

Quand la folie meurtrière fait son cinéma : de Nosferatu au tueur sans visage

MARC RENNEVILLE

Entradas del índice

Mots-clés : Aldrich (Robert), Bava (Mario), Binet (Alfred), Bloch (Robert), Bong (Joon-Ho), Brahm (John), Browning (Tod), Buono (Victor), Cagney (James), Caine (Michael), Chaplin (Charles), Constantin (Michel), Cotten (Joseph), Craven (Wes), Crawford (Joan), Cregar (Laird), Curtis (Tony), Cushing (Peter), Davis (Bette), Delorme (Danièle), Deneuve (Catherine), Desailly (Jean), Douglas (Michael), Dracula, Duvivier (Julien), Fisher (Terence), Fleischer (Richard), Foster (Barry), Frankenstein, Freud (Sigmund), Gein (Ed), gore, Grand-Guignol, Hitchcock (Alfred), Hooper (Tobe), Jack l'éventreur, Jarret (Cody), Kuerten (Peter), Landru (Henri-Désiré), Lee (Christopher), Leroux (Gaston), LeRoy (Mervin), Lorde (André de), Maigret (Jules), Mamoulian (Rouben), Mason (James), Mitchum (Robert), monstre, Muni (Paul), Murnau (Friedrich Wilhelm), Nicholson (Jack), Nosferatu, Nozière (Violette), Pabst (Georg Wilhelm), Papin (Christine et Léa), Perkins (Anthony), Pesci (Joe), Poe (Edgar-Allan), Polanski (Roman), Renard (Maurice), Robinson (Edward G.), Serrault (Michel), Simmons (Jean), Simon (Michel), Siodmak (Robert), Stahl (John M.), Stoker (Bram), Stone (Sharon), Tierney (Gene), Todd (Richard), tueur en série, vampire, Ventura (Lino), Vidor (Charles), Walsh (Raoul), Westmore (Wally), Zecca (Ferdinand)

Keywords : Aldrich (Robert), Bava (Mario), Binet (Alfred), Bloch (Robert), Bong (Joon-Ho), Brahm (John), Browning (Tod), Buono (Victor), Cagney (James), Caine (Michael), Chaplin (Charles), Constantin (Michel), Cotten (Joseph), Craven (Wes), Crawford (Joan), Cregar (Laird), Curtis (Tony), Cushing (Peter), Davis (Bette), Delorme (Danièle), Deneuve (Catherine), Desailly (Jean), Douglas (Michael), Dracula, Duvivier (Julien), Fisher (Terence), Fleischer (Richard), Foster (Barry), Frankenstein, freaks, Freud (Sigmund), Gein (Ed), gore, Grand-Guignol, Hitchcock (Alfred), Hooper (Tobe), Jack the Ripper, Jarret (Cody), Kuerten (Peter), Landru (Henri-Désiré), Lee (Christopher), Leroux (Gaston), LeRoy (Mervin), Lorde (André de), Maigret (Jules), Mamoulian (Rouben), Mason (James), Mitchum (Robert), Muni (Paul), Murnau (Friedrich Wilhelm), Nicholson (Jack), Nosferatu, Nozière (Violette), Pabst (Georg Wilhelm), Papin (Christine et Léa), Perkins (Anthony), Pesci (Joe), Poe (Edgar-Allan), Polanski (Roman), Renard (Maurice), Robinson (Edward G.), serial killer, Serrault (Michel), Simmons (Jean), Simon (Michel), Siodmak (Robert), Stahl (John M.), Stoker (Bram), Stone (Sharon), Tierney (Gene), Todd (Richard), vampire, Ventura (Lino), Vidor (Charles), Walsh (Raoul), Westmore (Wally), Zecca (Ferdinand)

Chronologique : Cinquième République (depuis 1958), Quatrième République (1946-1958), Seconde Guerre mondiale (1939-1945), Troisième République (1870-1939)

Texto completo

- 1 Le crime est omniprésent dans les fictions cinématographiques produites depuis un siècle. Il traverse tous les genres, du peplum au thriller, du western au film catastrophe, du film de gangster au fantastique, du drame psychologique à la science-fiction... Le fou meurtrier occupe dans cet espace une place de plus en plus prépondérante, si l'on en juge par les succès des films comme *Shining* (1980), *Basic Instinct* (1992) ou *From Hell* (2002). Le phénomène se concentre depuis peu sur les tueurs en série, avec des titres qui ont trouvé un large public dans la dernière décennie du XX^e siècle, du *Silence des agneaux* (1990) à *Hannibal* (2001) en passant par *Tueurs-nés* (1994), *Seven* (1995), *Ugly* (1997). Les réalisateurs français contribuent à ce mouvement dans des productions de cinéma (*Six-pack* en 1999, *Scènes de crime*, *Les Rivières pourpres* en 2000, *Le pacte des loups* en 2001) et des séries policières télévisées. Ce récent tir groupé ferait presque oublier qu'il y a eu des films sur ce sujet depuis les années 1930. Les films qui ont été marqués par

(1988) a été suivie dès sa première diffusion en Grande-Bretagne et aux États-Unis par plus de 64 millions de spectateurs et l'acteur Michael Caine y a trouvé son rôle le plus populaire. Alfred Hitchcock a produit *Psychose* avec des moyens réduits (800 000 dollars) et les droits d'exploitation ont rapporté plus de 15 millions de dollars. Ce film a été son plus grand succès commercial et il fait sortir le « psychokiller » des séries B auquel il restait alors confiné. C'est aussi *Frenzy* (1972), une autre histoire de criminel psychopathe, qui a permis au maître du suspense de renouer douze ans plus tard avec le succès². Quelques autres titres ont connu un large succès à leur sortie, de *M le maudit* de Fritz

1. Le fou meurtrier : une fantastique réalité

2 Si le film criminel apparaît très tôt au cinéma à travers le « réalisme de fait divers » mis en œuvre par Ferdinand Zecca (*L'histoire d'un crime*, 1901) et les films policiers déroulant des enquêtes à épisodes (*Nick Carter* de Victor Jasset, 1908), la déraison meurtrière est entrée dans le cinéma de spectacle, paradoxalement, par la scène du fantastique³. On peut trouver trois raisons à cette singularité. La première tient au fait que la principale source d'inspiration du cinéma naissant est la littérature du XIX^e siècle, dans laquelle la folie est liée au fantastique⁴. Le savant fou, le sadisme et la cruauté, le dédoublement de personnalité, l'hypnose, la déraison du criminel et monstrueux se retrouvent aussi bien dans l'expressionnisme allemand et les péplum muets que dans les premières adaptations - parfois inavouées et toujours très libres - des nouvelles fantastiques de M. Shelley (*Frankenstein*), A. von Chamisso (*L'étudiant de Prague*), E.A. Poe (*Le double assassinat de la rue Morgue*, *La chute de la maison Usher...*), R.-L. Stevenson (*Docteur Jekyll et mister Hyde*, *Le Récupérateur de cadavres*), H.G Wells (*L'île du docteur Moreau*, *L'homme invisible*), Bram Stoker (*Dracula*), Maurice Renard (*Les mains d'Orlac*), Gaston Leroux (*Le fantôme de l'Opéra*). Grand succès en librairie dès sa sortie en 1886, *Le cas étrange du Dr. Jekyll et de Mr. Hyde* de R.-L. Stevenson est adapté à sept reprises pendant la période muette.

La deuxième raison tient à la filiation du cinéma naissant à un genre théâtral. Dans le premier tiers du XX^e siècle, il est une scène, impasse Chaptal à Paris, qui donne à voir chaque jour le crime en déraison : c'est le théâtre du Grand-Guignol. « Théâtre des peurs de la Belle-Epoque », le Grand-Guignol mêle érotisme et horreur à grands renforts de meurtres et de scènes de folie⁵. Genre limité à la France, genre mineur si l'on en croit certains détracteurs mondains de l'époque, mais qui trouve un public populaire et bénéficie des efforts conjugués de l'auteur André de Lorde et du psychologue Alfred Binet pour le hisser au rang de « théâtre médical »⁶. La collaboration de l'écrivain et du psychologue vise à donner à la folie une représentation théâtrale à la fois plausible et angoissante. La peur est suscitée par l'effet de proximité avec le public, comme l'explique De Lorde en 1929 : « Quelle différence y a-t-il entre le fonctionnement normal d'un cerveau et son détraquement ? Quelle infime nuance sépare un aliéné d'un homme sain ? J'ai passé des jours entiers dans des hôpitaux et des asiles, penché sur le mystère du corps humain⁷ ». A ce théâtre, les spectateurs en ont pour leur argent : ils assistent à des scènes d'horreur, voient des crimes sadiques et du sang sur les planches. Ils s'effraient, certains s'évanouissent. A la différence des pièces jouées sur le Boulevard du crime un siècle plus tôt, le Grand-Guignol vise avant tout à faire peur, en alternant drames et comédies à l'intrigue ramassée, souvent en un seul acte. Les drames traitent en grande majorité de la folie, sous toutes ses formes cliniques et imaginaires... Bien que ce ne soit pas leur intention première, ces pièces sont un instrument de vulgarisation des grandes questions discutées dans la communauté savante de l'époque : l'hérédité criminelle, l'idiotie consanguine, les dégénérescences, l'euthanasie des monstres, la dangerosité des fous etc.

Grand-Guignol et cinéma de fiction sont donc liés. Des pièces sont adaptées à l'écran et, inversement, le Grand-Guignol reprend à son compte des films à succès, comme le fameux *Cabinet du docteur Caligari*. Le cinéma fantastique traite les mêmes thèmes (savants fous, créatures monstrueuses, vampirisme...) et l'expression visuelle de la folie durant toute la période du cinéma muet reste très proche de la mimique des acteurs du Grand-Guignol⁸. Au théâtre, la popularité du genre ne se dément pas, de 1897 jusqu'aux années 1930. Après la première guerre mondiale pourtant, les pièces s'étirent en durée ; leur effet s'atténue et l'auto-parodie n'est pas loin. Le déclin s'accuse au moment de la grande époque des films fantastiques produits par les firmes américaines (Universal, M.G.M., R.K.O) et il semble inéluctable dans les années 50, alors que la Hammer reprend le flambeau du vampirisme fantastique, avec Terence Fisher, Christopher Lee et Peter Cushing. L'aventure théâtrale se termine au début des années 1960 malgré les efforts de Robert Hossein ; mais une nouvelle filiation s'esquisse avec le cinéma « gore » qui naît en Amérique au milieu de ces mêmes années 1960, au moment où le fantastique de production anglo-saxonne tourne à son tour à l'autodérision et le déclin. Certaines scènes du Grand-Guignol passeront ainsi directement dans la geste gore, quant aux expressions de la folie ou de la peur qu'il a contribué à fixer, elles sont acquises pour le jeu des acteurs de cinéma⁹. Le regard notamment, si étudié par les scientifiques, fait l'objet d'une convention implicite mais précise. La frayeur, l'épouvante et la folie sont transmises par les yeux et les traits du visage. L'homme mentalement dérangé a les yeux écarquillés et la pupille fixe : on peut le vérifier en comparant les expressions des acteurs du Grand-Guignol aux prestations de Pierre Blanchard, dans *Crime et châtiment* (P. Chenal 1935), de James Mason dans *Derrière le miroir* (Nicholas Ray, 1956), d'Anthony Perkins dans *Psychose* (A. Hitchcock, 1960), de Jack Nicholson dans *Shining* (S. Kubrick, 1980), de Michel Serrault dans *Docteur Petiot* (C. Chabrol, 1989)...

3 Mais comment représenter ce qu'on ne connaît pas ? Dans la réalité, il est bien un criminel fantastique par essence, dont la figure est à la fois plausible et difficile à supporter pour le spectateur comme pour le citoyen : c'est le meurtrier que l'on ne parvient pas à démasquer, celui qui commet le crime parfait. Cet être là, parce qu'il vit tranquillement parmi ses semblables, est monstrueux par définition. Il est présent et personne ne le voit. Il est dangereux mais personne ne peut s'en protéger. On ne peut le repérer par un indice extérieur lié à son physique, à son statut, à sa parole, à sa démarche ou à son attitude parce que son anormalité est tapie au fond de son esprit comme la bête dans son terrier ou qu'il est capable de se dédoubler et le symptôme psychiatrique produit alors le même effet qu'une métamorphose fantastique.

4 On ne s'étonne donc pas que l'archétype du criminel fantastique soit tiré d'une véritable affaire : il s'agit de Jack l'éventreur. Le tueur de Whitechapel a fait l'objet d'un plus grand nombre d'adaptations à l'écran et celles-ci ont plutôt traité le personnage d'un point de vue réaliste¹⁰. Le fantastique est ici dans l'enquête ; lorsque le scénariste entreprend

du criminel en le démasquant dans la bonne société, voire dans le cercle très fermé de la reine d'Angleterre. En 1963, le réalisateur James Hill mobilise un détective de fiction - Sherlock Holmes (John Neville) pour le lancer sur la piste de l'éventreur, qui s'avère être le fils d'un lord : c'est *Sherlock Holmes contre Jack l'éventreur* (*A study in Terror*). En 1978, *Meurtre par décret* de Bob Clark va plus loin. Conan Doyle tient sa revanche : le Holmes de Clark démontre que Jack n'a jamais existé. Il s'agit en fait d'une mise en scène orchestrée par un agent secret de la cour, pour supprimer les témoins d'une affaire de mœurs. Dans la série télévisée réalisée par David Wicker (1988), l'éventreur existe bel et bien. C'est le médecin de la reine Victoria. Il faut signaler pour clore provisoirement cette enquête inaboutie que ce modèle s'exporte parfaitement hors de la culture occidentale. Il faut signaler à cet égard le très récent film du réalisateur sud-coréen Joon-Ho Bong (*Memories of murder*, 2003). Il s'agit d'une fiction, là encore, tirée d'une affaire réelle car dans les faits ; le premier tueur en série qui a sévi en Corée du Sud dans les années 1980 n'a pas été arrêté. Dans le film, il ne l'est pas non plus. Les soupçons convergent d'abord vers un déficient mental stigmatisé physiquement, puis ils se resserrent, dans le dernier tiers du film, sur un jeune homme au visage angélique. Il ne sera pourtant pas arrêté, faute de preuve décisive. Le tueur reste sans visage.

- 5 Si la déraison meurtrière est très présente dans le cinéma fantastique, c'est parce qu'il existe une homologie de structure entre la narrativité fantastique et la représentation populaire du crime en déraison. Ce qui caractérise le récit fantastique, c'est un événement inexplicable transgressant les lois de la nature ¹¹. Le cinéma fantastique est peuplé de doubles et de monstres (physique et/ou moraux) construits sur des oppositions paradoxales. Il éprouve nos classifications et nos convictions les plus solides : le mort est vivant, le bien est le mal, la raison est la folie, l'homme est la bête, la machine est l'homme. Cette rhétorique n'est pas propre au cinéma qui emprunte ici à la littérature et à la presse populaire. Le traitement journalistique des faits divers criminels joue régulièrement de ces oppositions paradoxales. Pour l'affaire des sœurs Papin, qui a récemment inspiré *Les Blessures assassines* (Jean-Pierre Denis - 2000), le magazine *Détective* composait sa première page du 9 février 1933 avec une photo des deux bonnes en titrant « Les brebis enragées » et commentant en chapeau : « Deux anges ? Non ! Deux monstres qui, au Mans, arrachèrent les yeux de leurs patronnes. Orbites vides, crânes défoncés, mais vivantes encore, les victimes moururent après une atroce agonie ».

Dans la première moitié du siècle, cette rhétorique est mobilisée au cinéma dans l'expression d'un plausible improbable. Plus elle tend au réalisme, plus elle se charge d'un potentiel subversif. Dans *La monstrueuse parade* (*Freaks*, 1932) de Tod Browning, les « monstres » physiques sont moralement plus humains que la belle mais cupide écuyère Cléopâtre (Olga Baclanova). Le problème, c'est que le réalisateur a pris pour acteurs les « monstres » du cirque Barnum. S'agit-il dès lors d'un film fantastique ou réaliste ? Dans l'indécision, le film sera censuré. Si les apparences sont trompeuses dans le fantastique, l'ambivalence s'incarne aussi dans des rôles sociaux. Dans la réalité, des bonnes au visage angélique peuvent être de dangereux monstres. Au cinéma, le révérend est le diable (Powell/Mitchum dans *La nuit du Chasseur* - 1955), le coupable est le criminologue (Bancroft/Gough dans *Crime au musée des horreurs* - 1959), le psychiatre est le fou (Vorzet/Larquey dans *Le Corbeau* - 1943, Murchinson/Carroll dans *La maison du docteur Edwardes* - 1945, Elliott/Caine dans *Pulsions* - 1981), c'est lorsque l'on rit de la mort et de la peur que celles-ci apparaissent (*La nuit des masques* - 1978) ¹². Si la laideur physique cachait toujours une bonne morale, le spectateur s'habituerait. L'inversion des codes est donc possible si elle est mise au service de l'effet de surprise, de l'angoisse et de la peur. Elle repose sur une tension labile. Lorsqu'elle fait rire, c'est que le ressort ne fonctionne plus, que le genre est sur le déclin ou qu'il tourne au pastiche et à la comédie.

- 6 Ces trois caractéristiques du fantastique - transgression d'une loi, monstruosité et peur - sont au cœur de l'image sociale de la déraison meurtrière, y compris dans les discours scientifiques. Le criminel en déraison est d'abord celui qui enfonce la loi commune, il est souvent perçu comme un individu monstrueux et il fait peur parce que c'est un récidiviste en puissance. On pourrait considérer que le premier chef-d'œuvre consacré à un tueur psychopathe échappe à cette identité structurelle. Inspiré de l'affaire Peter Kuerten, le tueur d'enfants baptisé le « vampire de Düsseldorf », *M le maudit* est effectivement l'œuvre d'un réalisateur revendiquant un cinéma réaliste. Il faut toutefois distinguer ici le traitement de l'image et le ressort dramatique. L'esthétique du monstrueux propre au genre fantastique joue sur l'excès figuratif, codifié et répétitif tandis que « l'objet fantastique » se reconnaît par l'effet de rupture qu'il provoque dans le récit ¹³. De fait, l'opposition réalisme/fantastique n'est guère pertinente pour rendre compte des figures de la folie meurtrière à l'écran ¹⁴. Fritz Lang expliquait lui-même en 1931 qu'un meurtre était, en soi, une réalité fantastique : « Chaque journal donne tous les jours des nouvelles des tragédies et des comédies humaines, des choses étranges ou de valeur générale, et ces rapports sont tellement fantastiques, pleins d'imprévu, romantiques, ou ce qu'on voudra encore les appeler, que pas un dramaturge de quelque société que ce soit ne pourrait oser proposer de tels sujets sans s'exposer à un rire sonore et moqueur ridiculisant l'in vraisemblance, le hasard, le mauvais goût du conflit ». Pour Lang, la dimension documentaire de la réalisation repose sur l'accumulation d'informations véridiques mais aussi et surtout dans la caractérisation du criminel lui-même. « Aussi le film doit-il à certains instants faire l'effet d'un projecteur lumineux qui indique avec un maximum de précision ce sur quoi son cercle de lumière vient de se diriger : le grotesque de la psychose criminelle primitive par laquelle un assassin inconnu peut devenir un danger fatal à chaque enfant dans la rue... ¹⁵ ».

2. Sales têtes et jeux d'acteurs

- 7 Les fous criminels à l'écran sont en majorité des hommes. La femme mentalement anormale et meurtrière est une

DuVivier). La même année, Mervyn Le Roy adapte une pièce de théâtre de Maxwell Anderson (1888-1959) et réalise dans *La mauvaise graine* (*The Bad Seed*) la gageure de présenter une jolie fillette aux couettes blondes, « innocente » mais criminelle parce qu'elle a hérité de l'instinct meurtrier de sa grand-mère. Rhoda la tueuse (Patty MacCormack) commet ses assassinats de sang-froid et nie ses forfaits avec aplomb. Sa mère (Nancy Kelly) découvre la réalité et décide de l'empoisonner, avant de se suicider. La manœuvre échoue, mais Rhoda recevra le jugement de Dieu en tombant foudroyée par un éclair.

- 8 En 1962, dans *La fille qui en savait trop* (*La ragazza che sapeva troppppo*), Mario Bava fait jouer à Valentina Cortese un rôle de meurtrière en série dans un climat fantastique. Il amorce là un genre italien typique bientôt baptisé « Giallo », en référence à une collection populaire de littérature policière de l'entre-deux-guerres¹⁶. En 1965 en revanche, Roman Polanski manifeste avec *Répulsion* une intention réaliste en utilisant Catherine Deneuve en contre-emploi. Carole (Catherine Deneuve) partage tranquillement son appartement avec sa sœur Hélène (Yvonne Furneaux) mais lorsque cette dernière s'absente pour passer quelques jours avec son ami Michel (Ian Hendry), sa vie bascule. Le logement devient son esprit. Sa raison se fissure (fêlures des murs), elle est saisie par des angoisses de possessions (des mains sortent du couloir) et assaillie par des cauchemars dans lesquels un homme tente de la violer. Le temps social s'arrête (lapin cuit en décomposition, pommes de terre en germination). Carole se ferme, s'enferme, se barricade et tue les deux hommes qui commettent l'erreur de pénétrer dans son appartement. De retour, Hélène découvre sa sœur prostrée sous le lit. Servi par une musique de Chico Hamilton, ce film est parvenu à un équilibre original entre le réalisme et les éléments fantastiques, rendus plausibles par le biais du délire de Carole (les mains qui sortent des murs...). Le plan final est un long panoramique. Dans le salon en désordre, la caméra subjective impose au spectateur la recherche d'un objet. C'est une photo de famille, rayée au crayon. On y voit un chien, le père et la mère assis à une table de jardin. Un peu en retrait, on devine l'enfant que devait être Carole. La caméra s'y arrête et passe progressivement en gros plan sur l'œil droit de la jeune fille, jusqu'à traverser le grain de la photo. On constate au fil de ce mouvement que Carole, contrairement à ses parents, ne regarde pas l'objectif. Les pupilles dans le coin des yeux grands ouverts, elle fixe son père de biais. On peut croire qu'elle est déjà folle. On peut aussi penser qu'elle lui reproche quelque chose. L'absence d'explication psychiatrique permet de maintenir chez le spectateur le sentiment de malaise tout en renforçant son premier jugement : la meurtrière était folle.
- 9 La femme criminelle peut aussi, sans être totalement folle, présenter un comportement pervers. C'est ce que manifeste l'affrontement des deux sœurs, Jane (Bette Davis) et Blanche Hudson (Joan Crawford) dans *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* (Robert Aldrich, 1962), dans lequel Bette Davis campe une femme jalouse, cruelle et meurtrière. Dernier exemple, à grand succès lui aussi, le *Basic Instinct* de Paul Verhoeven (1992) où Catherine Tramell (Sharon Stone) séduit l'inspecteur Nick Curran (Michael Douglas) alors qu'elle est la principale suspecte dans une enquête de crimes sexuels et sadiques. Détail assez rare pour être relevé, ce sont les hommes qui sont victimes, dans *Répulsion* et *Basic Instinct*, de femmes criminelles. Il faut noter également que dans ces cas, la féminité est parée de ses plus beaux atours. La femme criminelle est souvent prise dans des histoires de famille (de sœurs ou de filiation) et elle ne saurait être ni vraiment laide ni trop masculine, comme au temps de la « criminelle-née » de Lombroso. Lorsque les victimes sont des hommes, c'est plutôt - comme dans beaucoup de films noirs - la beauté séduisante qui est signe de dangerosité. Un archétype du genre : Gene Tierney, dans *Péché mortel* (J. Stahl, 1945)
- 10 Qu'il s'agisse de composer la folie du crime au masculin ou au féminin, les grands réalisateurs anticipent toujours les attentes du public, pour les confirmer ou, au contraire, les infirmer. La mise en scène joue ici de nombreux paramètres. Il y a d'abord une convention visuelle implicite et largement partagée reliant l'anormalité physique à l'anormalité mentale. La figure du monstre est plus nette quand elle fait correspondre laideur physique et morale mais elle est justement rarement employée comme telle. Le cinéma a pourtant bien aussi ses « sales têtes »¹⁷. Il y a le *Nosferatu* de Murnau, figure mythique du criminel fantastique, inspiré du Dracula de Bram Stoker, qui avait lui-même composé son personnage en empruntant largement au « type criminel » décrit par son contemporain Lombroso. Ce *Nosferatu* a connu d'ailleurs la multiple descendance des Dracula dont Christopher Lee sera l'interprète type dans les années soixante. Il faut citer aussi le *Docteur Jekyll et mister Hyde* réalisée en 1932 par Rouben Mamoulian, pour lequel le maquilleur Wally Westmore compose le masque de Hyde en s'inspirant des traits de l'homme préhistorique. L'acteur Fredric March a d'ailleurs obtenu l'Oscar du meilleur acteur pour sa terrifiante composition¹⁸. Autre figure exemplaire, le journaliste Rondo Hatton souffrant d'une acromégalie faciale causée par un gazage pendant la première guerre mondiale et qui fut embauché comme acteur à Hollywood pour son singulier physique (*The Brute Man* de Jean Yarbrough, 1946). Le plus souvent pourtant, c'est le jeu de l'acteur et sa filmographie qui règle l'attente du spectateur. En 1931, en pleine prohibition, trois films de gangsters imposaient James Cagney (*Public Enemy* de William Wellman), Edward G. Robinson (*Little Caesar* de Mervyn Le Roy) et Paul Muni (*Scarface* de Howard Hawks) dans des rôles d'assassins froids et amoraux. En réponse à la violence de ce cinéma, le code Will Hays entrera en vigueur en 1934 pour moraliser la production américaine¹⁹. Bien d'autres acteurs ont imposé leur morphologie au fil des prestations, permettant ainsi au public de deviner leur psychologie et d'anticiper leur comportement. C'est le cas de Boris Karloff, Bela Lugosi, Lon Chaney, Ernest Thesiger, Vincent Price, Peter Lorre, Lionel Atwill, Albert Dekker, John Carradine, Albert Finney, Humphrey Bogart ; des gâchettes faciles que sont Lee Marvin, Ernst Borgnine, Robert Mitchum, le jeune Lino Ventura, Michel Constantin et, dans les films plus récents, Joe Pesci, notamment pour sa prestation dans *Les Affranchis* (1989) et *Casino* (1995), réalisés par Martin Scorsese²⁰. Peu d'acteurs toutefois se sont cantonnés durant toute leur carrière dans un unique registre psychologique. Si certains n'ont jamais joué ces rôles de criminels mentalement dérangés (Gary Cooper, Clark Gable, Cary Grant, James Stewart, John Wayne...), d'autres ont été utilisés sciemment en contre-emploi, pour égarer le spectateur. Le physique criminel peut alors désigner un coupable innocent,

ces renversements. Le « maître du suspense » n'est certes pas un emicaste du fantastique²². Mais si le suspense est bien avant tout « la dilatation d'un présent pris entre les deux possibilités contraires d'un futur imminent », c'est qu'il renvoie à l'angoisse du présent et à l'incertitude de l'avenir²². Il n'est donc pas étonnant que ce cinéma joue sans cesse sur les apparences pour tromper le spectateur. C'est ainsi qu'Hitchcock choisit Joseph Cotten, qui vient de jouer Eugène Morgan dans *La splendeur des Amberson* (1941-42, Orson Welles) pour incarner un tueur de veuves insoupçonné par sa propre famille, vrai modèle de vie américaine (*L'Ombre d'un doute*, 1943). Hitchcock récidive en 1950 dans *Le grand alibi* (*Stagefright*) avec Richard Todd. L'acteur joue un Jonathan Cooper que le spectateur croit accusé à tort d'un crime. Le film nous montre un homme injustement traqué puis révèle à la dernière bobine qu'il est bien l'assassin. Sa compagne découvre alors que son amant est un fou criminel. On retrouve un assassin élégant dans *Le crime était presque parfait* (1954) mais cette fois-ci, il n'est pas fou. En 1960 enfin, lorsque Hitchcock décide de porter à l'écran *Psychose*, un roman de Robert Bloch inspiré du tueur en série Ed Gein, il offre le premier rôle à Anthony Perkins²³. Perkins est alors connu du public pour ses rôles dans *La loi du seigneur* (*Friendly Persuasion*, 1956) de William Wyler et dans le western *Du sang dans le désert* (*The Tin Star*, 1957) d'Anthony Mann, où il incarne Ben Owens, un shérif peu aguerri... La métamorphose opérée dans *Psychose* n'en est que plus surprenante. Perkins y joue le rôle de Norman Bates, un tueur psychopathe²⁴. Bates a assassiné sa mère et son beau-père, voici dix ans. Pris de remords, il fait revivre sa victime en mimant ses gestes et sa voix, ses déplacements dans le motel, son caractère autoritaire. Le physique d'adolescent efféminé de Bates dissimule une personnalité double, meurtrière. Il est alternativement lui-même, lorsqu'il désire la séduisante Marion Crane (Janeth Leigh), puis sa mère, lorsqu'il l'assassine sauvagement dans la douche, lui-même de nouveau, lorsqu'il cache le cadavre et nettoie les lieux... En forçant le trait, on pourrait faire le rapprochement entre le blocage physique et mental de Bates au stade adolescent et ce que les anthropologues du XIXe siècle appelaient un « arrêt du développement » mais tel n'était évidemment pas l'intention d'Hitchcock. Il s'agissait plutôt d'instiller l'idée, déjà présente chez Robert Bloch, que le voisin le plus paisible peut cacher un monstre.

12 Ces contre-emplois ne sont d'ailleurs pas limités au cinéma de suspens. Lorsque Victor Fleming décide de tourner une nouvelle version de *Dr. Jekyll et mister Hyde*, il décide de faire appel à Spencer Tracy. Les spectateurs découvrant Tracy en 1941 dans le rôle du docteur Jekyll ont en mémoire les grands rôles d'homme probe et idéaliste qui lui ont permis d'obtenir deux Oscars consécutifs, dans *Capitaine courage* (V. Fleming, 1937) et *Des hommes sont nés* (*Boys Town* de Norman Taurog, 1938). Trois ans plus tard, dans *Hantise* (*Gaslight* de G. Cukor, 1944), Charles Boyer est Gregory Anton, un assassin retors qui cherche à rendre folle sa femme, Paula Alquist (Ingrid Bergman). Il faut songer également à Terence Stamp qui remporte le prix d'interprétation à Cannes pour son jeu dans *L'Obsédé* (W. Wyler, 1965), à la composition appuyée de Peter O'Toole, qui est le tueur en série malade de *La nuit des généraux* (1966), à la performance de Tony Curtis dans *L'Etrangleur de Boston* (1968), aux compositions déjà citées de Gene Tierney dans *Péché mortel*, de Jean Simmons dans *Un si doux visage*, de Catherine Deneuve dans *Répulsion*...

13 Une forte dissemblance entre le physique et la psychologie du personnage est toujours un pari, surtout lorsque le public connaît bien l'acteur et qu'il en attend autre chose. Charles Chaplin l'apprit à ses dépens, quinze ans avant *Psychose*, avec son *Monsieur Verdoux*. Le plus souvent donc, avoir le physique de l'emploi, c'est d'abord confirmer les habitudes du public par rapport à l'acteur. Plus celui-ci est connu, plus il faut tenir compte de ses performances passées pour comprendre la perception d'une interprétation. On ne peut déchiffrer les rapports des sciences de la folie du crime et de sa représentation à l'écran si on ne tient pas compte de cette spécificité de l'art cinématographique. Dans l'adaptation de *La bête humaine* par Renoir, Jean Gabin joue Lantier. L'acteur alors connu ne peut (ne veut ?) jouer sur son physique, aussi sa tare dégénérative n'est-elle signalée que par ses impulsions criminelles. La liberté du réalisateur est large mais limitée car subvertir un code, c'est encore une manière de s'en servir et d'en accepter les règles. Certains tueurs psychopathes ont donc « un physique » : Peter Lorre dans *M le maudit*, Laird Cregar dans *Jack l'éventreur* (1944) et dans *Hangover Square* (1945), Victor Buono dans *Le tueur de Boston* (1964) présentent une corpulence que l'on peut relier à leur monstruosité morale mais elle n'entre guère dans les classifications de la morphopsychologie scientifique. Parfois, l'indice physique est réduit à un stigmate unique. C'est la cicatrice du comte Zaroff (*La chasse du comte Zaroff*, 1932), le tatouage de Powell (*La nuit du chasseur*, 1955) et la claudication oedipienne de Bancroft (*Crime au musée des horreurs*, 1959). Les réalisateurs peuvent jouer de ces stigmates, c'est alors Jack Torrance, boiteux, errant dans l'Overlock avec sa hache (Jack Nicholson dans *Shining*, 1980) ou s'en refuser l'usage. Chez Hitchcock par exemple, l'indice physique apparaîtra au mieux comme un clin d'œil, figuré littéralement pour l'assassin de *Jeune et Innocent* (1937).

14 D'autres fois pourtant, le réalisateur multiplie sciemment les signes de la maladie. Dans le registre gore surtout, où la subtilité n'est pas de mise, on tend à mettre en scène la folie criminelle avec des tueurs caricaturaux sans psychologie. Plus le criminel commet des actes horribles, plus il en porte les stigmates sur son visage, sa tenue, son allure²⁵. Dans *Massacre à la tronçonneuse*, de Tobe Hooper (1974), le criminel dément porte un masque de chair qui le déshumanise complètement. Après le succès commercial d'un premier film controversé (*Last house on the left*, 1972), Wes Craven déclenche un nouveau scandale lors de la sortie de *La colline à des yeux* (1977) car ce film montre avec force détails une famille de dégénérés primitifs et anthropophages partant à l'assaut d'une famille américaine immobilisée dans le désert du Nevada à la suite d'une panne automobile²⁶.

3. Les causes du passage à l'acte

15 Bien avant les outrances du gore, c'est en 1949, dans *L'enfer est à lui* (*White Heat*), que Raoul Walsh fait jouer à

pour dire la pathologie menaçait à tout spectateur ne regardant pas le film avec l'œil critique du psychiatre. Le dangereux criminel terminera sa cavale infernale dans une scène d'anthologie, pris dans les flammes d'un incendie de raffinerie. C'est d'ailleurs la fin promise des aliénés criminels de fiction. Plutôt que d'aller jusqu'à un procès incertain (comment juger ces individus ?), le réalisateur préfère noyer son meurtrier dans les eaux purifiantes de la Tamise (*Jack l'éventreur* de John Brahm, 1944), le faire tomber plus banalement sous les balles de la police (*Le tueur de Boston*, 1964), quand il ne le sacrifie pas dans un incendie. C'est cette dernière solution que choisit John Brahm pour l'assassin George Harvey Bone, dans *Hangover Square*, un succès d'époque aujourd'hui oublié qui met le rapport de la médecine et du droit au cœur de son récit.

- 16 Il faut mettre au crédit de Fritz Lang d'avoir proposé dès 1931 ce rare scénario où le criminel malade est remis dans les mains de la justice pour une fin indécise. Dans *M. le maudit*, Becker n'est pas sacrifié mais le spectateur le quitte au moment où il doit affronter la justice officielle, et non celle du « milieu ». Hitchcock abandonne également Norman Bates avant son procès. C'est là un des traits constants de la représentation du crime au cinéma : l'exemplarité de la peine est effacée au profit de l'exemplarité du crime. Et d'ailleurs, comment juger le criminel qui agit en déraison ? Ces hommes peuvent-ils être jugés comme d'autres ? Sont-ils seulement des êtres humains à part entière ? Dans *Maigret tend un piège*, porté à l'écran par Jean Delannoy en 1958, Jean Gabin joue le commissaire bourru tandis que Jean Desailly compose un Marcel Maurin, décorateur raté incapable de satisfaire sa femme Yvonne (Annie Girardot). Maurin est sous la coupe d'une mère très protectrice (Lucienne Bogaert) - castratrice dirait la psychanalyse - en rivalité avec sa bru. Maurin vit l'enfer familial de Cody Jarett, de Norman Bates et du tueur de Boston... La nuit, il lui arrive de quitter le domicile conjugal pour assassiner des femmes à coup de couteau, en lacérant leurs vêtements mais sans les violer. Les crimes se rapprochant, Maigret déclare « la chasse au tigre » et fait croire que le tueur a été arrêté. Maurin est confondu l'assassinat commis par sa femme pour le disculper. Pour Maigret, Maurin est un malade, bon pour l'asile. Dans la dernière scène du film, ce n'est d'ailleurs pas un fourgon policier qui l'embarque, mais une ambulance.
- 17 Nombreux sont les films qui ont participé à la diffusion des théories psychanalytiques sur le passage à l'acte, et pas seulement les adaptations des romans de Simenon ²⁷. La cure parvenait sur cette nouvelle scène à l'effet de catharsis que lui conférait Freud. Il suffit au cinéma, et surtout dans les premières apparitions à l'écran, de revivre l'événement traumatique pour que l'abréaction agisse, que les complexes se dénouent et que le malade guérisse. Georg Wilhem Pabst fait œuvre de précurseur en tournant en 1925 *Les Mystères d'une âme*. Premier long métrage consacré à la théorie de Freud, ce film muet décrit la cure réussie de Mathias (Werner Krauss), un professeur de chimie qui a des impulsions criminelles envers sa femme depuis qu'il a été témoin d'un crime alors qu'il coupait les cheveux de sa compagne... Ce film, qui a bénéficié des conseils de Karl Abraham et de Hans Sachs, est tout à la gloire de la psychanalyse : l'impulsif dangereux est analysé et guéri avant le passage à l'acte. Une victime a été épargnée... Il en est de même dans *L'étrange rêve*, dont la première version a été tournée en 1939 aux États-Unis par Charles Vidor. Evadé de prison, Hal Wilson (Chester Morris) s'introduit dans la maison du Docteur Shelby (Ralph Bellamy) et le prend en otage. Psychanalyste, Shelby remarque que Wilson est assailli chaque nuit par un rêve. Il en fait l'interprétation, libérant du même coup Wilson de ses complexes et de son agressivité. Soulagé, ce dernier se rend sans résistance à l'arrivée de la police. Le film connaîtra un remake en 1948, réalisé par Rudolph Mate.
- 18 La psychanalyse est également omniprésente dans l'œuvre d'Hitchcock. Dans *La maison du docteur Edwardes*, le réalisateur prend soin de faire précéder le film d'un préambule qui en expose les rudiments. Toute l'intrigue repose effectivement sur le sentiment de culpabilité et d'auto-accusation de John Ballantine (Gregory Peck) qui se prend pour le nouveau directeur de la clinique de Green Manor, le docteur Edwardes. Grâce à l'aide du psychiatre Constance Petersen (Ingrid Bergman), Ballantine combat son amnésie et retrouve totalement sa mémoire en revivant les derniers moments qu'il a passé avec le vrai docteur Edwardes, dont l'assassin est en fait le docteur Murchinson (Leo G. Carroll), le précédent directeur de la clinique. A la différence des films précédents, la psychanalyse n'a pas empêché le crime mais elle a disculpé un innocent en confondant le vrai coupable.
- 19 Sous une forme simplifiée, la théorie de Freud permettra également, dans les années suivantes, d'expliquer les comportements criminels, à défaut de les prévenir. C'était un peu le cas, on l'a vu, chez Marcel Maurin, esclave de sa relation œdipienne avec sa mère. On retrouvait déjà cette relation de dépendance entre mère autoritaire et fils criminel dans *L'Enfer est à lui*. Peu à peu, l'effet de réel produit par une caution psychiatrique et psychanalytique s'étend aux films de série B. Quatre ans avant *L'étrangleur de Boston*, réalisé par Richard Fleischer (avec Tony Curtis dans le rôle du tueur), Burt Topper réalise un film à petit budget, *Le tueur de Boston* (1964), en prenant soin d'expliquer dans le générique que des psychiatres ont été consultés pour reconstituer la personnalité de l'assassin Leo Kroll (joué ici par Victor Buono). Ces deux films sont inspirés d'un fait divers réel. Albert de Salvo a sévi à Boston de juin 1962 à janvier 1964 en étranglant treize femmes qui avaient en commun de vivre seules et de travailler dans le milieu hospitalier. L'« étrangleur de Boston » a été mis en observation à l'hôpital de sûreté de Bridgewater où Frederick Wiseman tournera deux ans plus tard un documentaire - *Titticut Folies* - longtemps censuré. Son avocat tenta en vain de le faire passer pour fou mais De Salvo fut condamné à la prison à vie et mourut assassiné en 1973. Dans le film, Leo Kroll étouffe des femmes par strangulation en procédant toujours par un même rituel. Il utilise un bas de soie, ferme les yeux de ses victimes et laisse des habits de poupée sur place. Leo Kroll entretient une relation conflictuelle avec sa mère castratrice. Il la déteste mais n'ose pas l'affronter ni l'abandonner. Celle-ci l'a toujours mis en garde contre les femmes et elle n'a de cesse de le dévaloriser en lui disant qu'il est gros et ridicule, qu'elle seule peut l'aimer. Leo Kroll a des vues sur une jeune animatrice de l'Odeon Fun Palace. Evitant le conflit avec sa mère, il reporte une nouvelle fois son agressivité sur une autre femme, l'infirmière de sa mère. Cette fois-ci pourtant, le rituel n'est pas respecté. Kroll n'utilise pas de bas de laine et il ne lui ferme pas les yeux. Il avoue son forfait à sa mère, ce qui la tue d'une crise cardiaque. Kroll déclare alors sa

sur quels critères juger l'ancien criminel ? Les cinéastes semblent ici aussi embarrassés que les psychiatres auprès desquels ils prennent conseil. Autant ils les créditent d'un réel savoir en matière de psychologie criminelle, autant ils doutent de leur capacité à faire toute la lumière lors du procès. Cette défiance est explicite avec le dernier Hitchcock consacré à un tueur en série. Dans *Frenzy* (1972), Bob Dusk (Barry Foster) est un sadique qui tue des femmes en les étranglant avec une cravate. La police n'arrive pas à le confondre car il cache son activité criminelle derrière la respectable façade d'un négociant de Covent Garden. Si le criminel démasqué ne donnera aucune explication sur ses actes, Hitchcock offre au spectateur la motivation du tueur avant même qu'on en connaisse l'identité. La scène se déroule au début du film, dans un pub. Commentant la découverte d'une victime jetée dans la Tamise, un médecin débonnaire déclare à son compagnon de repas qu'il n'envie pas l'expert qui devra déposer au procès. Son interlocuteur s'en étonne : n'est-il pas facile de nos jours de proposer et d'obtenir une atténuation de la responsabilité ? Cela est vrai dans de nombreuses affaires répond t-il, mais pas dans ce cas. Les magistrats ne savent en effet comment juger ces criminels sexuels car ce sont avant tout des inadaptés sociaux (« social misfit »)... Ce type de criminel semble adulte mais du point de vue émotionnel, il est comme un enfant dangereux, capable à tout moment de retourner à des conduites primitives et inhumaines pour la seule recherche de son plaisir...

Pour conclure

20 Et le spectateur ? Quel plaisir peut-il trouver à voir ce que sa morale est censée réprouver ? Il n'existe pas d'étude à ce sujet. On peut tout au plus avancer une hypothèse. Un fait d'abord : la fascination du cinéma pour le crime est attestée par le nombre de films produits consacrés au sujet ou comportant des crimes et des meurtres. Le crime traverse les genres et les courants. Considérons maintenant la réflexion d'un réalisateur spécialisé sur ce thème. En 1947, Fritz Lang réfléchissait sur l'intérêt partagé que suscitait la figure du meurtrier chez les réalisateurs et les spectateurs. Pourquoi cette fascination pour le meurtre donc, et plus encore pour la personnalité du meurtrier ? Si le film criminel prend souvent comme fil directeur une enquête pouvant, comme telle, exciter la sagacité du spectateur, Lang pense qu'il faut chercher ailleurs les motifs de l'attraction du public. D'abord, il y a le fait que le meurtrier s'inscrit par son geste en opposition à la société. En tuant malgré l'interdit institué, il profane un tabou. La mort est l'argument principal de tout drame, qu'il s'agisse de la Bible, d'Homère ou de Shakespeare ²⁸. C'est aussi le seul acte irréversible. Le voleur peut se faire attraper et le bien être restitué à son propriétaire, la victime peut être dédommée, dans le cas du meurtre, le dommage n'est pas réparable, quelle que soit la peine. « La mort est peut-être le seul événement absolu ». Seconde raison de s'intéresser au meurtre, pour Fritz Lang, c'est le mystère du passage à l'acte : qu'est-ce qui peut bien pousser un être humain à tuer son semblable ? « Y a-t-il quelque chose en nous qui puisse nous faire abandonner les normes de la civilisation, et devenir un monstre ayant encore une apparence humaine ? N'existe-t-il pas, profondément enracinée en nous, l'angoisse que, dans certaines circonstances, chacun d'entre nous pourrait devenir un meurtrier ? ²⁹ ». Le cinéaste en appelle ici ses lectures savantes, notamment au *Rameau d'or* de James Frazer. Certes, pour les ethnologues, ce savoir est périmé depuis les années 1920 mais Lang se souvient d'y avoir trouvé l'idée que les communautés humaines primitives se seraient enorgueillies de la torture et du meurtre de leur souverain ³⁰. N'y aurait-il pas survivance de ce trait dans nos corridas, les courses automobiles, les films de guerre, le catch et le meurtre ? Le cinéaste est aussi persuadé que le « crime sexuel est une manifestation évidente de ces impulsions qui, lorsqu'elles cessent d'être contrôlées, font d'un être humain une bête et le poussent à tuer ». Les « pratiques sadiques » étaient d'ailleurs fréquentes dans les tribus primitives, et très souvent associées à la copulation. Le cannibalisme même n'était pas si rare sur les femmes et les enfants. Or pour Lang, ces impulsions primitives et criminelles restent tapies en chaque civilisé. Si le crime fascine et fait peur, s'il y a tant de lecteurs pour les faits divers, si les détails les plus morbides excitent tant la curiosité, c'est que chacun sent bien au fond de lui-même qu'il serait capable, lui aussi, de faire cela. Voilà pourquoi le meurtrier d'abord antipathique au spectateur, surtout s'il tue une victime « innocente », fait peu à peu l'objet de pitié ou même de sympathie, lorsque l'étau de la police se resserre autour de lui. Cet effet était justement recherché dans *M le maudit*. La médiatisation du meurtre est pour Fritz Lang un moyen de catharsis, comme dans le théâtre et la littérature : « Le meurtrier n'a qu'à apparaître pour libérer en nous un complexe d'émotions dont quelques-unes étaient parfois enfouies si profond que nous les rejetons avec violence. Cette répulsion même est la preuve de notre anxiété qu'il soit possible que vous ou moi devenions un meurtrier, par un concours de circonstances susceptibles de miner les contraintes imposées par des siècles de civilisation. Est-ce donc vraiment surprenant que je m'intéresse au meurtre ? ³¹ ».

Bibliografia

BAEQUE (Antoine de) et Delage (Christian) (dir.). *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexe, 1998.

BELMONT (Nicole) et Izard (Michel). « Frazer et le cycle du rameau d'or », in J. Frazer, *Le Rameau d'Or*, Paris, R. Laffont, vol. 1, p. IX.

BLOCH (Robert). *Psychose*, Paris, Marabout, 1979 (1957).

BOURGOIN (Stéphane). *100 ans de serial killers*, Paris, Editions Méréal, 2000.

CAULIEZ (Armand-Jean). *Le film criminel et le film policier*, Paris, Editions du Cerf, 1956.

CHABROL (Claude), ROHMER (Eric). *Hitchcock*, Paris, Ramsay, 1986.

GODIN (Marc). *Gore : Autopsie d'un cinéma*, Paris, Editions du collectionneur, 1994.

GUISLAIN (Pierre). *M le Maudit*. Fritz Lang, Hatier, 1990.

LABROUILLÈRE (Isabelle). « De la littérature fantastique au cinéma d'horreur : les figures du monstrueux de Tod Browning à Dario Argento », thèse de doctorat d'Anglais, Toulouse II, 2001.

LENNE (Gérard). *Le cinéma « fantastique » et ses mythologies*, Paris, Henri Veyrier, 1985.

LENNE (G.). *Histoires du cinéma fantastique*, Paris, Seghers, 1989.

LEUTRAT (Jean-Louis) (dir.). *Mario Bava*, Liège, Ed. du Cefal, 1994.

NÉGRIER-DORMONT (Lygia). *Néo-contes de crime. De l'imaginaire à la réalité*, Paris, Editions E-dite, 2002.

OMS (Marcel). « Affaires criminelles dans la presse : Du Petit journal à Détective », *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 58, 1993, p. 7-13.

PIERRON (Agnès). *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Epoque*, Paris, R. Laffont, 1995.

PONNAU (Gwenhaél). *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997.

PORTES (Jacques). *De la scène à l'écran. Naissance de la culture de masse aux États-Unis*, Paris, Belin, 1997.

ROUYER (Philippe). *Le cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Le Cerf, 1997.

SHORTLAND (Michael). « Screen memories : towards a history of psychiatry and psychoanalysis in the movies », *British Journal for the History of Science*, oct. 1987, p. 241-252.
DOI : 10.1017/S0007087400024213

SIMSOLO (Noël). *Alfred Hitchcock*, Paris, Seghers, 1969.

SPOTO (Donald). *L'art d'Alfred Hitchcock*, Paris, Edilig, 1986.

Anexo

Filmographie

Cette liste reprend les films cités dans l'article. Pour une filmographie plus fournie, on peut se reporter au site de l'auteur

1919, *Le cabinet du docteur Caligari* (*Das Kabinett des Dr Caligari*), All., Robert Wiene.
1922, *Nosferatu le vampire* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*), F.W. Murnau.
1925, *Les mystères d'une âme* (*Geheimnisse einer Seele*), All., Georg Wilhelm Pabst.
1926, *Les cheveux d'or* (*The Lodger*), G.-B., Alfred Hitchcock.
1929, *Loulou* (*Die Büchse der Pandora*), All., G. W. Pabst.
1930, *Petit Cesar* (*Little Caesar*), USA, Mervyn Le Roy.
1931, *L'ennemi public* (*The Public enemy*), USA, William Wellman.
1931, *M le Maudit*, All., Fritz Lang.
1932, *Scarface* (*Scarface : The shame of a Nation*), USA, Howard Hawks.
1932, *La chasse du comte Zaroff* (*The most dangerous game*), USA, Ernest B. Schoedsack et Irving Pichel.
1932, *Docteur Jekyll and Mister Hyde*, USA, Rouben Mamoulian.
1935, *Crime et châtiment*, Fr. Pierre Chenal.
1939, *L'étrange rêve* (*Blind Alley*), USA, Charles Vidor.
1941, *Docteur Jekyll et Mister Hyde*, USA, V. Fleming
1943, *L'ombre d'un doute* (*Shadow of a Doubt*), USA, A. Hitchcock.
1944, *Hantise* (*Gaslight*), USA, George Cukor.
1944, *Jack l'éventreur* (*The Lodger*), USA, John Brahm.
1945, *La maison du docteur Edwardes* (*Spellbound*), USA, A. Hitchcock.
1945, *Hangover Square*, USA, John Brahm.
1945, *Péché mortel* (*Leave her to Heaven*), USA, J. Stahl.
1946, *Monsieur Verdoux*, USA, Charles Chaplin.
1946, *La double énigme* (*The Dark Mirror*), USA, Robert Siodmak.
1946, *The Brute Man*, USA, Jean Yarbrough.
1949, *L'enfer est à lui* (*White Heat*), USA, Raoul Walsh.
1952, *Un si doux visage* (*Angel Face*), USA, Otto Preminger.
1954, *Man in the Attic*, USA, Ugo Fregonese.
1955, *La nuit du chasseur* (*Night of the Hunter*), USA, Charles Laughton.
1955, *La vie criminelle d'Archibald de la Cruz* (*Ensayo de un crimen*), Mex., Luis Bunuel.
1956, *La mauvaise graine* (*The Bad Seed*), USA, Mervyn Le Roy.
1956, *Voici le temps des assassins*, Fr., Julien Duvivier.
1958, *Maigret tend un piège*, Fr., Jean Delannoy.
1959, *Crime au musée des horreurs* (*Horrors of the Black Museum*), G.-B., Arthur Crabtree.
1959, *Jack l'éventreur* (*Jack the the Ripper*), G.-B., Robert S. Baker.
1960, *Psychose* (*Psycho*), USA, A. Hitchcock.
1960, *Le voyeur* (*Peeping Tom*), G.-B., Michael Powell.
1962, *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* (*Whatever Happened to Baby Jane ?*), USA, Robert Aldrich.
1962, *La fille qui en savait trop* (*La ragazza che sapeva troppo*), It, Mario Bava.
1964, *Le tueur de Boston* (*The Strangler*), USA, Burt Topper.
1965, *Répulsion* (*Repulsion*), G.-B., Roman Polanski.
1965, *L'obsédé* (*The Collector*), USA, William Wyler.
1965, *Sherlock Holmes contre Jack l'éventreur* (*A Study in Terror*), GB, James Hill.
1968, *L'étrangleur de Boston*, (*The Boston Strangler*), USA, Richard Fleischer.
1972, *Frenzy*, G.-B., A. Hitchcock.
1974, *Massacre à la tronçonneuse* (*The Texas Chainsaw Massacre*), USA, Tobe Hooper

1989, *Docteur Petiot*, Fr., C. Chabrol.
 1990, *Le silence des agneaux* (*The Silence of the Lambs*), USA, Jonathan Demme.
 1992, *Basic Instinct*, USA, Paul Verhoeven.
 1994, *Tueurs-nés* (*Natural Born Killers*), USA, Oliver Stone.
 1995, *Seven*, USA, David Fincher.
 1997, *Ugly*, N. Zél., Scott Reynolds.
 1999, *Six pack*, France, Alain Berberian.
 2000, *Scènes de crimes*, Fr., Frédéric Schoendorfer.
 2000, *Les blessures assassines*, Fr., Jean-Pierre Denis.
 2000, *Les rivières pourpres*, Fr., Matthieu Kassovitz.
 2001, *Le pacte des loups*, Fr., Christophe Ganz.
 2001, *Hannibal*, USA, Ridley Scott.
 2002, *From Hell*, USA, Albert et Allen Huges.
 2003, *Memories of murder*, Corée du Sud, Bong Joon-Ho

Notas

- 1 Stéphane BOURGOIN, *100 ans de serial killers*, Paris, Editions Méréal, 2000, p. 10.
- 2 Chiffre in *Alfred Hitchcock. La collection*, vol. 2, Paris, Ed. Atlas, 1994, p. 38 et sur le site de Canal plus (<http://www.cplus.fr/archives/cinema/dossier/hitchcock/psychose/psycho.htm>). Frenzy coûtera 2 millions et en rapportera huit fois plus (*Alfred Hitchcock. La collection*, vol. 2, Paris, Ed. Atlas, 1994, p. 70)
- 3 Sur les débuts du film criminel au cinéma, voir Armand-Jean CAULIEZ, *Le film criminel et le film policier*, Paris, Editions du Cerf, 1956 ; Marcel OMS « Affaires criminelles dans la presse : Du Petit journal à Détective », *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 58, 1993, p. 7-13.
- 4 Gwenhaél PONNAU, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997.
- 5 Sur ce théâtre, voir la réédition de ses principales pièces par Agnès PIERRON, *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Epoque*, Paris, R. Laffont, 1995. Je remercie ici Daniel Collin d'avoir attiré mon attention sur le lien entre la folie criminelle cinématographique et le rôle de matrice du Grand-Guignol.
- 6 Pour une analyse des parallèles entre la psychologie physiologique et la scène mélodramatique de « l'ultime carrière » de Binet, voir J. CARROY, *Les personnalités doubles. Entre science et fiction*, Paris, PUF, 1993, pp. 171-194.
- 7 Cité par A. PIERRON, *op. cit.*, pp. XIX-XX.
- 8 Voir les photos et la filmographie établie par J.-P. BOUYXOU in *Le Grand-Guignol, op. cit.*, 1995, pp. 1430-1435.
- 9 A. PIERRON fait en particulier le lien entre *L'horrible expérience*, d'André de Lorde et *Le vampire a soif* (*Blood Beast Terror*), de Vernon Sewell en 1967 (*op. cit.*, p. XXXIV).
- 10 Une quarantaine d'apparitions depuis 1915, d'après S. BOURGOIN, *op. cit.*, 2000, p. 16.
- 11 Gérard LENNE, *Le cinéma « fantastique » et ses mythologies*, Paris, Henri Veyrier, 1985, pp. 17-88. Ce qui a trait ici au fantastique doit beaucoup aux recherches de G. Lenne. Voir en particulier le chapitre qu'il consacre au « psychokiller » in G. LENNE, *Histoires du cinéma fantastique*, Paris, Seghers, 1989, p. 105-115. Sur la définition du genre « fantastique » en littérature et au cinéma, Isabelle LABROUILLE, *De la littérature fantastique au cinéma d'horreur : les figures du monstrueux de Tod Browning à Dario Argento*, thèse de doctorat d'Anglais, Toulouse II, 2001, pp. 2-42.
- 12 Pour une analyse de *La nuit du chasseur*, voir Christian DELAGE, « Cinéma, enfance de l'histoire » in A. de Baecque et C. Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexe, 1998, p. 61-98.
- 13 Application ici de la distinction opérée par I. LABROUILLE, *op. cit.*, 2001, p. 54-56.
- 14 Sur le traitement des affaires judiciaires au cinéma, José BALDIZZONE, « Du fait divers à la fiction cinématographique », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 53, 1993, p. 15-27.
- 15 F. LANG, « Mon film M. Un récit documentaire », in Fritz Lang, *Trois lumières*, Paris, Flammarion, 1988 (1964), p. 59-61. Pierre GUISLAIN, *M le Maudit. Fritz Lang*, Hatier, 1990.
- 16 Collection équivalente à la Série noire en France, à couverture jaune, lancée par les éditions Mondadori en 1924. Jean-Louis LEUTRAT (dir.), *Mario Bava*, Liège, Ed. du Cefal, 1994.
- 17 Pour une vue d'ensemble William, K. EVERSON, *The Bad Guys*, Secaucus (New jersey), Citadel Press, 1974 (1964).
- 18 Patrick WALD LASOWSKI in R.-L. Stevenson, *Dr. Jekyll et Mr. Hyde*, Paris, Le livre de Poche, 1993, p. 144. Sur Wally Westmore, Philippe ROSS, *Les visages de l'horreur*, Paris, Edilig, 1985, p. 44-45.
- 19 Jacques PORTES, *De la scène à l'écran. Naissance de la culture de masse aux États-Unis*, Paris, Belin, 1997, p. 249-274.
- 20 Sur l'évolution du film de gangsters aux États-Unis, Michel CIMENT, *Le crime à l'écran. Une histoire de l'Amérique*, Paris, Gallimard, Découvertes, 1992.
- 21 Sur Hitchcock, voir notamment Jean DOUCHET, *Hitchcock*, Cahiers du Cinéma, 1999 (1967) ; Noël SIMSOLO, *Alfred Hitchcock*, Paris, Seghers, 1969 ; Donald SPOTO, *L'art d'Alfred Hitchcock*, Paris, Edilig, 1986 ; Claude CHABROL, ERIC ROHMER, *Hichcock*, Paris, Ramsay, 1986.
- 22 Jean DOUCHET, *Hitchcock*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1999 (1967), p. 5-6
- 23 Robert BLOCH, *Psychose*, Paris, Marabout, 1979 (1957).
- 24 Analyse de ce film in J. Douchet, *ibid.*, p. 109-187.
- 25 Marc GODIN, *Gore : Autopsie d'un cinéma*, Paris, Editions du collectionneur, 1994, Philippe ROUYER, *Le cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Le Cerf, 1997.
- 26 G. LENNE, *Histoires du cinéma fantastique*, Paris, Seghers, 1989, p. 107.
- 27 Michael SHORTLAND, « Screen memories : towards a history of psychiatry and psychoanalysis in the movies », *British Journal for the History of Science*, oct. 1987, p. 241-252.

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Marc Renneville, « Quand la folie meurtrière fait son cinéma : de Nosferatu au tueur sans visage », *Criminocorpus* [En línea], Crímenes y criminales en el cine, 1. Thèmes et figures, Publicado el 01 enero 2007, consultado el 23 marzo 2021. URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/219>

Autor

Marc Renneville

Directeur de la publication du site *Criminocorpus*, Marc Renneville est chargé d'études et de recherches historiques au ministère de la Justice (Direction de l'administration pénitentiaire à Paris, bureau PMJ5) et chercheur associé au Centre Alexandre Koyré - Histoire des sciences et des techniques. UMR 8560 (<http://www.koyre.cnrs.fr/>). Ses recherches portent sur l'histoire des sciences du crime et du criminel (19^e-20^e siècles).

Artículos del mismo autor

« **Le loup-garou des légendes est aujourd'hui dépassé** ». L'écho chanté d'un tueur de bergers (1895-1898) [Texto completo]

Publicado en *Criminocorpus*, Les plaintes criminelles en France après 1870 : inventaire, problématisation, valorisation d'un corpus méconnu, Faits divers chantés

Jean-Claude Farcy (1945-2020) et l'histoire contemporaine de la justice [Texto completo]

Publicado en *Criminocorpus*, Recursos par la investigación, Articles

Démons et déments. Quand Détective enquête sur la folie [Texto completo]

Publicado en *Criminocorpus*, Détective, histoire, imaginaire, médiapoétique d'un hebdomadaire de fait divers (1928-1940), Communications

Le suicide est-il une folie ? Les lectures médicales du suicide en France au XIX^e siècle [Texto completo]

Publicado en *Criminocorpus*, La pathologie du suicide. Pour une nouvelle histoire des enjeux médicaux et socio-politiques aux XIX^e-XX^e siècles, Communications

Histoires de la pathologie du suicide [Texto completo]

Publicado en *Criminocorpus*, La pathologie du suicide. Pour une nouvelle histoire des enjeux médicaux et socio-politiques aux XIX^e-XX^e siècles, Présentation de la journée d'étude

« **Archéologie de la réclusion et de la détention** » [Texto completo]

Les nouvelles de l'archéologie, 2016, n° 143, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 63 p.

Publicado en *Criminocorpus*, 2017

Todos los textos...

Derechos de autor

Tous droits réservés

