

estrema

Revista Interdisciplinar de Humanidades

Interdisciplinary Review for the Humanities

Para citar este artigo / To cite this article:

Cvetko, Nicolas. 2015. “Les Mannequins de Mario Bava: figures réflexives de mannequins dans *Six femmes pour l'assassin* (*Sei donne per l'assassino*, 1964), *Une Hache pour la lune de miel* (*Il rosso segno della follia*, 1969) et *Lisa et le diable* (*Lisa e il diavolo*, 1972)”. *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 7: 28-54.



Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centre for Comparative Studies

School of Arts and Humanities/ University of Lisbon

<http://www.estrema-cec.com>

Les Mannequins de Mario Bava: figures réflexives de mannequins dans *Six femmes pour l'assassin* (*Sei donne per l'assassino*, 1964), *Une Hache pour la lune de miel* (*Il rosso segno della follia*, 1969) et *Lisa et le diable* (*Lisa e il diavolo*, 1972)

Nicolas Cvetko¹

Résumé: Cet article se propose d'étudier le motif du mannequin dans trois des films du réalisateur italien Mario Bava: *Six femmes pour l'assassin* (*Sei donne per l'assassino*, 1964), *Une Hache pour la lune de miel* (*Il rosso segno della follia*, 1969) et *Lisa et le diable* (*Lisa e il diavolo*, 1972). Sont ici abordés le mannequin en tant que représentation, forme symbolique, mais aussi son rôle dans l'intrigue, son rapport aux personnages et aux acteurs. A travers une démarche ouverte et dans une optique résolument transdisciplinaire, il s'agit de comprendre en quoi la figure du mannequin peut constituer un point de convergence de différentes significations et formes artistiques, et de déterminer en quoi leur cristallisation dans un tel motif peut générer des idées propres à l'art du cinéma.

Mots-clés: Cinéma, mannequin, Mario Bava, arts.

Abstract: The purpose of this article is to study the motif of the mannequin in three films by Italian director Mario Bava: *Blood and Black Lace* (*Sei donne per l'assassino*, 1964), *Hatchet for the honeymoon* (*Il rosso segno della follia*, 1969), *Lisa and the Devil* (*Lisa e il diavolo*, 1972). The mannequin is analysed as a symbol, a representation and we also address her part in the plot as well as her relationship to other characters and actors. Through an open, resolutely transdisciplinary approach we purport to understand to what extent the figure of the mannequin is a point of convergence of different meanings and art forms and we endeavour to determine how her crystallisation in such a motif allows to generate ideas which are specific to cinema.

Keywords: Cinema, mannequin, Mario Bava, arts.

¹ Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis.

Introduction

Né en 1914, Mario Bava grandit “dans un environnement familial où l’art tient une place prépondérante” (Martinet 1984, 9). Son père, sculpteur de formation et un temps chef-opérateur, élabore dans son atelier des accessoires, des décors et met au point des trucages pour le cinéma. Mario Bava devient à son tour directeur de la photographie en 1939 et le premier long-métrage qu’il réalise entièrement est *Le Masque du Démon*, sorti en 1960. Pétri de culture humaniste, Bava exacerbe de différentes façons les résonances esthétiques dans ses films, que ce soit sous forme d’impuretés locales ou globales,² que ce soit à l’échelle d’un plan (par exemple en citant une peinture) ou à l’échelle d’un film (en adaptant une nouvelle), établissant ainsi un lien entre l’enregistrement cinématographique et, si l’on peut dire, son *hors-champ* artistique. De cette approche transversale du cinéma, confrontant les esthétiques, émergent néanmoins des idées-cinéma propres à ses œuvres, servies par un art consommé de la mise en scène.

La figure du mannequin, qui occupe une place cruciale dans plusieurs de ses films, constitue l’un des motifs récurrents et paradigmatiques de cette conception de l’art du cinéma. Ici sont proposées trois analyses, qui concernent chaque fois un aspect particulier d’un film mais qui mettent en évidence, de manière symptomatique, le rôle primordial qu’y jouent les mannequins, en tant que *motifs*, en tant qu’éléments moteurs de l’action et de la mise en scène cinématographique. Ces trois analyses

² Selon les définitions de Denis Levy (Cugier et Louguet 2007, 48–49).

portent ainsi tour à tour sur une partie spécifique du film: le générique de *Six femmes pour l'assassin*; un lieu: une chambre secrète emplies de mannequins en plastique dans *Une Hache pour la lune de miel*; et enfin un personnage: la figure du maître d'hôtel dans *Lisa et le Diable*.

Six femmes pour l'assassin: la figure réflexive du mannequin au générique.

Avant toute chose, il est peut-être bon de rappeler ce qu'est un *giallo*: soit un thriller à l'italienne, sur le modèle du *whodunit*, qui a son origine dans le roman de gare policier. Un assassin, dont l'identité n'est révélée qu'au dénouement, commet une série de meurtres, le plus souvent à l'arme blanche. La mise en scène de ces meurtres est particulièrement soignée, et l'on peut dire que la mise en scène du film dans son ensemble est articulée autour de ces scènes de meurtre et non centrée sur la narration, les dialogues ou encore la psychologie des personnages. Une efficacité de la mise en scène construite autour de séquences chocs associant violence et érotisme, voilà ce qui caractérise le *giallo*, dont *Six femmes pour l'assassin* constitue le premier véritable long-métrage du genre.

L'argument de *Six femmes pour l'assassin* est assez simple: des jeunes femmes, mannequins de la maison de haute couture Christian, sont assassinées par un personnage masqué à la recherche d'un journal intime compromettant. Dans ce quasi huis-clos, plusieurs personnages se sentent compromis et révèlent un motif susceptible de faire d'eux des assassins,

entretenant ainsi le suspense malgré la succession des meurtres. L'intrigue est donc assez mince mais l'essentiel n'est pas là.

En effet, un jeu avec les mannequins s'instaure dès le générique de début et annonce en quelque sorte le jeu dialectique entre figures animées et inanimées, personnages et effigies, qui opère tout au long du film. Les comédiens et comédiennes du film apparaissent successivement dans l'environnement de la maison de couture, lieu des crimes. Un seul comédien par plan apparaît et à chaque changement de personnage s'effectue un changement de plan. Les acteurs prennent la pose et leur nom s'inscrit sur l'écran lorsqu'ils sont à l'image. Ce générique constitue donc une véritable galerie de portraits s'offrant au regard du spectateur. Le rythme d'apparition des personnages, relativement régulier, pourrait très bien évoquer la déambulation optique d'un visiteur de musée dans une galerie de peinture. Et c'est à plusieurs autres titres que l'on peut invoquer la métaphore picturale. En premier lieu, on peut faire le rapprochement avec une série de tableaux dans la mesure où chaque plan-portrait fait l'objet d'une mise en scène très composée, que l'on pourrait situer entre la composition d'un portrait et celle d'une nature morte – une nature morte à valeur de vanité, qui plus est. Le jeu de lumières colorées complexe, agencement de faisceaux rouges, violets et bleutés, dispute à l'obscurité les formes des visages, des corps et des décors. Cet agencement chromatique qui, du reste, était déjà à l'œuvre dans *Les Trois visages de la peur* (*I Tre volti della paura*, 1963), dramatise considérablement les traits et les postures de chacun. La

distinction entre comédien, personnage et caractère³ devient d'autant plus floue que s'affirme ce clair-obscur coloré.

Ces portraits apparaissent, pour la plupart, non en une suite de plans fixes mais à la faveur de brefs travellings ou panoramiques s'achevant sur des cadrages fixes. Si l'on a l'impression de portraits d'inspiration picturale dans leur composition, impression renforcée par la fixité du cadre, on perçoit bien que, malgré tout, dans l'image, l'immobilité est feinte, comme pour mieux montrer qu'elle n'existe pas au cinéma, même avec des cadrages fixes, et même dans l'abstraction du très gros plan avec perte de point sur la robe pailletée du mannequin rouge. Certes, pour faire (ou tirer) le portrait de chacun des personnages, la caméra finit toujours par s'immobiliser sur les personnages décentrés et cadrés au niveau de la taille, cette fixité finale maintenant ainsi un lien avec les portraits peints ici organisés en galerie. Mais cette fixité du cadre, qui n'exclut bien évidemment pas le mouvement dans l'image, et donc de l'image en général, (n')est (que) l'aboutissement d'un geste de la caméra, pourrait-on dire, d'un mouvement qui affirme une certaine conception de la mise en scène.⁴ Cette séquence inaugurale instaure donc à la fois une dialectique du mouvement et de la fixité et une belle mise en tension de la peinture et du cinéma.

Par ce générique, Bava introduit une forme de distanciation dans le genre du *giallo* dès sa création: il reprend en cela l'aspect parodique du film hitchcockien exploité dans *La Fille qui en savait trop* (*La ragazza che sapeva troppo*, 1962). Cette galerie de personnages peut aussi évoquer une

³ Le terme est employé en référence à Jean de la Bruyère. Quoiqu'on ne puisse s'y attarder ici, il y a également là une mise en évidence du paradoxe sur le comédien, tel que Diderot l'a exposé.

⁴ De manière générale, il y a dans l'œuvre de Bava une grande importance accordée à la circulation de la caméra, comme l'a montré Jean-Louis Leutrat (1994, 46–47).

galerie de musée de cire, où les acteurs jouent donc à incarner, paradoxalement, leurs propres effigies, maintenant une ambiguïté amusée entre le personnage qu'ils campent, le comédien qu'ils ont conscience d'être, et la figure de cire / la statue (une statue de bronze trône d'ailleurs au milieu de l'atelier de la maison de couture) – disons la représentation, l'image (au sens le plus ancien d'effigie funéraire de cire), l'image du personnage et du comédien simultanément. L'amusement est d'autant plus manifeste qu'a priori ces acteurs, qui enchaînent les productions à petits budgets, ne connaissent pas la notoriété suffisante, loin s'en faut, pour prétendre à leur représentation sous forme d'effigie céroplastique au musée Grévin ou au musée Madame Tussauds.⁵

Les acteurs posent donc presque immobiles dans le décorum feutré de la maison de couture Christian et leurs noms s'affichent à l'écran lorsqu'ils apparaissent mis en scène avec un ou plusieurs mannequins. On note que dans la version allemande le principe n'est respecté que pour les trois premiers interprètes car au-delà des trois premiers tableaux plusieurs noms s'affichent à chaque fois, pas nécessairement celui de la personne à l'image, voire, à la fin, les noms des techniciens, scénaristes, etc., ce qui a beaucoup moins de sens.⁶ Les mannequins en osier, dont la structure accroche les lumières colorées, en sont comme les échos ou les ombres inquiétantes car squelettiques, mais c'est surtout un mannequin un peu plus incarné qui mène la danse: il s'agit de celui sur lequel s'ouvre et se ferme la

⁵ Bava met ainsi en exergue le fait qu'"un film de cinéma reproduit la réalité de l'acteur, en même temps que celle de l'homme qu'il est", comme a pu le noter Robert Bresson (cité par Louguet 2012, 133).

⁶ Sur le peu de cas fait des génériques on se référera aux travaux d'Alexandre Tylski. Le titre de la version allemande, en revanche, était plus intéressant: *Blutige Seide* renvoie à ce mannequin rouge omniprésent avec lequel s'ouvre et se ferme le générique de début (cf. ci-après) ainsi qu'aux très nombreux éléments de décor rouges du film.

séquence. Mannequin féminin revêtu d'une peau de velours rouge et coiffé d'une perruque de longs cheveux noirs, autrement mieux articulé que les autres, son statut oscille entre celui, presque immatériel, de la silhouette, et celui du personnage incarné, d'autant qu'il intègre la composition de plusieurs des portraits du générique: on le trouve par exemple aux côtés d'Ariana Gorinni, de Lea Krugher ou de Claude Dantes, évoquant pour cette dernière une sorte de *Reproduction interdite*,⁷ – mais on le retrouve aussi faisant mine d'étouffer Mary Arden, tenant dans sa main gauche un morceau d'étoffe, ou sur le point d'étrangler Francesca Ungaro. Son absence de visage, d'une inquiétante étrangeté, renvoie par avance au visage voilé de l'assassin, à son impossible identification – caractère générique de l'assassin qui peut se résumer, paradoxalement, à une *figure* d'assassin – mais aussi au visage de Peggy brûlé sur un poêle en fonte (Peggy, l'une des mannequins assassinées, est la seule à avoir démasqué l'assassin – au sens propre – juste avant qu'il ne la tue). Omniprésent tout au long du film, jouant parfois le rôle d'admoniteur en plus de celui d'allégorie, ce mannequin rouge constitue un leitmotiv *incarnant* cette tension, là encore paradoxale et propre au cinéma de Bava, entre fantastique et distanciation.

Passant du leitmotiv au motif pictural, on peut trouver la source d'une telle figure dans le mannequin tel qu'il a été figuré par Giorgio De Chirico, ou que l'on retrouve d'une certaine manière dans la peinture de Carlo Carrà, car, comme le note Wieland Schmied, “chez tous deux, l'homme, mannequin figé, possède quelque chose de mécanique qui

⁷ La position du mannequin par rapport à l'actrice ainsi que le cadrage invitent à la comparaison avec cette œuvre picturale de René Magritte (1937, huile sur toile, 79 x 65 cm, Rotterdam, musée Boijmans Van Beuningen), d'autant que dans le second portrait du générique Eva Bartok pose quant à elle à côté de son propre reflet...

l'apparente aux marionnettes" (Hulten 1980, 22). Ainsi les artistes de l'entre-deux guerres ont tendance à transformer un objet d'atelier du peintre et d'atelier de couture en Tirésias moderne perdu dans la solitude de villes tentaculaires.⁸ Que ce soit dans des œuvres picturales ou photographiques surréalistes ou des œuvres du Novecento (la mouvance italienne du réalisme en peinture dans l'entre-deux guerre), il n'est guère étonnant de constater la récurrence de ce motif, à une époque où les mannequins en vitrine commencent à prendre une place importante, "participa[n]t des réalités spectaculaires (l'expression est de Vanessa Schwartz) du paysage urbain moderne" (Munro 2015, 167). Cet aspect frappe le peintre Fernand Léger à son arrivée à New-York, et c'est de cette impression qu'est née sa collaboration avec le cinéaste Hans Richter pour le second segment de *Dreams that money can buy* en 1947 (les autres segments étant réalisés en collaboration avec Marcel Duchamp, Alexander Calder et Man Ray), l'histoire d'un homme qui se rend compte fortuitement que son regard est comme une caméra qui voit dans le cerveau des gens et qui propose de leur insuffler des rêves. Ce segment, sous-intitulé "The girl with the prefabricated heart", pourrait être situé, temporellement et esthétiquement, entre le *Ballet mécanique* de Fernand Léger (1924) et *Six femmes pour l'assassin*. On y trouve d'ailleurs déjà les associations thématiques qui font le succès du film de Bava. Ainsi se succèdent les motifs suivants: série de gravures érotiques, image de statuette de cire en train de fondre, taches d'un rouge vif... Dans cette partie du film, dont les motifs, les cadrages et la photographie ne sont donc pas sans lien avec le générique de Bava, les

⁸ Je fais d'autant plus volontiers référence au recueil d'Émile Verhaeren que le motif de la statue, de l'effigie, y est très présent.

mannequins jouent à être des acteurs de mélodrame. Comme précédemment évoqué, certains portraits du générique sont mis en scène selon un principe de symétrie entre l'actrice et le mannequin rouge mais, en l'occurrence, ce sont peut-être les jeunes femmes qui jouent à être des mannequins d'atelier, comme si les êtres animés et inanimés étaient interchangeable. Cette impression est confirmée par la suite, car il apparaît assez vite qu'au sein de la maison Christian les mannequins (les jeunes femmes) sont considérés comme des accessoires pour les robes, et non l'inverse. Cette confusion entre la personne réelle et l'image, donne le sentiment ou le pressentiment que la vie des jeunes femmes n'importe pas plus que l'accessoire du couturier. Nul doute que le mannequin rouge ainsi mis en scène préfigure, comme un reflet sinistre, la mort des jeunes femmes. Le générique, par l'utilisation de ce motif inquiétant, annonce ce rapport cynique à l'individu qui anime l'assassin. Les jeunes mannequins sont des objets dont on se débarrasse lorsqu'ils deviennent trop encombrants, lorsque la fille en sait trop, pour reprendre le titre d'un autre film déjà cité.

Les mannequins en osier, eux aussi, renvoient à un devenir-cadavre des jeunes femmes,⁹ ce qui est nettement rappelé par l'affiche belge, qui propose une sorte de mannequin-transi se tenant derrière l'une d'elles. Cette représentation un peu grand-guignolesque est largement exploitée par la version américaine du générique, non réalisé par Bava, et que les producteurs voulaient plus spectaculaire pour le public outre-Atlantique; un

⁹ Sans développer la place du corps en tant que devenir-cadavre dans l'œuvre de Mario Bava, on peut déjà mettre cette idée en résonance avec le propos suivant de Theodor W. Adorno et Max Horkheimer dans *La Dialectique de la raison*, avec toutes les précautions que le contexte dans lequel il a été écrit impose: "Le corps n'a toujours pas retrouvé sa noblesse. Il reste un cadavre, même lorsqu'il est rigoureusement entraîné et éduqué." (cité par Nicole Brenez 1998, 19).

objet filmique très intéressant mais qui perd le sens de l'original. Le jeu acteurs / mannequins est abandonné, la bande-son est remplacée. La musique entraînant de Carlo Rustichelli, interprétée au bongo, à la trompette et au saxophone, introduisait pourtant de manière plus subtile, comme un contrepoint ironique, une forme d'érotisme dans cet univers morbide – le mélange des deux constituant bien la recette du *giallo* qui aura tant de succès au début des années soixante-dix. Ce morceau, qui sera repris trois ou quatre fois avec des variations plus ou moins sombres selon les scènes du film, s'intitule "L'atelier": voilà justement la question que l'on peut aborder pour évoquer une dernière fois la figure de l'artiste.

Il n'est pas extraordinaire que les acteurs posent avec les mannequins pour planter le décor de la maison de couture, le défilé d'acteurs comme référence au défilé de mode peut aller de soi. Mais ce dont on ne peut rendre compte qu'a posteriori, c'est que ces poses s'effectuent dans l'atelier. Nous sommes en effet au cœur de la maison de couture, qui est le point de rencontre de tous les personnages, la pièce centrale du film dans laquelle on revient sans cesse entre chaque meurtre, comme si elle exerçait une sorte de gravité, comme si la maison elle-même, finalement, pouvait être soupçonnée: c'est d'ailleurs dans un de ses placards que Christiane trouve le premier cadavre... Ainsi, il est moins étonnant d'apprendre – en l'occurrence de Tim Lucas (2007, 547) – que le titre de tournage du film était *L'Atelier della morte*.

A la lumière de cette dernière information, on peut faire une ultime comparaison picturale qui cristallise toutes les impuretés artistiques évoquées jusqu'à présent. Dans la magnifique aquarelle de Rudolf

Schlichter intitulée *L'Atelier sur le toit* (1920, aquarelle et plume, 46 x 64 cm, Berlin, Galerie Nierendorf), on retrouve tous les thèmes qui traversent le générique: un atelier qui est aussi une galerie de personnages hétéroclites, la présence du mannequin d'atelier d'artiste, le mannequin d'atelier de couture, le mannequin anatomique – l'écorché – et son association avec la figure du mutilé de guerre (une association courante dans la peinture d'après-guerre qu'on retrouve chez Georg Grosz ou Otto Dix), et la confusion entre modèle et mannequin, qui renvoie de manière plus globale à l'ère du mécanique (et de la reproduction mécanique benjaminienne, qui concerne aussi bien le cinéma que la photographie), mécanique qui fusionne avec le vivant. Comme dans le générique, qui peut constituer une forme brève et une œuvre autonome, l'aquarelle présente ainsi tout un monde décadent avec, en toile de fond, la ville impersonnelle géométrisante et surtout, si l'on peut dire, face caméra, cette figure inquiétante du personnage masqué en imperméable. A la fois, donc, une composition unifiée par l'espace fictionnel et une galerie de portraits dissociables, portraits de personnages, plus ou moins humains et plus ou moins mannequins.

En résumé, le générique de *Six femmes pour l'assassin* n'a aucune justification sur le plan du récit, il n'est pas là pour raconter quelque chose, on peut très bien s'en passer pour comprendre le film, les personnages, leurs fonctions. D'ailleurs, ils s'y réduisent quasiment. Comme le dit très bien Jean-François Rauger: "Silhouettes figées et inquiétantes, figurines de roman-photo, les protagonistes du film n'ont pas d'épaisseur humaine. Ils sont comme les rouages d'une machinerie qui les envoie, un à un, au néant." (Leutrat 1994, 36). Ce générique est donc plutôt à considérer comme une

partie du film relativement autonome (ou automate) qui annonce la couleur paradoxale du *giallo* selon Bava: des scènes de crimes vraisemblables dans un univers de faux-semblants, une efficacité de la mise en scène conciliée avec une forme de distanciation.

Une Hache pour la lune de miel: la chambre échoïque des mannequins.

À bien des égards, *Une Hache pour la lune de miel* fait écho à *Six femmes pour l'assassin*, tourné cinq ans plus tôt. John Harrington (Steve Forsyth) dirige une maison de haute couture parisienne où sont accueillies des jeunes femmes pour poser et défiler en robe de mariée: autant de victimes potentielles pour John, qui assassine celles qui souhaitent quitter leur emploi pour se marier, rejouant une scène de meurtre originelle et matricielle au milieu d'une pièce emplies de mannequins. Chaque meurtre, qu'il commet dans cette pièce, lorsqu'il ne va pas surprendre les couples dans l'intimité de leur nuit de noces (c'est ainsi que débute le film), le rapproche de la vérité qu'il cherche à découvrir: l'identité de l'assassin de sa propre mère.

Le spectateur découvre cette chambre secrète après une scène apriori anodine mais qui préfigure beaucoup d'éléments de ce qui suit, de même que la présence de l'enfant énigmatique dans le train dès les premières secondes qui suivent le générique de début donne au spectateur une clé de lecture cruciale de l'ensemble du film. Il s'agit de la rencontre avec Helen Wood (Dagmar Lassender), qui se présente à John comme un mannequin

professionnel, amie d'une des jeunes filles qu'il a tuées. John, excédé par les propos de sa femme Mildred, qui refuse de divorcer, prend appui des deux mains sur son bureau. Son regard se pose sur un portrait photographique en noir et blanc de sa femme. De rage, il le projette derrière lui, à côté d'un fauteuil en amorce au premier plan et dans lequel il découvre la jeune femme. Avec une grande efficacité et une grande économie de moyens, Bava marque la transition, le passage d'une femme à l'autre: de l'image brisée de sa femme (et de son couple) à l'image projetée, fantasmée, qui apparaît soudainement à lui en la personne d'Helen Wood. On passe donc d'une image froide et sans couleurs à l'image incarnée d'une femme désirable. La désignation "modèle professionnel" renvoie à la fois au canon esthétique du corps féminin (l'antique et mythique Hélène) et à la jeune femme mannequin qui assume sa fonction d'objet, d'accessoire permettant de mettre en valeur les créations de la maison de couture.¹⁰ Son nom même, "Wood", exprime le devenir-pantin qui l'habite et la fait tendre vers le mannequin d'artiste ou de modéliste. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si c'est cette même jeune femme qui aidera l'inspecteur Russell (Jesus Puente) à prendre John Harrington en flagrant délit, en se prêtant au jeu de la jeune fille abusée par ses charmes, manipulée par lui comme un artiste fait prendre la pose désirée à son mannequin de bois.

La chambre aux mannequins, qui constitue une sorte de parodie du cabinet de *La Barbe bleue*, a quelque chose qui tient d'une l'installation artistique, digne de George Segal ou d'Edward Kienholz. Filmée en grand angle et en plongée, on saisit l'ampleur de la mise en scène réalisée par John

¹⁰ Pendant la préparation du défilé et lors du défilé lui-même, Louise (Antonia Mas) désigne les modèles par des numéros. Les modèles, ici, peuvent aussi bien désigner les jeunes filles que les robes.

dans la chambre secrète, à laquelle il accède par une porte dérobée et blindée.¹¹ Dans cette pièce sont conservées toutes les créations de sa mère depuis la fondation de la maison de couture en 1927, comme il l'explique à Alice – qui va vivre un cauchemar. L'espace se présente comme une double pièce rectangulaire. Au fond du plus grand espace, en un endroit légèrement surélevé à valeur de scène théâtrale et de diorama, une méridienne rouge est dévoilée par des rideaux violets, pouvant évoquer une chambre nuptiale. A l'opposé, dans la pièce la plus petite, se trouve un buffet massif dans lequel John cache le couperet dont il se sert pour assassiner ses victimes et dont Bava met en valeur, à plusieurs reprises, la fonction spéculaire. Cette double pièce, encombrée de dizaines de mannequins, constitue déjà en soi un espace dévoué à une esthétique du faux-semblant: ses murs sont recouverts des fresques originales de la villa romaine où ces scènes ont été tournées,¹² comportant de nombreuses sculptures et des éléments architecturaux peints en trompe-l'œil. Cet espace où règne la confusion entre le réel et le représenté, l'animé et l'inanimé, est aussi l'endroit où se mêlent le présent et le passé de John qui, avant de tuer Alice, réactive une boîte à musique qu'on imagine également héritée de sa mère et liée à son enfance: motif du cinéma buñuelien s'il en est, qui appelle la comparaison avec l'un des films de la période mexicaine du réalisateur, où il est aussi question d'une indistinction entre modèle et mannequin. Lors de sa première visite dans la chambre obscure des mannequins, John embrasse puis enlace plusieurs effigies de jeunes mariées. Cette scène rappelle l'attitude d'Archibald de la Cruz (Luis

¹¹ Ce n'est peut-être pas un hasard si le protagoniste, si ingénieux dans sa *mise en scène*, se prénomme John. Mario Bava ne fut-il pas crédité à plusieurs reprises sous le pseudonyme de John Foam ou John M. Old ?

¹² Tim Lucas (2007, 785) donne des indications précieuses sur ce point.

Buñuel, *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz / Ensayo de un crimen*, 1957), lorsque, dans son salon, il embrasse un mannequin de vitrine en présence de la femme même qui a servi de modèle à sa fabrication. Si Archibald feint de le faire par jeu, parce que Lavinia se refuse à lui, on comprend dans cette scène le trouble d'Archibald et la confusion qui s'opère: les images en gros plan des jambes et du cou, qui sont censés être ceux du mannequin, semblent plutôt être des parties du corps bien vivant, animé et fortement érotisé, de Lavinia.¹³

Ici également la confusion est telle qu'un plan troublant montre Alice dans la robe de mariée qu'elle vient de passer, prenant la pose d'un mannequin de vitrine, immobile, adoptant une posture rigide et regardant dans le vague. Le jeu mimétique d'Alice, si ce n'est la vision hallucinée de John – l'ambiguïté demeure¹⁴ – préfigure un macabre avenir de corps inanimé. Alice finira par devenir ce corps rigide, allongé sur une civière et bientôt réduit en cendres par l'incinérateur de la serre. Avant de la livrer aux flammes, John embrassera délicatement la jeune femme morte,¹⁵ ironique baiser du prince charmant qui n'accepte pas que ses modèles deviennent des êtres de chair.¹⁶

¹³ Bien d'autres parallèles pourraient être établis entre les deux films. Nous n'avons guère le temps de les souligner ici et en réservons donc les développements à un travail ultérieur. Notons tout de même la fonction assez similaire attribuée à la boîte à musique, dont il est fait mention ci-après.

¹⁴ Bien qu'Alice finisse par sourire et tourner la tête, s'humanisant de nouveau, on peut identifier ce plan comme un plan subjectif. Buñuel (2000, 251) affirme ainsi à propos de *El*: "Les paranoïaques sont comme les poètes. Ils naissent ainsi. Par la suite ils interprètent toujours la réalité dans le sens de leur obsession, à laquelle tout se rapporte."

¹⁵ En prenant soin de laisser dépasser de l'incinérateur la partie haute du corps, alors même qu'il l'avait déposé la tête vers le four dans le plan précédent... La féerie est aussi du côté du montage !

¹⁶ On n'ignore pas la symbolique de l'histoire de *la Belle au bois dormant*: le sommeil de cent ans, métaphore de l'adolescence et des transformations morphologiques de la jeune fille, est un "mal" dont la finalité ne peut être que le baiser d'un prince, c'est-à-dire, indissociablement, le mariage / l'union sexuelle / la maternité. Par ailleurs, il est certain qu'on peut voir dans cette scène de meurtre un regard amusé de Bava sur l'expérience de la

A l'acmé de la scène de meurtre, au moment où le hachoir atteint la jeune femme, ce n'est pas la jeune femme elle-même que l'on voit défigurée à l'écran, mais une photographie du haut son visage plein cadre que l'on voit se couper en deux verticalement, l'intensité dramatique étant renforcée par une lumière rouge. La photographie s'ouvre alors tel un rideau inversé pour dévoiler un visage de femme blonde aux yeux écarquillés, dont on comprend qu'elle est la source de la voix jusqu'alors acousmatique qui ne cesse d'appeler John. Ainsi, il semble bien que ce soit l'image de la jeune femme et non la jeune femme elle-même que John cherche à supprimer, puisque l'image est un voile qui cache la scène originelle à laquelle il tente d'accéder pour comprendre ses pulsions meurtrières. La figure du mannequin renvoie donc ici non pas à des victimes individualisées mais à une image de la femme en général comme clé du mystère. John voit des mannequins dans les jeunes modèles (et les jeunes mariées qui s'y apparentent) parce qu'il cherche non pas une ou des personnes mais une image, une image manquante qui est la clé de son mal. Cette image manquante est en réalité sa propre image, l'image de lui-même enfant, qui a assassiné sa mère et son beau-père, ce qu'il découvre à la toute fin du film, lors du meurtre manqué d'Helen Wood.

Outre la présence, dès les premières images du film, de cet enfant énigmatique et fantomal, d'autres indices laissent penser que le mystère de John se résoudra dans les souvenirs de l'enfance. Le pendant de la chambre des mannequins est la vaste chambre d'enfant de John, dans laquelle il se

direction d'acteurs et de la mise en scène en général: Ramón Freixas considère le film comme "una amarga metáfora acerca de las conexiones entre el asesino y el cineasta como demiurgos de la ficción, manipuladores de la realidad (y de su proceso de derealización)" (cité par José Abad 2014, 147).

rend à plusieurs reprises pour jouer avec son train électrique et actionner les multiples poupées mécaniques (anthropomorphes et zoomorphes) qui s’y trouvent. Le lien entre les deux espaces est fait par la boîte à musique, un objet associé à la chambre d’enfant qui, dévoyé de sa fonction première, est utilisé par John dans la chambre des mannequins pour mettre en musique, si l’on ose dire, le meurtre d’Alice. Transformée en machine sonore maléfique, sa mélodie est surtout l’écho d’une mécanique meurtrière avec laquelle le mannequin a partie liée: autre forme mécanique (articulée), en opposition à l’organique et au vivant, il témoigne par son omniprésence que John – comme la pellicule de film – est prisonnier d’un engrenage.

Si la boîte à musique actionnée par John ne comporte pas de danseuse, comme celle d’Archibald, c’est le couple lui-même qui entreprend une valse au milieu des mannequins, à la faveur du passage de la musique d’écran, générée par la boîte à musique, à une musique de fosse.¹⁷ Filmés en plongé, d’assez haut, les deux comédiens, jouant aux jeunes mariés, semblent deux petites figurines mécanisées parmi d’autres qui sont immobiles. Ainsi, au fil de son déroulement, toute la scène, depuis le moment où ils se retrouvent dans la pièce jusqu’au moment du meurtre, tend vers un dispositif mécanique où se confondent la vie et son simulacre. On en trouve encore un écho dans la scène suivante: rentrant chez lui après la première soirée passée en compagnie d’Helen, John allume la télévision et tombe sur un passage des *Wurdalaks*, segment des *Trois Visages de la*

¹⁷ Concernant les distinctions entre les différents types de musiques et de sons au cinéma on se reportera au travail de Michel Chion et on consultera avec profit la page web suivante: Chion, Michel. 2006 “Glossaire” Lampe-tempête, 14 octobre. Consulté le 18 octobre 2015. <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>.

peur.¹⁸ Dans la séquence que Bava choisit pour se citer, on voit la douleur du personnage de Maria (Rika Dialina) qui se refuse à croire que son fils puisse devenir, comme son grand-père, à la fois animé et mort –cette forme de vampire du folklore russe qu'on nomme un "vourdalak". Autrement dit, Bava fait d'un extrait de film la métaphore d'un autre (tout en montrant la *ressemblance* entre deux films a priori de genres différents) pour montrer les imbrications subtiles entre le réel et sa représentation concernant en l'occurrence plus précisément les rapports entre personnes incarnées et mannequins. Ainsi les mannequins de John renvoient à tous les faux-semblants qui l'entourent et traversent le film: des souvenirs trop présents, des répliques illusoires, des vivants mécaniques et des morts qui reviennent...

Lisa et le diable: le musée de cire de Leandro

D'autres effigies humaines peuplent le film *Lisa et le Diable*, que Mario Bava réalise en 1972. Non pas des mannequins de vitrine ou de modéliste, mais plutôt des représentations telles qu'on en trouve dans les musées de cire, déjà évoqués. Lisa (Elke Sommer) fait partie d'un groupe de touristes venus visiter Tolède. Ils s'arrêtent devant les vestiges d'une fresque figurant le diable. Lisa est attirée par une douce mélodie qui la pousse à s'éloigner du groupe et la conduit dans un mystérieux magasin d'antiquités. A l'intérieur de cet espace vouté, ses pas la mènent à la source de la mélodie: une boîte à musique surmontée de lugubres automates, près

¹⁸ Bava, au passage, montre ce que la télévision fait alors au cinéma: *Les Trois Visages de la Peur* passe en noir et blanc, et l'on perd sur petit écran une composante essentielle du film.

de laquelle elle trouve l'antiquaire (Franz von Treuberg) en conversation avec Leandro (Telly Savalas). Lisa est troublée par ce dernier qui possède les traits du diable de la fresque, comme le souligne la surimpression d'un détail de la peinture sur son visage. Leandro quitte le magasin en emportant un mannequin grandeur nature qu'il avait laissé en réparation. C'est le double de chair et d'os de ce mannequin que Lisa rencontre en sortant à son tour, dans une ville devenue étrangement déserte. Ainsi l'apparition du premier mannequin, restauré par l'antiquaire et transporté par Leandro, précède celle de la personne vivante qui lui a servi de modèle. Cette brève rencontre avec Carlo (Espartaco Santoni), qui semble la connaître et l'appelle "Elena", se solde par la mort accidentelle de l'homme, ce qui achève de plonger Lisa dans la confusion, aussi bien spatio-temporelle que psychique. Comme le résume Suzanne Liandrat-Guigues, "à partir de ce moment tout se dédouble comme si la révélation des simulacres (fresque, automates, mannequins de cire) avait engendré une vaste démultiplication de l'espace et du temps" (Leutrat 1994, 119).

Lisa retrouve Leandro dans la villa de la comtesse (Alida Valli), où elle est hébergée pour la nuit en compagnie d'un couple et de son chauffeur, également égarés. C'est dans ce lieu baroque, tant du point de vue de l'agencement des espaces que de l'ornement, que Lisa sera confrontée à de nombreuses autres figures de cire (les vastes villas constituent donc les habitats de prédilection des mannequins dans les films de Bava). Leandro, le maître de maison, domestique aux ordres de la comtesse aveugle, aussi malicieux que déférent, s'en révèle à la fois le restaurateur, le conservateur et le metteur en scène.

Si Leandro manipule et met en scène ses doubles des personnages en cire, les personnages eux-mêmes sont montrés comme des mannequins en devenir, lorsqu'on ne se demande pas, comme on l'a vu, si ce ne sont pas eux les doubles des mannequins plutôt que l'inverse. Ce devenir-mannequin des personnages apparaît de plusieurs manières. Lors du trajet en voiture qui mène le couple Lehar (Eduardo Fajardo et Sylvia Koscina), leur chauffeur (Gabriele Tinti) et Lisa jusqu'à la villa, Bava filme uniquement les visages silencieux des quatre occupants de la voiture une minute durant, comme s'il s'agissait de prendre l'empreinte de leurs traits et, paradoxalement, de les fixer par la durée cinématographique.¹⁹ Ces visages ainsi filmés constituent rétrospectivement un écho troublant aux multiples têtes de cire (telles celles des modistes) entretenues et restaurées par Leandro.

Le changement de cadrage ne les humanise pas davantage lorsque les mêmes personnages, après avoir dîné à la villa, apparaissent marchant au loin les uns derrière les autres dans le jardin, en chemin pour le cottage où ils s'apprêtent à passer la nuit. Le plan d'ensemble les montre passant devant une fabrique, édifice circulaire dont les colonnades entourent une sculpture. Les corps écrasés sur le plan de l'image par la perspective et l'environnement flou peuvent sembler des pendants animés de la statue, mais évoquent surtout, ainsi miniaturisés par le point de vue, les petits automates que Leandro est allé chercher chez l'antiquaire dans la journée.

Cette association des mannequins, des automates de la boîte à musique et des personnages incarnés est réitérée au cours du film, la

¹⁹ Ici résonnent les célèbres propos d'André Bazin (1976, 14) dans son "Ontologie de l'image cinématographique": "Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement."

transition des uns aux autres s'effectuant par une continuité de mouvement (mouvement de l'automate en plan fixe, continué par un déplacement de personnage, lui-même accompagné par la circulation de la caméra) ou encore par des rattrapages de point marquant la proximité des uns avec les autres.

Néanmoins le lien entre les corps (véritablement) animés et inanimés demeure le personnage énigmatique de Leandro. Ce dernier transporte les mannequins et les automates sur leur boîte à musique, dans la ville, dans la villa et entre la villa et les dépendances. Il transporte également le corps de George sur une sorte de desserte, menant ainsi une parodie de convoi funèbre. Le mannequin potentiel qui réside dans le cadavre est alors souligné par une série d'oiseaux empaillés qui apparaissent à la faveur d'un travelling et qui font office de volets, annonçant métaphoriquement la *naturalisation* du cadavre: Leandro possède donc aussi quelque chose du thanatopracteur, fonction intermédiaire entre celle de maître d'hôtel et celle de restaurateur d'effigies céroplastiques. Ces diverses activités seront d'ailleurs combinées pour mettre en œuvre une sorte de cène tout aussi parodique – et de Buñuel, on pense cette fois-ci à *Viridiana*. On retrouve, attablés, les mannequins-cadavres de madame et monsieur Lehar, ceux d'Elena, de Carlo et de George. Cinq mannequins, poupées grandeur nature et projection des cinq petits automates de la boîte à musique (le sixième étant la mort). La perspective obtenue par le grand angle place la table oblongue au centre de l'image et l'inscrit dans un espace qui a pour fond une trinité d'arcades: un emprunt non dissimulé à la composition de la *Cène* – tant de fois reprise – peinte par Léonard de Vinci pour le réfectoire du couvent

Santa Maria delle Grazie, à Milan. Dans ce cas précis, la mise en présence de tous ces mannequins joue à plein la carte de la *représentation*²⁰ et s'affirme sur une mode lugubre mais ludique.

Enfin, dans la séquence finale où Lisa pense échapper à cette longue rêverie morbide par un vol en avion qui la reconduira dans un monde de certitudes, on retrouve Leandro en commandant de bord, pilotant un appareil vide à l'exception de Lisa, lui-même... et des autres occupants de la villa, qui apparaissent ici davantage comme des cadavres installés à la manière de mannequins. Il semble alors, avec cette ultime scène, que l'ensemble des combinaisons possibles entre humains et mannequins soit exploité, comme si Leandro, en metteur en scène et en artiste, souhaitait toutes les expérimenter.

Le personnage de Leandro constitue donc, dans *Lisa et le diable*, la figure du scénographe, du conservateur, du régisseur et même du restaurateur d'un improbable musée de cire, perpétuant avec une ironie constante une certaine tradition italienne de la figure céroplastique, à mi-chemin entre le musée à vocation scientifique (musée La Specola de Florence) et le sanctuaire (catacombes capucines de Palerme). Lui-même, parfaitement chauve, aux expressions surjouées, à la réalité incertaine, apparaît d'ailleurs comme une figure cireuse et fantomale. Machiniste ou plutôt "mannequinste" du film, il tire les ficelles et met en scène ses marionnettes de chair ou de cire comme Mario Bava met en scène ses personnages. Cette projection possible de Bava dans la figure de Leandro est d'ailleurs assez révélatrice du rapport que le réalisateur entretenait avec

²⁰ L'expression imagée de la carte renvoie au générique de début, dans lequel les acteurs sont présentés sous forme de figures de cartes à jouer. Ainsi, d'emblée, Leandro *distribue* les rôles...

ses acteurs, dont il eût parfois souhaité qu'ils fussent des acteurs *modèles*.

Ainsi, comme pour certains peintres ou sculpteurs, notamment aux XVIIIe et XIXe siècle, avant que la photographie ne bouleverse les pratiques, le mannequin peut constituer, ironiquement, un acteur idéal, supplanter le comédien.

En guise de conclusion: le pelele.

Alors que Lisa s'éveille dans un univers de maison en ruine qu'une végétation luxuriante a envahi, on la voit quitter le jardin de la villa par une trouée dans les feuillages. Passée de l'autre côté, un ballon lui arrive dans les mains. Des écolières viennent aussitôt à sa rencontre. Elles sont au nombre de six, comme les figurines sur la boîte à musique. Elles portent un uniforme dont le pull est d'un rouge vif et jouent à lancer le ballon en l'air à l'aide d'un drap rouge sang, qui rappelle étrangement le manteau de la mort sur l'appareil. Avant même l'épisode de l'avion, Bava fait donc comprendre que l'issue de cette histoire n'offrira pas une dichotomie nette monde rêvé / monde réel (c'est la fin rassurante d'*Alice au pays des merveilles*), mais que tous les univers parcourus par le spectateur, principalement en suivant la figure de Lisa, s'enchevêtrent et se confondent: non pas une multiplicité de mondes qui se juxtaposent mais un seul monde multiple, un seul réel filmique. Le jeu des écolières rappelle fortement, comme l'a noté Suzanne Liandrat-Guigues (Leutrat 1994, 120), un carton pour tapisserie de Goya intitulé *El Pelele* (1791-1792, huile sur toile, 267 x 160 cm, Madrid, musée du Prado), qui représente quatre jeunes filles faisant rebondir un pantin sur

un drap. Il est aisé de voir dans la scène du pantin (masculin), quelque peu malmené par les jeunes filles, un renversement carnavalesque des conventions établies –en l’occurrence le patriarcat catholique, la domination masculine de la société espagnole de la fin du XVIIIème siècle – sur un mode ironique. De même, *Lisa et le Diable* ne cesse de *jouer* sur de tels renversements, les rapports entre les personnages évoluant sans cesse au fil du récit: la comtesse, bien qu’aveugle, est présentée comme la maîtresse des lieux autoritaire et toute puissante. Elle commande de sa seule voix son fils Maximilien (Alessio Orano) et le maître d’hôtel, qui semblent la craindre. Ainsi la comtesse dispose des hommes comme de pantins. Mais ce rapport s’inverse lorsque Maximilien se révolte (et un tel prénom n’augure-t-il pas une violente révolte?) et assassine sa mère... avant que son cadavre n’assassine son fils en l’acculant contre une fenêtre qui s’ouvre et le précipite dans le vide. On découvre aussi au fil du récit que Leandro, sous ses airs soumis (jusqu’à redouter que la comtesse le surprenne en train de fumer), est en fait le véritable maître des lieux: maître d’hôtel certes, mais aussi, maître de cérémonie (funéraire ou cène) et maître-démiurge des mannequins. N’est-il pas finalement un personnage diabolique ou le diable lui-même, comme la première (sur)impression de Lisa le laissait entendre?

Pour en revenir à la peinture de Goya, on peut dire que le ballon fait office de pantin comme les mannequins font office de personnages, les mannequins de cadavres et les cadavres de mannequins. La scène du *pelele* joue donc le rôle d’un dispositif de transition permanente d’un monde et d’un motif à l’autre, le jeu d’une inversion ou d’un renversement permanent. Au-delà du thème commun du mannequin-pantin indirectement repris par

Bava, la résonance esthétique avec la peinture de Goya n'est donc pas fortuite ou simplement formelle. La peinture espagnole, qui fait écho au lieu du récit (Tolède), transcrit une atmosphère trouble et presque insaisissable, mêlant familiarité (scène de genre) et étrangeté: le renversement de l'ordre établi, et la violence subie par le mannequin que l'on anthropomorphise fatalement, apparaissant sans mal comme un corps sans vie, comme un cadavre. Aussi peut-on convenir avec Suzanne Liandrat-Guigues que "[l]e film s'appuie sur une véritable réflexion des images qui, à partir de la notion de modèle et de simulacre, donnent à penser l'engendrement du cinéma selon Bava" (Leutrat 1994, 120). Chez Bava, entre modèle et simulacre, entre réalité et fiction les frontières sont sans cesse brouillées. C'est ainsi que ses rêveries cinématographiques engendrent des mannequins.

Filmographie

Six femmes pour l'assassin (Sei donne per l'assassino), 1964

Une Hache pour la lune de miel (Il rosso segno della follia), 1969

Lisa et le diable (Lisa e il diavolo), 1972

Bibliographie

Abad, José. 2014. *Mario Bava, el cine de las tinieblas*. Madrid: T&B Editores.

Bazin, André. 1976. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Editions du Cerf.

Brenez, Nicole. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*. Paris, Bruxelles: De Boeck Université.

Buñuel, Luis. (1982) 2000. *Mon Dernier soupir*. Paris: Robert Laffont.

- Cugier, Alphonse et Louguet, Patrick (coord.). 2007. *Impureté(s) cinématographique(s)*. Paris: L'Harmattan.
- Hulten, Pontus. 1980. *Les Réalismes (1919-1939)*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Leutrat, Jean-Louis (coord.). 1994. *Mario Bava*. Liège: Editions du CEFAL.
- Louguet, Patrick (dir.). 2012. *Rohmer ou le jeu des variations*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- Lucas, Tim. 2007. *Mario Bava, all the colors of the dark*. Cincinnati: Watchdog video.
- Martinet, Pascal. 1984. *Mario Bava*. Paris: Edilig.
- Munro, Jane. 2015. *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*. Paris: Paris Musées.