde parfaitement à la dilatation d'un extrême ralenti. Celui-ci magnifie chaque détail de l'accident de voiture dans lequel périt la responsable des meurtres ayant ponctué le récit. Se détachant sur le fond de cordes au lyrisme incisif, la voix blanche d'Edda del'Orso se substitue en quelque sorte au cri horrifié de la conductrice qui, peu avant l'impact fatal, assiste médusée au spectacle abstrait du jaillissement des vitres brisées devant le pare-brise. Par contre, l'émotion alanguie suggérée par cette mélodie offre ensuite un contraste féroce avec les dernières images sordides du film, où une explosion phénoménale est précédée par la trajectoire grotesque de la tête coupée de la criminelle.

Argento 1970, musique d'Ennio Morricone). Interprétée par une voix féminine sur un fond de guitare et de percussions carillonnantes, une berceuse à la *Rosemary's Baby* est plaquée sur une série de vues à distance d'une jeune femme repérée par le meurtrier. Quelques travellings latéraux et frontaux détaillent puis figent momentanément les étapes de sa marche sous la forme de cadres photographiques, notamment centrés sur ses jambes et son visage. Mixée avec le bruit du trafic et le déclenchement d'un appareil de prise de vues, la musique aux accents naïfs s'adapte donc autant à la balade tranquille et charmante de la passante qu'au sentiment pathétique de détachement suscité par le mécanisme de documentation qu'utilise le maniaque, dont le point de vue se confond avec celui de la caméra. La même idée est développée dans le générique de *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer* (Giuliano Carnimeo, 1972), où la musique de Bruno Nicolai (le chef d'orchestre attrité de Morricone) accompagne le déhanchement sexy d'une fille en minijupe dans le centre de Gênes. Appuyé par un battement métronomique de caisse claire sur les croches, un motif de basse électrique sert d'introduction musicale tandis qu'un zoom arrière révèle que le regard braqué sur la promeneuse s'origine en fait dans une voiture (amorce de pare-brise). Le démarrage du véhicule, évidemment sous l'impulsion d'une main gantée de noir, coïncide avec celui du thème principal. Cette variation tonitruante autour d'une succession d'arpèges au clavier électrique, relancée périodiquement par des roulements de batterie et à laquelle s'ajoute une ample mélodie aux cordes, s'étend sur des plans pour la plupart ancrés dans le regard mobile du conducteur qui ne quitte pas des yeux l'objet de sa filature. Le fait d'imbriquer la dynamique de la musique et celle de l'action représentée – la poursuite fétichiste d'une passante – signale l'ambiguïté du voyeurisme propre au giallo, puisque la présence musicale soutient autant l'identification au regard sadique d'un psychopathe que la fascination provoquée par la démarche élégamment rythmée d'une belle jeune femme.

Ces quelques exemples ont montré que la figure de la déambulation, si prisée dans le giallo, ne renvoie pas seulement aux éléments montrés à l'écran, mais également à la vision sous-tendue par l'objectif. Un point de vue mobile qui fusionne fréquemment avec les moments de circulation en automobile qui jalonnent toute intrigue policière, tels les déplacements du tueur traquant ses futures victimes ou les pérégrinations de l'enquêteur. Parmi de nombreux exemples¹¹, le générique de *Sette orchidee macchiate di rosso* (Umberto Lenzi, 1972, musique de Riz Ortolani) en offre une parfaite illustration. Depuis le pare-brise d'une Mercedes conduite par un homme aux mains gantées, on perçoit le défilement nocturne et monotone d'une autoroute scandée abstraitement de lignes et de points lumineux, tandis que déroule le tempo lent et hypnotique d'un *groove* funk auquel s'ajoute la réverbération emphatique d'une triste mélodie à l'orgue électrique. En privilégiant ce rythme mécanique, le film propose d'emblée une atmosphère de modernité abstraite et désenchantée, dénuée de toute implication morale. Plus généralement, les séquences d'automobile servent de transitions

¹¹ Si *Lo strano vizio della signora Wardh* débute par le regard d'un conducteur automobile cherchant une victime au milieu de prostituées, des films comme *Mio caro assassino* (Tonino Valeri, 1972) ou *Cosa avete fatto a Solange* sont également jalonnés de telles séquences de traque en voiture.

privilégées entre deux points de l'action narrative, ce qui justifie leur exploitation en tant que morceaux de bravoure audiovisuels. Ainsi, quand le couple inquiétant de *Reazione a catena* traverse la campagne nocturne dans sa voiture (une autre Mercedes !), l'envoûtement produit par une rythmique afro-cubaine se redouble au niveau de l'image par l'alternance régulière entre les mines sombres des deux protagonistes assis dans la voiture et les vues en travelling avant sur la route éclairée par les feux du véhicule.

Glissements progressifs : une musique adaptée à l'action

Cette relecture pop de l'exploration de l'espace n'est pas forcément aussi linéaire. Elle peut en effet subir des variations en fonction des impératifs esthétiques et psychologiques du thriller. En témoigne la partition d'Ennio Morricone pour *Le foto proibite di un signora per bene* (Luciano Ercoli, 1970), plus particulièrement pour une séquence où l'héroïne se rend au rendez-vous que lui a fixé un maître chanteur particulièrement menaçant. Démarrant dès l'arrivée en voiture de la jeune femme, une suite pianistique d'accords plaqués sur les temps engage une pulsation *medium* sommaire qu'enrichit une ligne de basse aux contours syncopés. Prolongé au plan mélodique par un thème au lyrisme épuré et un riff décalé, cet équilibre entre martèlement cadencé et sautellement énergique conduit le mouvement fébrile de la protagoniste traversant une ruelle. Saisie sous divers angles successifs (de dos, de profil puis de face), elle est graduellement plongée dans une obscurité qui permet de raccorder sans heurt à l'espace sombre d'une cage d'escalier. Ce glissement progressif vers l'intérieur est accompagné musicalement par la coda solennelle du thème, qui module *in fine* sur un nouvel accord vite réduit à une seule note suspendue. Celle-ci est maintenue à un volume inférieur tandis que la caméra suit, en contre-plongée puis dans une forte plongée très graphique, l'héroïne montant avec prudence les marches. Sans renouveler le matériau musical du morceau, le compositeur traduit ce moment de tension narrative, ainsi que l'hésitation manifestée par la jeune femme parvenue devant une porte, par des occurrences éparses du riff, ainsi que par des brèves trilles de clavier (une signature du style Morricone). L'entrée dans l'appartement du maniaque occasionne un nouveau passage au silence, la pulsation rythmique comme la tonalité harmonique se réduisant à la réitération élémentaire de quelques notes de piano. Après le claquement subit de la porte, la reprise des motifs essentiels de la séquence (riff, trille...) accompagne la découverte d'une intrigante décoration (tentures rouges, main statufiée ou masques horribles accrochés aux murs...), avant d'être interrompue par le déclenchement soudain de la lumière et le surgissement du *villain*. Au fil de cette longue séquence, les différentes étapes franchies par l'héroïne sont donc soulignées discrètement, tout en étant reliées dans la continuité sonore qu'implique l'utilisation d'un matériau musical très homogène, à la fois élémentaire et expérimental dans son recours répétitif à une batterie d'effets aisément identifiables.

Une séquence impressionnante d'*Una Lucertola con la pelle di donna*, c'est-à-dire la longue fuite verticale de l'héroïne au travers des différentes pièces d'un imposant édifice londonien, offre pour conclure un aperçu saisissant des diverses fonctions attribuées à la musique au sein du giallo et qui ont

été succinctement abordées dans ce texte. C'est d'abord une nouvelle exposition du thème principal, mélodie sinueuse sur rythmique alerte de bossa nova, qui exalte l'apparition de la troublante Carol (Florinda Bolkan, constamment entre froideur et sensualité) devant l'Alexandra Palace. Une fois celle-ci enfermée dans la cour de l'immeuble gigantesque, le mouvement musical se fait ensuite plus tourmenté pour s'accorder à la discontinuité fébrile produite par des cadrages agités, censés refléter le point de vue hésitant et progressivement terrifié de la jeune femme qui se retrouve bientôt dans les sous-sols du palais. Après la découverte d'une issue à ce domaine cryptique, sa remontée de vertigineux escaliers s'opère au son tumultueux d'une énorme machinerie. L'arrivée consécutive dans une salle aux proportions démesurées met en avant un travail sur la composition visuelle et l'exploration silencieuse de ce nouvel espace sublime. Continuant à monter, Carol se réfugie dans une cabine et déclenche par inadvertance le mécanisme de l'orgue Willis dont les amples résonances attirent l'attention du maniaque. De nouvelles marches conduisent la demoiselle en détresse dans des combles où l'oppressante musique diégétique ne parvient plus à ses oreilles. Elle y est par contre assaillie par un groupe de chauves souris, la bande-son se suffisant des cris bestiaux et des coups sourds frappés contre la porte par le poursuivant qui finit par blesser l'héroïne au moment où celle-ci trouve un ultime accès vers l'extérieur. Ce dernier déplacement transporte in extremis Carol sur le toit, où sa démarche de plus en plus chancelante est traduite musicalement par un motif de basse graduellement recouvert de states de résonances grinçantes et de déformations sonores, et qui disparaît au moment même où la protagoniste se laisse gagner par un évanouissement.

Au cours de ces dix minutes de progression sans cesse renouvelée, au plan tant spatial que musical, se sont succédé de nombreux styles de composition et plus particulièrement les rôles multiples endossés par la musique dans sa relation à l'univers iconique du giallo : exacerbation dynamique et entraînant des différents rythmes visuels, recours à des effets de décalage et de contraste, jeux sur le statut de la musique, ou encore travail expérimental sur la représentation sonore de l'effroi radical et les superpositions paradoxales. Cette diversité de procédés témoigne de l'importance accordée au discours musical dans le film policier italien du tournant des années 1970, qui démontre en définitive sa grande valeur comme l'un des plus formidables laboratoires esthétiques et spectaculaires du cinéma contemporain.