

NICOLAS CVETKO

Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

Revenir : la peur *envisagée* par Mario Bava (*Les Trois visages de la peur /* *I Tre volti della paura*, 1963)

ABSTRACT: Ghosts populate Mario Bava's films and are at the heart of *Black Sabbath* (1963). The three episodes of this anthology film depict their terrifying appearance. *The Telephone* offers a harrowing "huis-clos" amid manipulation and revenge. *The Wurdulak*, a Gothic fantasy tale, questions the fear of the other through the essential ambiguity of the vampire. Finally, in *The Drop of Water*, a cruel tale if any, the ghost appears as an image of the *Unheimlich* and a metaphor for wholly-assumed special effects and illusions. This manifesto-type triptych film is thus characterized by a quest of both efficiency and distance to arouse fear on the screen, on the faces that inspire it as well as on those who express it.

KEY WORDS: Mario Bava, fear, ghosts, faces, film aesthetics

Un film manifeste

Les revenants peuplent l'œuvre de réalisateur de Mario Bava, depuis *Le Masque du Démon* (*La Maschera del demonio*, 1960) jusqu'à *La Vénus d'Ille* (*La Venere d'Ille*, 1978). Sous différentes formes, ils sont au cœur du film à sketches intitulé *Les Trois visages de la peur* (*I Tre volti della paura*, 1963). Adaptant librement des auteurs fantastiques du XIX^e siècle, Bava livre trois contes d'horreur et autant d'épouvantables retours. Non seulement cette œuvre est l'une de ses plus réussies – et même sa préférée – mais elle semble résumer la plupart des préoccupations de toute sa carrière de metteur en scène. Les trois moyens-métrages permettent, successivement : de mettre en place la grammaire narrative et visuelle du *giallo* (*Le Téléphone / Il telefono*), travail sur le thriller à l'italienne

amorcé avec *La Fille qui en savait trop* (*La Ragazza che sapeva troppo*, 1962), mais en réduisant ici la mise en scène à l'essentiel et en jouant de la couleur ; de poursuivre son exploration de l'univers fantastique gothique (*Les Wurdalaks / I Wurdalak*) qui a fait le succès du *Masque du démon* ; enfin, d'effectuer, en quelque sorte, la synthèse de ces deux voies (*La Goutte d'eau / La goccia d'acqua*), donnant lieu à une troisième qui est peut-être la plus personnelle et la plus caractéristique de son style.

Au-delà de l'opportunité du format (le film à sketches est en vogue au début des années soixante), on assiste donc à la mise en place d'un univers très cohérent malgré trois histoires distinctes, suscitant l'effroi par l'apparition de revenants vivants, morts et morts-vivants. *Les Trois visages de la peur* constitue ainsi une œuvre clé à valeur de manifeste, précis de mise en scène conciliant une extrême efficacité du film d'épouvante et une distance ironique certaine, la concomitance de ces deux niveaux de lecture lui conférant toute sa puissance.

On effectue d'autant plus volontiers cette double lecture que l'aspect fantastique ne semble pas une visée esthétique en soi pour Mario Bava. Quoique très présente dans *Les Wurdalaks* et *La Goutte d'eau* par le motif même du revenant mais aussi par l'imagerie assumée qui l'accompagne dans chacun des épisodes, la dimension fantastique apparaît assez clairement comme une porte d'accès à autre chose. On comprend alors que, pour le réalisateur, et dans ce film au titre programmatique en particulier, « la peur seule est le fil conducteur de son œuvre et l'intervention du surnaturel n'est jamais utilisée que comme révélateur de la terreur » (SABATIER, 1999 : 136). Aussi faut-il plutôt chercher à saisir comment Mario Bava, par la mise à distance constante des moyens qu'il emploie, réussit paradoxalement à amplifier le climat de peur qui règne sur les trois sketches.

L'étrange *skaz* Boris Karloff

Ce que l'on pourrait assimiler à un « effet de distanciation » (BRECHT, 2005 : 57), pour ce qu'il en est davantage de sa signification esthétique que politique, s'affiche d'emblée avec le prologue (auquel répondra l'épilogue, dévoilant l'un des trucages des *Wurdalaks*). Boris Karloff, en plan large, se tient « sur un fond de cyclorama bleu » (LEUTRAT, 1994 : 50), derrière une digue de roches factices irradiant d'une lumière violacée. Un raccord dans l'axe et un rapprochement optique (zoom avant) finissent par placer le spectateur à proximité de son visage, de le mettre ainsi pleinement dans la confiance du film. Les couleurs s'annoncent et se dénotent comme telles mais apparaissent dramatiquement (le

flottement du mauve, la course du bleu, l'intensification du rouge), ambiguïté chromatique à l'image du jeu de Karloff, qui sourit à ses propres mises en garde ironiques à l'adresse du spectateur (« Les esprits et les vampires sont partout, il y en a peut-être un près de vous ») mais conclut en affichant une expression des plus sérieuses. Par le truchement de Karloff, à demi-mots, Bava met en garde le spectateur contre une complète *identification*, pour reprendre un terme brechtien, alors même qu'il met tout en œuvre – en scène – pour la provoquer. En fait, en « conteur [...] de bon conseil pour son public » (BENJAMIN, 2000 : 119), par ses quelques mots sur le ton incertain de la plaisanterie, Karloff nous recommande la juste distance pour apprécier le film : ni trop près (identification complète), ni trop loin (distanciation totale). Ce ne sont donc pas tant les avertissements en soi qui inquiètent que, relayée par l'artificialité du décor, cette ambiguïté de statut, le fait d'une fonction trouble. Karloff est extérieur aux récits à venir mais son visage rougeois outrageusement à l'évocation du sang bu par les vampires, « spécialement le sang de ceux qu'ils aiment ». Il fait référence à son interprétation dans *Les Wurdalaks* mais on ne le sait pas encore, sa dimension métafilmmique n'est affirmée qu'*a posteriori*. Même si, comme il le confie, « ils ont l'air tout à fait normal et sont normaux en réalité », on le devine être l'un de ces vampires, personnages hautement fictionnels, alors même qu'il apparaît tout à la fois comme un narrateur extradiégétique, un conteur, voire un bonimenteur du cinéma des premiers temps – pas si lointains en 1963, d'autant que « revenant » en 1931 dans le pré-générique du *Frankenstein* de James Whale (LOUGUET, 2009 : 462–463).

En écho à cette adaptation de la nouvelle russe (*La Famille du Vourdalak*, Alexis K. Tolstoï, 1847) dont il tient le premier rôle, on pourrait parler d'une fonction proche de celle du *skaz*. Si ce « procédé par lequel l'auteur fait raconter l'histoire à un homme du peuple, lequel parvient à évoquer un milieu particulier, le sien, grâce à une langue truculente » (WÆGEMANS, 2003 : 364) ne s'applique pas exactement ici, on note la cohérence entre l'homme et le milieu qu'il présente, d'autant qu'il est alors déjà, en quelque sorte, un (très honorable) fantôme de l'histoire des films d'épouvante.

Ainsi ce premier visage de la peur l'inspire et la désigne à la fois. Un discours double corroboré par le paradoxe même de l'état vampirique, de vie et de mort simultanées. Ce visage de prologue, davantage qu'il ne dévoile l'exposition des récits à venir, expose une incertitude fondamentale qui traverse le film : « l'objet terrifiant est toujours un “quelque chose” ou un “quelqu'un” auxquels vient à manquer soudain, pour une raison quelconque, une identité assignable et sûre » (ROSSET, 2011 : 93).

Le Téléphone, la peur au centre

Cette incertitude atteint déjà son plein régime dans le premier épisode intitulé *Le Téléphone*. Huis-clos angoissant, il s'agit d'une histoire de vengeance(s) qui relève autant du vaudeville que de la tragédie¹. Curieusement, le spectre d'une apparition angoissante hante tout l'épisode sans que la présence du revenant (Milo Quesada) y soit centrale. Rosy (Michèle Mercier), seule dans son appartement, reçoit des appels mystérieux, des menaces de mort. En outre, la voix, dont l'étrangeté tient en partie à une indétermination de genre, décrit ses faits et gestes en temps réel. Elle attribue ces appels à Frank, que l'on suppose être son ancien souteneur et qui vient de s'évader, comme le lui apprend une coupure de journal. Elle appelle alors à l'aide son ancienne amie Mary (Lidia Alfonsi), véritable auteur des appels, qui n'attendait que cela et souhaitait seulement passer la nuit avec Rosy. Mais la réalité rattrape ce piège fictionnel puisque Frank s'introduit réellement chez Rosy pour se venger d'elle. Dans la pénombre, il prend l'une pour l'autre, tue Mary et est à son tour tué par Rosy qui se défend avec un couteau. Ce surgissement décentré du revenant en fin d'épisode, comme si Mary l'avait involontairement et surnaturellement invoqué, laisse place à l'autre objet de la peur, « objet » au double sens du terme : l'appareil téléphonique.

Le téléphone apparaît dès le premier plan, un panoramique oscillatoire de la caméra qui dépeint un appartement vide. Ce mouvement, qui laisse voir de manière fugace le téléphone rouge, semble en exprimer visuellement la sonnerie, qui prend possession de l'espace, l'habite véritablement. Enfin la caméra s'immobilise, cadrant les oreillers blancs sur le lit². Par la suite, plusieurs fois le téléphone sonne et plusieurs fois Rosy, rentrée chez elle depuis, décroche sans que nul ne réponde. Le silence au bout du fil augure d'une certaine autonomie de l'appareil dans l'installation d'un climat de peur irrationnelle. D'ailleurs le téléphone est au centre du dispositif, la caméra revient toujours à cet instrument (sonore) de torture psychique, qu'il s'agisse d'un point de vue non assignable (ou abstraitement assigné à une menace indéterminée) ou celui, subjectif, de Rosy, fixant fébrilement le cadran qui lui rappelle que l'heure de sa mort (« avant l'aube ») est venue.

Suivant le fil qui relie la prise murale à un appareil noir, la caméra révèle l'origine des appels : c'est en déguisant sa voix, grâce à un mouchoir sur le combiné, que Mary se fait passer pour Frank. La simplicité des moyens mis

¹ Quoiqu'à notre connaissance aucun texte n'en fasse mention, *Le Téléphone* pourrait être librement adapté d'une nouvelle de Maupassant intitulée *Rose* (1884), dont on retrouve plusieurs éléments structurels.

² Préfigurant un transfert chromatique par le meurtre nécessairement sanglant de Frank par Rosy. Néanmoins l'effusion de sang demeure suggérée, ce qui ne sera plus le cas dans le *giallo* suivant, *Six Femmes pour l'assassin* (*Sei donne per l'assassino*, 1964).

en œuvre pour susciter la peur (la pièce de tissu suffisant à modifier le timbre vocal) renvoie autant à la pauvreté des moyens pour s'en protéger (le linge glissé dans la serrure par Rosy pour éviter qu'on ne l'espionne) qu'à l'efficacité de l'usage détourné d'une simple étoffe (le bas dont Frank se sert pour étrangler Mary). Sur un plan strictement narratif, la dimension menaçante des téléphones comme opérateurs propres à générer la peur se trouve ainsi désamorcée au milieu de l'épisode. Demeure néanmoins la symbolique passionnelle des couleurs des appareils, laissant présager une issue tragique à la sinistre farce. Une farce qui, bien qu'elle lui cause une peur effroyable, sauve la vie de Rosy puisque, par jeu, Mary a placé un couteau sous l'oreiller – symbole sexuel évident par ailleurs. Ce revenant, auquel Mary confère le pouvoir surnaturel de tout voir et de tout entendre chez Rosy – capacité d'observer et de téléphoner quasi simultanément qui n'est d'ailleurs explicable que par l'artifice du montage –, n'est donc fantastique qu'à son insu. Les caractères magique et quasi performatif de sa parole téléphonique lui sont attribués à tort. La charge fantastique revient à l'instrument de la peur, au téléphone : ainsi Bava met l'accent sur les moyens de provoquer la peur tout autant par le son que par l'image, plaçant au cœur de la pièce – aux sens spatial et théâtral du terme – l'objet qui permet à Mary de faire naître l'angoisse chez Rosy. La mise en scène de l'épouvante est alors mise en abyme par déplacement du centre d'attention, déplacement du fantôme vers l'appareil.

Reffet du premier, le dernier plan est constitué d'un mouvement large combinant travelling et panoramique. La caméra se trouve peu ou prou au même endroit mais effectue le trajet inverse. À la faveur d'un travelling arrière montrant Rosy hébétée sur son lit, on aperçoit Frank, qu'elle vient de poignarder, gisant à terre, une main encore agrippée aux draps. La caméra « panote » et le téléphone entre dans le champ par le bord gauche : dès lors, le panoramique devient un léger pano-travelling, comme si, la caméra pivotant sur son axe vertical, c'était l'image tout entière qui pivotait sur l'axe du téléphone. Le travail de composition justifie ce décadre : il permet d'inclure dans le cadrage fixe final le téléphone en amorce, bord droit, et le corps de Mary, à l'arrière-plan, faisant le lien entre la mort et son instrument paradoxal. Mais ce mouvement d'essence quasi chorégraphique indique aussi que ce n'est pas tant le téléphone, en tant que simple accessoire, qui entre dans le champ, mais que c'est bien l'image elle-même qui, si l'on peut dire, entre dans le champ gravitationnel du téléphone. C'est le motif du téléphone qui motive l'image et l'appareil qui entraîne le mouvement d'appareil.

Les Wurdalaks, envisager le retour

Cet épisode, dans un cadre fantastique gothique, questionne la peur de l'autre à travers l'ambiguïté essentielle du vampire. Le jeune comte Vladimiro d'Urfé (Mark Damon), type même du *reisende Enthusiast*, trouve sur sa route un cadavre décapité, une dague plantée dans le dos. Il mène le mort et son cheval (dont, cavalier sans tête, il tenait encore la bride !) jusqu'à une maison isolée, alors que la nuit tombe – nuit qui, d'ailleurs, ne finira jamais tout à fait de tomber. Les occupants de cette demeure l'accueillent avec une certaine réserve. Gorka (Boris Karloff), le père, parti à la poursuite du bandit Alibek, n'est pas revenu depuis cinq jours. Tous craignent son retour après minuit, car alors il pourrait bien être devenu l'un de ces « vampires slaves qui sucent le sang des vivants [et qui] sont des doubles non délivrés du cadavre » (MORIN, 1970 : 156–157). En effet, ainsi en est-il des « broucolagues » (du slavon *vrykolakas*) lesquels « n'ont pas été inhumés en terre consacrée et sortent de leurs tombes pour hanter les vivants » (GUÉRIN, 2003 : 96) – en l'occurrence ils reviennent à moins d'être poignardés en plein cœur. « Nous vivons dans la peur », dit Giorgio (Gluco Onorato), l'aîné. L'attente nourrit l'angoisse des fils qui *imaginent* ce retour, scrutant l'extérieur à travers une fenêtre qui met le monde au carreau, craignant une intrusion, au fond, certaine. Pour le spectateur « le plaisir n'est pas dans la découverte d'une intrigue dont les conclusions sont déjà connues mais de s'abandonner aux délices de la mise en scène » (LEUTRAT, 1994 : 81) – et donc de la mise en images.

Gorka réapparaît au moment même où minuit sonne. Le son des cloches, improbablement distinct en ces lieux isolés, semble engendré par ce fantas(ma)tique retour du père. Au fond, tous savent que celui qui est revenu, non d'un long voyage³ mais de l'éternité même, va les vampiriser. Spectateurs de leur destin funeste (d'Urfé excepté), ils ne se demandent pas tant s'ils vont mourir que « quand ou comment ? ». Dès lors, la peur s'exprime, suscitée par des apparitions, des expressions de visages et des jeux de couleurs, bien davantage par la mise en scène que par la narration. D'ailleurs Gorka refuse de *raconter* son exploit horrifique, le meurtre d'Alibek, alors qu'il est entouré de toute l'assistance, *au coin du feu* (feu dont on adopte même l'impossible point de vue), par une nuit excessivement venteuse, et donc dans une atmosphère conventionnelle du roman gothique propice au récit. « Il est mort, il n'y a rien à raconter, point final », lance-t-il laconiquement.

³ Bava détourne l'évocation odysseenne – comme il l'a fait dans *Hercule contre les vampires* (*Ercole al centro della terra*, 1962) – puisque le chien, qui reconnaît ici la vraie nature du père, meurt aussitôt, abattu par Giorgio sur l'ordre de Gorka. Lorsque Gorka brandit la tête d'Alibek, Piero (Massimo Righi) tient ce propos ambigu : « Voilà pourquoi le chien aboyait : il avait senti l'odeur du cadavre ».

On pourrait dès lors analyser de nombreux plans, dans lesquels ce travail de dramatisation par l'image est particulièrement manifeste. On se concentrera sur l'un d'eux, l'avant-dernier, emblématique de cette recherche d'images impressionnantes au sens où elles impriment l'écran et l'esprit du spectateur comme les *wurdalaks* impriment leur marque dans le cou de leurs victimes bien-aimées – Sdenka (Suzy Andersen) dans celui de Vladimiro, dans l'antépénultième plan. Maria (Rika Dialina), Ivan et Gorka apparaissent à la fenêtre, de face, leurs têtes découpées et encadrées par les carreaux⁴, spectateurs de la morsure évoquée ci-dessus. La peur repose moins sur ce surgissement tricéphale que sur la théâtralité d'un tel *memento mori* – préfiguré par un squelette de moine dans l'abbaye abandonnée où s'étaient réfugiés le comte et Sdenka. Images au sens ancien d'effigies funéraires (*imagines*), les visages sont des masques et les masques ceux de la mort. Cette vanité grand-guignolesque, qui annonce l'épisode suivant, trouve un écho troublant dans l'affiche de la pièce *Les Trois masques*, de Charles Méré, donnée pour la première fois en 1908. Y sont dessinés trois personnages de carnaval contemplant depuis une fenêtre à trois carreaux au format horizontal un pierrot poignardé – et l'histoire nous apprend qu'ils scrutent leur propre forfait. Ainsi, sur l'effet final de terreur des *Wurdalaks*, le rideau tombe : dans le dernier plan une fumée grise recouvre la vue d'un sentier, semblable à celui par lequel Vladimiro est arrivé, écartant toute possibilité de fuite face aux visages de la mort, substituant au départ un perpétuel retour au départ.

La Goutte d'eau, qui fait déborder le réel

Transition visuelle évidente, l'infirmière de *La Goutte d'eau*, Miss Chester (Jacqueline Pierreux), apparaît d'abord comme une ombre à la fenêtre ovale de son appartement. Elle est appelée (au téléphone) pour une toilette mortuaire, par une nuit d'orage. Effectuant son travail à contrecœur, elle remarque une bague de prix qu'elle arrache au doigt de la défunte. Dès que le larcin est commis, et plus encore une fois rentrée chez elle, elle est victime d'hallucinations la portant à croire que la morte la pourchasse. Devenue folle, elle finit par s'étrangler elle-même. La concierge de Miss Chester, qui lui a volé la bague à son tour avant d'appeler la police, commence à éprouver les mêmes angoisses. Ainsi l'expression terrible de la comtesse décédée se transfère sur le visage de l'infirmière et s'apprête à migrer vers un autre encore. La peur se

⁴ Un cadrage et un mode d'apparition également exploités pour le revenant Kurt (Christopher Lee) dans *Le Corps et le Fouet* (*La Frusta e il corpo*, 1963).

trouve donc davantage véhiculée *par des traits* (de visage), leurs caractères de « micro-mouvements intensifs » (DELEUZE, 1983 : 126), que par les dialogues ou l'histoire⁵.

L'épisode possède de multiples origines littéraires possibles (LUCAS, 2007 : 483–484), mais Bava, au-delà des récits et des motifs horrifiques, puise surtout dans cette littérature fantastique dont il est pétri un style, un rythme, une morgue qu'il transcrit dans sa mise en scène pour mieux susciter l'effroi. Car qu'est-ce qui, ici, engendre la peur ? Saisissant à la première vision lorsque, tirant des rideaux d'un coup sec, Miss Chester le dévoile au spectateur, le masque de la défunte, avec son visage défait, (n')apparaît bien vite (que) comme un masque, comme si un masque mortuaire soigneusement peint s'était substitué au visage. De même que l'œil s'habitue peu à peu à l'obscurité, la grimace passe vite pour un grimace, et au-delà de l'effet de surprise, le trucage d'Eugenio Bava (père de Mario) semble assumé. Ce qui trouble alors est moins la folie ouvertement déclarée, nommable, de l'infirmière, lorsqu'elle croit voir la comtesse occuper son lit, se balancer dans son rocking-chair ou s'approcher d'elle en tendant les mains, que les symptômes *a priori* moins signifiants qui apparaissent progressivement. Deux d'entre eux, plus sonores que visuels, mettent ainsi en évidence l'absence tangible de cause objective de la peur : il s'agit d'une mouche et d'un goutte-à-goutte.

La mouche qui vrombit (même quand elle ne vole pas) trouble grandement la voleuse. On peut supposer vraisemblable la présence d'une mouche sur le doigt d'un cadavre, qui ne risque pas de la chasser, ou même chez soi parce qu'on l'y a enfermée, quand bien même elle serait symboliquement chargée de *vanitas* et de culpabilité sartrienne. Mais l'exagération sonore – et de sa taille, semble-t-il – nous signifie aussi, dans une perspective kantienne, que « l'objet n'est jamais donné, mais [qu'il] est construit par la connaissance [...], que c'est le montage qui fait émerger une réalité et qui lui confère une teneur et une consistance » (DUFOUR, 2006 : 106). Le même principe vaut pour les gouttes d'eau : provenant d'abord d'un verre renversé sur la table de chevet de la comtesse puis des arrivées d'eau de l'appartement de Miss Chester, le son en est considérablement amplifié, avec en outre un net effet de réverbération. L'infirmière a beau fermer les robinets dans sa cuisine comme dans sa salle de bain, égoutter son parapluie dans l'entrée, elle ne peut faire cesser le son tonitruant des gouttes tant qu'elle se le *figure*. Dans *Le Téléphone*, en arrière-plan sonore, le tic-tac permanent d'une horloge évoque un funèbre compte à rebours qui accentue le climat d'angoisse. Dans *Les Wurdalaks*, le détail sonore des cloches, qui envahit toute l'image par

⁵ Autant qu'à Gilles Deleuze, on se réfère ici au texte d'Henri Michaux intitulé *Par des traits* (1984) dans lequel il déplore la tyrannie de la langue alphabétique commandante, quoiqu'il soit encore contraint de s'exprimer par elle, au détriment « d'émotions en signes » (MICHAX, 2004 : 1284). Un même paradoxe et une tension analogue entre logique narrative et esthétique de la mise en scène nous semble animer l'œuvre de Mario Bava.

sa « présence acousmatique » (CHION, 1982 : 30), dont la nature même fait écho à l'ambiguïté essentielle et inquiétante du père vivant dans la mort, tient une place similaire. Ici, « plus que le réalisme acoustique c'est le critère de synchronisme » (CHION, 2005 : 23) que Bava exploite pour figurer la peur viscérale du personnage. Synchronisme d'ailleurs assez large – le moment où la goutte tombe et le bruit de l'impact ne correspondent pas tout-à-fait – qui accentue aussi le malaise du spectateur. Et plus encore que l'aspect métaphorique du motif (la fuite d'eau comme épanchement de la raison), c'est peut-être la question du rythme qu'il faut retenir : « On peut remarquer qu'un son unique d'une certaine force, quoique d'une courte durée, fait grand effet quand il est répété par intervalles » (BURKE, 1990 : 128). Ce que laisse entendre le bruit surdéterminé des gouttes qui tombent implacablement, c'est qu'il n'y a plus d'autre réalité, plus d'autre espace ni plus d'autre expérience audiovisuelle que celle de la situation horrible exposée par l'image, ni pour Miss Chester ni, possiblement, pour le spectateur.

Du monde clos à la peur infinie

Si, avec ces trois histoires, Bava offre une synthèse des retours possibles, ceux d'un vivant, de morts-vivants ou d'une morte, ceux qui les subissent sont moins différents qu'il n'y paraît. Rosy et Miss Chester sont deux femmes solitaires dans leurs appartements. On ne sort pas de l'appartement de Rosy. C'est à peine si l'on entrevoit le palier lorsqu'elle ouvre la porte à Mary. De plus, sa curieuse situation semi-enterrée ainsi que ses éléments voutés, évoquant une cave, voire une crypte (comme dans l'abbaye des *Wurdalaks*), renforcent nettement le sentiment de claustration. De même, l'appartement de Miss Chester, avec son œil de bœuf animé par l'orage qui la regarde comme dans sa tombe, la rappelle à sa triste réalité alcoolisée de vieille fille – faisant écho à la situation des trois autres personnages féminins de l'épisode. Dans la première image du sketch, la silhouette de l'infirmière, à sa fenêtre, s'inscrit dans l'ellipse de lumière orange barrée par la ferronnerie. Elle préfigure deux choses : d'une part cette idée d'un appartement-cellule (de prison), et d'autre part que la pauvre femme sera aussi prisonnière de son hallucination puisque cette petite tache orangée dans la nuit peut rappeler une goutte par sa forme, comme si elle était tombée sur l'objectif de la caméra. Enfin, il n'est pas étonnant que des scénarios inspirés de la littérature fantastique du XIX^e siècle évoquent cette figure du célibataire qui, « sédentaire et casanier, oriente [...] un nouvel espace fantastique, le chez-soi, espace familier mais qu'il voit devenir hostile, sinon énigmatique » (PRINCE, 2002 : 15).

On pourrait arguer que le comte d'Urfé, quant à lui, parcourt de grands espaces. Or sa quête d'aventure le conduit dans une maison, dans un foyer, et dès sa rencontre avec Sdenka son seul désir n'est plus que d'en fonder un lui-même. En outre, l'effet d'enfermement est loin d'être absent de l'épisode. Si deux approches de la maison (arrivée de Vladimiro, retour de Gorka) puis deux fuites (enlèvement d'Ivan par Gorka, fuite de Vladimiro et Sdenka) apportent leur lot de plans en extérieur, ce n'est que pour mieux montrer combien la forêt brumeuse, hors du temps, indéfiniment crépusculaire, constitue un écrin sans issue, sans échappatoire, non pas *hortus conclusus* mais *silva includens*. Les entrelacs de branchages tortueux souvent présents à l'avant-plan n'ont cesse de le rappeler.

Ces mondes clos font donc apparaître une peur bien plus grande que la simple claustrophobie : le retour à soi. Le réalisateur affirme d'ailleurs : « Tout ce qui m'intéresse c'est l'homme seul dans sa chambre, qui finit par avoir peur de lui-même » (VOLTA, 1972 : 45). Ce qui terrifie Miss Chester n'est pas tant le regard globuleux du cadavre qui avance vers elle que la vision hallucinée de son propre visage, de sa future image et de son propre avenir, tant, comme le rappelle Jacques Aumont en citant André Bazin (à propos de *Olvidados* de Luis Buñuel), « les visages les plus hideux ne cessent pas d'être à l'image de l'homme » (AUMONT, 1992 : 153).

Aussi en revient-on au visage de Boris Karloff. Rappelant, dès les premières images du film, que *Les Trois visages de la peur* s'inscrit, en 1963, dans une tradition déjà bien longue du cinéma horrifique, qu'il y fait référence par ses intrigues, ses motifs, ses atmosphères, ce visage, en plus d'être abîmé par le temps et le jeu de lumières, s'affirme comme un visage « abymé ». Mario Bava s'empare des constantes du cinéma d'épouvante pour mieux en interroger les mécanismes. Le format du sketch peut alors se comprendre au sens propre de « croquis », relevant non pas d'une très vague esquisse, d'un dessin strictement préparatoire ou d'une académie conventionnelle mais d'une saisissante « étude de la montée insidieuse de la peur chez des êtres seuls face à eux-mêmes » (SABATIER, 1999 : 136). Le réalisateur montre ainsi que l'expérience de la peur réside avant tout dans la confrontation avec son image, possiblement cinématographique, avec son propre visage : avoir peur, c'est se faire face.

Bibliographie

- AUMONT Jacques, 1992 : *Le Visage au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.
 BENJAMIN Walter, 2000 : *Œuvres III*. Paris : Gallimard.
 BRECHT Bertolt, 2005 : *Petit Organon pour le théâtre*. Paris : L'Arche.
 BURKE Edmund, 1990 : *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris : Vrin.

- CHION Michel, 1982 : *La Voix au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.
- CHION Michel, 2005 : *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris : Armand Colin.
- DELEUZE Gilles, 1983 : *Cinéma I. L'Image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit.
- DUFOUR Éric, 2006 : *Le Cinéma d'horreur et ses figures*. Paris : PUF.
- GUÉRIN Brice, 2003 : « Dracula ». In : Pierre BRUNEL, Juliette VION-DURY, dir. : *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Limoges : Presses universitaires de Limoges.
- LEUTRAT Jean-Louis, 1994 : « La Couleur Bava ». In : Jean-Louis LEUTRAT, coord. : *Mario Bava*. Liège : Éditions du Céfal.
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, 1994 : « Les trois Visages de la peur – 1963 ». In : Jean-Louis LEUTRAT, coord. : *Mario Bava*. Liège : Éditions du Céfal.
- LOUGUET Patrick, 2009 : *Sensibles Proximités, les arts aux carrefours*. Arras : Artois Presses Université.
- LUCAS Tim, 2007 : *Mario Bava, all the colors of the dark*. Cincinnati: Watchdog video.
- MICHAUX Henri, 2004 : *Œuvres complètes*. T. 3. Paris : Gallimard.
- MORIN Edgar, 1970 : *L'Homme et la mort*. Paris : Seuil.
- PRINCE Nathalie, 2002 : *Les Célibataires du fantastique*. Paris : L'Harmattan.
- ROSSET Clément, 2011 : *Propos sur le cinéma*. Paris : PUF.
- SABATIER Jean-Marie, 1999 : « Mario Bava ». *Simulacres*, n° 1.
- VOLTA Ornella, 1972 : « Petit bilan du cinéma fantastique ». *Positif*, n° 138.
- WÆGEMANS Emmanuel, 2003 : *Histoire de la littérature russe : de 1700 à nos jours*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.

Note bio-bibliographique

Né en 1985, Nicolas Cvetko est professeur agrégé en arts plastiques et doctorant en cinéma (ESTCA – Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis). Ses recherches portent sur les notions d'impuretés et de résonances esthétiques dans les œuvres de Mario Bava et Dario Argento.

Contact: nicolascvetko@hotmail.fr