



HAL
open science

Les films de Templiers-zombies d'Amando de Ossorio comme métaphore / critique de la société espagnole de la fin du franquisme ?

Emmanuel Le Vagueresse

► To cite this version:

Emmanuel Le Vagueresse. Les films de Templiers-zombies d'Amando de Ossorio comme métaphore / critique de la société espagnole de la fin du franquisme ?. *Savoirs en Prisme*, 2012, Images et insularités, 1, pp.101-109. 10.34929/sep.vi01.29 . halshs-02343218

HAL Id: halshs-02343218

<https://shs.hal.science/halshs-02343218>

Submitted on 2 Nov 2019

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

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

Les films de Templiers-zombies d'Amando de Ossorio comme métaphore / critique de la société espagnole de la fin du franquisme ?

Emmanuel LE VAGUERESSE
Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

*Plus grande est la réussite, plus elle frise le ratage
(comme un chef-d'œuvre de peinture frise le chromo)*
Robert Bresson, Notes sur le cinématographe¹

Un cinéaste populaire

Amando de Ossorio est né en 1918 à La Corogne (Galice) dans un milieu de la bourgeoisie moyenne et mort presque oublié en 2001 à Madrid. « Connu » sous les pseudonymes, entre autres, de Gregory Greens ou Gordon Osburn, il a travaillé dans le monde du théâtre, de la photographie, de la radio ou de la publicité, après s'être nourri, enfant, des films post-expressionnistes de Tod Browning ou de James Whale pour la Universal. Après avoir écrit de nombreux scénarii pour les autres, il tourne son premier film en 1956, puis réalise très exactement vingt films entre 1956 et 1984², essentiellement des films d'horreur fantastiques.

Il a réalisé ses films les plus intéressants entre 1971 et 1976, durant la décennie dorée de ce que l'on a appelé le *fantaterror* ibérique, mélange de « fantastique » et de « terreur », dont les quatre épisodes de la saga dite « des Templiers ». Il tourna dix films pendant cette période faste. Avec l'arrivée du *destape* ou « déshabillage » post-franquiste, il ne tournera pratiquement plus (deux films seulement) et mourra donc en 2001³. *La Noche del terror ciego* [désormais : *La Noche*], qui signifie littéralement « La Nuit de la terreur aveugle », date de 1971. C'est le premier opus de ces quatre épisodes. La saga en quatre épisodes des Templiers zombies est, pour l'ensemble des critiques et des amateurs de cette « histoire cachée » du cinéma populaire espagnol, l'un des rares mythes du fantastique de terreur ibérique, avec le Dr. Orloff de Jesús Franco et le loup-garou, incarné par Paul Naschy.

Les conditions de la création

Nul doute que, au moment d'étudier un tel film, nous pouvons légitimement nous poser la question de la qualité et de l'intérêt de ce type de films de série « Z »⁴.

¹ Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, éd. citée coll. « Folio », 1995, p. 29.

² Bio-filmographie, extraits d'articles sur de Ossorio, à lire dans Aguilar (1999 : 511-516).

³ L'étude de référence sur de Ossorio est à lire dans Aguilar (1999 : 307-375), respectivement : « Las "pulp-legends" de Amando de Ossorio », par Ángel Sala, p. 307-347 et « Entrevista [a Amando de Ossorio] » par Josu Olano y Borja Crespo, p. 347-375.

⁴ D'autant que « [t]oute taxinomie oscille entre la nécessité et le ridicule. Nécessité, dès lors que s'exerce une évaluation, d'organiser la profusion en une série de catégories manipulables par tous ; ridicule des juxtapositions malheureuses, des oublis, des glissements et des querelles d'étiquetage [...] », selon Olivier Caïra (CAÏRA, 2005 : 178).

Disons tout de suite qu'il faut aimer les films « qui font peur », à la poétique et à la mise en scène parfois approximatives, pour apprécier ces films d'horreur espagnols des années 70.

Nous nous situons volontairement aux confins de l'histoire culturelle – à savoir, comprendre comment fonctionne un objet à un moment donné – et de l'analyse sémiologique – disséquer une esthétique et évaluer l'apport spécifique du cinéma d'Ossorio dans un système plus vaste, le fantastique de terreur. Quelques scènes clés, qui suffisent au bonheur du cinéphage, sinon du cinéophile, nous guideront dans cette étude⁵.

Il nous faut dire, d'abord, pour évaluer l'« hispanité » éventuelle d'un tel cinéma, quelques mots sur le rôle de la contrainte imposée par la censure cinématographique sous le régime du Général Franco. Nous rappellerons que les subventions allaient essentiellement au cinéma patrimonial ou folklorique, que le scénario de chaque film était scruté à la loupe par les instances censoriales franquistes, y compris pendant le filmage. Il n'empêche que certains films, même une fois tournés, se virent amputés de certaines de leurs scènes ou de leurs dialogues, ou subirent même un refus d'exploitation en salle, comme ce fut le cas pour le premier film d'Ossorio, *La Bandera negra* (1956), littéralement « Le Drapeau noir », plaidoyer audacieux contre la peine de mort.

Le cinéma d'Amando de Ossorio se situe donc dans le courant du *fantaterror* des années 70 et de son explosion, que Jean-Claude Seguin situe dans la continuation des « Sous-genres du cinéma espagnol » des années 1962-1969, période de films plutôt comiques ou chantés. Mais l'Espagne, « qui n'a pas de tradition fantastique⁶ » et ne fut pas encouragée par le régime moralement conservateur de Franco, ne put s'asseoir sur un grand studio spécialisé comme la Universal aux Etats-Unis ou la Hammer en Angleterre. Le régime franquiste, qui se doutait du potentiel subversif et du retour du refoulé contre le pouvoir et la société bourgeoise que recelait ce genre de films, craignait peut-être que ces images fort peu consensuelles d'une société en décomposition ne donnent des idées de meurtre horribles aux jeunes gens...

Par conséquent, dans la décennie 60, peu de films espagnols de genre fantastique furent tournés, où seuls surnagent ceux de Jesús Franco (*La Mano de un hombre muerto* [titre français : *Le Sadique Baron von Klaus*], 1962), Enrique Eguiluz (*La Marca del hombre lobo* [*Les Vampires du Dr. Dracula*], 1967) ou Narciso Ibáñez Serrador (*La Residencia* [*La Résidence*], 1967). Ce dernier film connut de nombreux problèmes avec la censure, mais obtint un grand succès public, ce qui impulsa une partie de la production de *fantaterror* ibérique des dix années à venir, tant du point de vue concret des investissements financiers que du point de vue artistique.

Cette décennie 70, grande décennie du « genre » et du « sous-genre » dans le monde entier, avant une rapide chute, fut donc marquée par une prolifération de films de *fantaterror*, et particulièrement d'épouvante, d'horreur, de terreur, avec monstres et zombies en tous genres, qui en feraient l'élément plus « fantastique ». Souvent réalisés en coproduction avec l'étranger, ils ne plaisaient pas

⁵ Car « manquer le détail, c'est s'interdire la totalité », comme l'écrit Michel Onfray dans *La raison gourmande*, Paris, Grasset, 1995, p. 96.

⁶ Jean-Claude Seguin, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Fernand Nathan, coll. « 128 », 1994.

particulièrement au régime, mais ces films rapportaient de l'argent, et la morale était sauve, puisqu'ils étaient alors tournés en deux versions, dont l'une, plus leste et violente, pour l'exportation. Les figures habituelles et universelles (universales ?) de l'horreur et du fantastique étaient donc déclinées par les cinéastes espagnols, que ce soit Frankenstein ou Dracula.

Citons les célèbres *Pánico en el Transiberiano* (*Terreur dans le Shanghai Express*, Eugenio Martín, 1972), *La Novia ensangrentada* (*La Mariée sanglante*, Vicente Aranda, 1972), *El Jorobado de la rue Morgue* (*Le Bossu de la rue Morgue*, Javier Aguirre, 1972) ou *¿Quién puede matar a un niño?* (*Les Révoltés de l'an 2000*, Narciso Ibáñez Serrador, 1976). Il faut citer aussi Paul Naschy (*alias* Jacinto Molina), qui joua dans de nombreux films du genre et en réalisa. En tout, près de quatre-vingts films de *fantaterror* furent tournés entre 1971 et 1973 ! On n'oubliera pas non plus le monstre qui apparaît dans ce film d'auteur qu'est *El Espíritu de la colmena* (*L'Esprit de la ruche*, 1973), de Víctor Erice, car il cite clairement, via les extraits de ce film et l'apparition finale, le *Frankenstein* (1931) de Whale⁷.

Mais ces années 70 sont, presque dans le même temps, le « crépuscule des « sous-genres »⁸ », des genres bientôt enterrés, au début des années 80, par l'apparition de la vidéo, et la disparition des cinémas de quartier qui projetaient ces films de consommation courante.

La Noche del terror ciego, film politique ?

La tétralogie d'Amando de Ossorio s'inscrit donc dans cet âge d'or des 70 et constitue un exemple de qualité de ce *fantaterror* qui mêle monstres immémoriaux et horreur pure. Citons les titres de ces quatre épisodes : *La Noche del terror ciego* (titre français : *La Révolte des morts-vivants*, 1971), *El Ataque de los muertos sin ojos* (*Le Retour des morts-vivants*, 1973), *El Buque maldito* (*Le Monde des morts-vivants*, 1974) et, enfin, *La Noche de las gaviotas* (*La Chevauchée des morts-vivants*, 1975). Sorti en Espagne le 10 avril 1972, gros succès à l'époque dans ce pays (784 579 spectateurs), mais aussi en France et dans le monde occidental, le premier épisode de la saga – par ailleurs sous-genre peu fréquent dans le cinéma espagnol – pose d'abord le problème du contenu sociopolitique de cette histoire de morts-vivants, chevaliers de l'ordre des Templiers, morts les yeux brûlés au Moyen Âge⁹ et qui reviennent hanter les vivants de nos jours, sous forme de squelettes chevauchant leurs montures, tels des transis du Moyen-Âge.

De façon générale, la question de la portée sociopolitique des films d'horreur et/ou de fantastique est admise, notamment l'idée que, en temps de crise, de tension et de peur, les monstres ou les phénomènes paranormaux ont tendance à proliférer.

Il semblerait que l'Espagne ne déroge pas à cette règle, et le spectateur peut voir le *fantaterror* des années 70, celles du vampirisme délétère et déclinant du Général Franco, comme une métaphore visuelle extrêmement mordante de cette décennie

⁷ Nous remercions vivement Françoise Heitz pour cette suggestion.

⁸ J.C. Seguin, *op. cit.*, p. 86.

⁹ La *Santa Lucía* de Zurbarán, ses yeux posés sur un plateau, n'est pas très éloignée de cette image, non plus que les nombreux autres martyrs représentés par le peintre espagnol.

moisie, létale et paniquée, gouvernée par un père vampire¹⁰. D'où la prédominance du « terror » sur le « fantástico », comme catharsis, à ce moment-là de l'histoire espagnole, ce qui sera aussi le cas du film d'Ossorio. Car l'horreur physique était là pour manifester par transfert la mauvaise conscience de la violence idéologique et morale vécue par un pays à la dérive. Franco et ses sbires n'auraient pas dû redouter, alors, ces images cathartiques, puisque le fantastique servait à stigmatiser des fantômes, des spectres, morts depuis des siècles¹¹.

Mais les censeurs ne s'y trompaient pas, qui demandaient que ces films ne donnent pas l'impression de se dérouler dans la calme et accueillante Espagne. C'est pourquoi *La Noche* se passe explicitement loin de l'Espagne, c'est-à-dire... au Portugal, chez le malheureux voisin¹², alors que le générique indique clairement que le monastère cistercien de El Cercón (Madrid) est l'un des lieux de tournage du film, d'ailleurs utilisé par d'autres réalisateurs de *fantaterror* au début des années 70.

104

De même, les coproductions internationales étaient là pour donner un air non espagnol au film : les noms des héros étaient anglo-saxons ou internationaux, tout comme étaient anglicisés les noms des acteurs, pour que le film semble être une production anglo-saxonne, donc « sérieuse ». De Ossorio a souvent raconté que *La Noche* avait été coproduite avec le Portugal pour éviter que la censure n'intervienne trop et n'interdise en fait la totalité du projet, car elle le faisait moins dans ces cas de coproduction. Il ajoute, amusé, que le Portugal n'avait mis que très peu d'argent dans le projet, juste ou une deux caméras, mais que le subterfuge avait fonctionné.

Néanmoins, et même si de Ossorio, après la mort de Franco, a raconté parfois qu'il voulait critiquer le régime franquiste par le biais de ses Templiers¹³, nous ne voudrions pas exagérer cette lecture-là. Dans la dialectique subtile entre intention de l'auteur et attente du récepteur, compliquée par le jeu de la censure, qui biaise et l'une et l'autre, il n'est pas démontré que le spectateur espagnol du samedi soir, ces

¹⁰ Cf. le témoignage de Jesús Franco sur cette époque (Franco : 2005 [2004] : 116) : « [...] [Q]uelque chose nous unissait [...] : l'ennemi commun, qui était dans son château du Pardo, Dracula suceur de sang de tout un pays » (« [...] [A]lgo nos unía [...] : el enemigo común, que estaba en su castillo de El Pardo [résidence de Franco], Dracula sorbedor de sangre de todo un país »).

¹¹ Cf. à nouveau Franco (2005 [2004] : 122) : « Moi, j'ai vécu quarante ans de paix et de guerre sous [la] botte levée [de Franco] [...] ; j'ai tâché de passer inaperçu [...] en inventant des terreurs chimériques pour [...] rester impassible face à de dangereuses réalités » (« Yo he vivido cuarenta años de paz y guerra bajo [la] bota levantada [de Franco] [...] ; he procurado pasar desapercibido [...] inventando terrores quiméricos para [...] permanecer impertérrito ante realidades peligrosas »).

¹² « Ils m'ont dit [à la censure] que si moi je faisais un film avec des morts qui sortent la nuit de leur tombe [...] dans un endroit dont Fraga faisait alors la promotion pour attirer le tourisme, ils pourraient me l'interdire » (« Me dijeron [en la censura] que si yo hacía una película con muertos que salen de sus tumbas por la noche [...] en un lugar que entonces estaba siendo promocionado por [Manuel] Fraga [longtemps Ministre de l'Information et du Tourisme] para atraer turismo, me la podían prohibir »), selon de Ossorio (Olano et Crespo, dans Aguilar, 1999 : 356).

¹³ « Dans un entretien donné après la période du Général Franco, de Ossorio affirmera qu'il y avait un côté politique dans la série des Templiers aveugles. Selon lui, les Templiers morts-vivants représentaient le régime fasciste qui gouvernait l'Espagne depuis des décennies, tandis que leurs victimes étaient le peuple » (« In an interview given after the General Franco period, de Ossorio would claim a political texture to the Blind Dead series. According to him, the undead Templars represented the fascist rule that Spain had been under for decades while their victims were the general masses »), signé Mirek, à lire sur latarnia.com.

années-là, soit venu au cinéma pour décoder un message caché que nous-même, chercheur, pourtant avide de ces signes-là, débusquons avec difficulté.

Influences et originalité

Quant aux différentes versions selon les pays de diffusion, elles semblent obéir à cette règle : les scènes très violentes ou dénudées des épisodes de la saga ont été coupées selon les pays, et la censure espagnole a mutilé ces scènes. Nous avons travaillé sur la version française de *La Noche*, d'une durée de 87 minutes, diffusée sur Arte, version qui nous semble valable comme objet d'étude, puisque nous avons pu la comparer avec d'autres versions existantes du film¹⁴ et constaté que les différences sont minimales, notamment par rapport à l'espagnole exploitée pendant le franquisme.

En fait, *La Noche* ne présente pas une terreur qui ne renverrait qu'à elle-même et au cinéma, de manière autotélique, ou aux pulsions scopiques sado-masochistes du spectateur de film (d'horreur). Néanmoins, le film s'inscrit dans cette mythologie archi-textuelle des histoires de monstres, qu'il décline avec plus ou moins d'originalité, davantage que du fantastique, qu'« incarnent » seuls, ici, les zombies et un personnage furtif de femme vampire.

Pour ce qui est du scénario, nous nous contenterons de rappeler que le film raconte l'histoire, située dans une époque contemporaine, d'un trio : un homme, Roger Whelan et deux femmes, son amie Betty Turner et Virginia White, incarnés par des acteurs peu connus, sinon du circuit *bis* de l'époque. Ces personnages sont en proie au réveil de chevaliers templiers dans les ruines d'un château situé à l'orée du village portugais de Berzano. Virginia est tuée pour avoir passé la nuit seule dans les ruines de leur château, après une dispute avec le couple. Roger et Betty s'opposeront aux zombies en cherchant feu Virginia, et Roger y perdra la vie lui aussi. Entre-temps, Virginia, devenue vampire, mourra brûlée. Enfin, Betty sera la seule rescapée du trio, même si les Templiers morts-vivants s'attaquent, à la toute fin du film, à un train de voyageurs, provoquant un véritable carnage.

Pour son film, comme il l'a reconnu, de Ossorio s'est inspiré du film de George A. Romero *La Nuit des morts-vivants* (titre original : *Night of the Living Dead*, 1968), film matriciel précédant *La Noche* de trois ans, qui devient vite la base de l'horreur concrète et métaphorique des *seventies* qui s'annoncent, avec son noir et blanc cafardeux.

Mais de Ossorio invente, quant à lui, un zombie « sec », puisé dans l'histoire du Moyen Âge, innovation par rapport au zombie romerien et à l'Espagne, qui ignorait même cette figure, à l'époque, dans son cinéma : nouveauté qui, non seulement apporte un semblant de caution culturelle au film, mais enracine aussi ce cauchemar gothique dans nos racines et nos légendes, donc nos craintes ancestrales les plus profondes. C'est là l'apport d'Ossorio au fantastique des monstres au cinéma. Zombie sec, certes, mais au regard tout aussi apotropaïque que celui de ses camarades américains ; zombie, malgré tout, original, face aux zombies putrides de Romero, et à tous ceux qui ne vont pas tarder à défiler sur les écrans des années 70.

¹⁴ Voir le site Internet qui compare les différentes versions DVD sorties dans le commerce : dvd.compare.net.

Ce modèle du zombie a donc son côté espagnol, puisque la légende des Templiers s'inspire de l'ordre religieux et militaire qui œuvra entre les XII^e et XIV^e siècles à accompagner les pèlerins pour Jérusalem, dans le contexte de la Guerre Sainte. Mais cet ordre fut combattu pour hérésie par l'Inquisition, en Espagne, et dissous par le Pape en 1312, ce qui fait de ces chevaliers des « héros », même maléfiques, fort peu recommandables pour le national-catholicisme. Sur cette source historique se greffent aussi d'autres éléments ésotériques.

Cette légende a été glosée, par exemple, dans les *Contes et Légendes* de Bécquer, ce que bien des commentateurs n'ont pas manqué de rapprocher du film d'Ossorio. Nous pouvons aussi penser, par la double proximité du thème et du lieu proches de l'action supposée de *La Noche*, aux différents mythes de Galice, la patrie d'Ossorio¹⁵, conjugués avec la nouveauté du zombie, vu comme analogon de la terreur absolue¹⁶.

Le scénario manque certes de motivation pour les personnages (pourquoi une jeune fille va-t-elle camper seule, de nuit, dans des ruines lugubres ? pourquoi diable les zombies à cheval se déplacent-ils au ralenti ?), mais telle est la loi du genre, tant horrifique que fantastique : après tout, si tous les jeunes gens étaient prudents et évitaient le camping dans des zones lugubres ou prétendument hantées, cela ferait longtemps que le spectateur ne pourrait plus voir de films d'horreur. Quant à l'idée de faire se déplacer les chevaliers au ralenti, elle est précisément l'une des grandes trouvailles du film, car les scènes en question font immanquablement penser à un cauchemar et à son rythme si particulier. Le spectateur se retrouve sidéré, comme les protagonistes, qui ne peuvent échapper à leurs poursuivants, même si ces derniers se déplacent au ralenti.

Le genre fantastico-horrifique se nourrissant donc, tel le vampire, de soi-même et des films qui l'ont précédé, nous ne passerons pas sous silence que le titre donné à *La Noche* ait pu être inspiré par un grand succès de l'époque, *La Noche de Walpurgis* (*La Furie des vampires*, León Klimovsky, 1971), puisque le film d'Ossorio devait au départ s'appeler simplement *Terror ciego*. Mais nous songeons aussi aux différentes « Night », « Notte », « Nacht » ou « Nuit » des cinémas d'exploitation européens. Enfin, il faut dire que l'Argentin Klimovsky, dans sa *Noche de Walpurgis*, film sorti un an avant celle d'Ossorio en Espagne, utilisait déjà le ralenti pour l'un de ses spectres...

Une scène marquante et réussie est celle de la poursuite de l'employée d'une fabrique de mannequins en plastique par Virginia, devenue morte-vivante et vampire, ce qui relie un instant *La Noche* au genre du film de vampires. De Ossorio a dit à plusieurs reprises ce goût pour les mannequins ou les figures de cire, qu'il trouvait inquiétants. Après avoir quitté la morgue en mordant le gardien, Virginia s'attaque à la jeune employée de la fabrique et la pourchasse entre les mannequins, au point de se confondre visuellement avec certains d'entre eux. Elle meurt dans les flammes, comme une sorcière – et comme les Templiers combattus par

¹⁵ De Ossorio assume cet enracinement de son œuvre dans les légendes galiciennes. Par exemple : « Les Templiers, mes personnages, sont les enfants de cette terreur des abbayes et des paysages dans le brouillard » (« Los Templarios, mis personajes, son hijos de ese terror de abadías antiguas y paisajes en neblinas »), selon de Ossorio (Olano et Crespo, dans Aguilar, 1999 : 358).

¹⁶ À rapprocher aussi des poèmes en prose signés par Aloysius Bertrand, et qui composent un *Gaspard de la nuit* (1842) très plastique. De Ossorio ne manque donc pas de prédécesseurs prestigieux, même par simple coïncidence esthétique.

l'Inquisition –, tandis qu'à côté d'elle fond une tête en plastique que le spectateur, l'espace d'un instant, croit être celle de Virginia, ce qui crée une éphémère image fantastique par ambiguïté.

Nous ne soutiendrons pas que cette scène soit originale du point de vue du thème, ni même de la mise en scène, puisque Mario Bava avait déjà joué de l'image de mannequins inquiétants dans *Six femmes pour l'assassin* (en italien : *Sei donne per l'assassino*, 1964).

Dans cette scène, le traitement de la couleur, qui crée un effet fantastique, par l'ambiance déréalisée qu'il provoque, est repris sans doute de Bava et de l'esthétique du *giallo*, le polar horrifique italien des années 50-70, dans lequel Bava, mais aussi Dario Argento (*Rouge profond* [*Profondo rosso*], 1975 ou Lucio Fulci (*L'Emmurée vivante* [*Sette note in nero*], 1977) se sont illustrés. Dans la seconde moitié du film, après la disparition de Virginia, le film se rapproche un instant de la *forme* plus traditionnelle du *giallo*, avec inspecteur(s), suspect, expertise du savant historien dans une bibliothèque et enquête policière.

Ici, les us et coutumes du *giallo* sont digérés et réutilisés de manière efficace et esthète, avant le retour final, lors de la poursuite dans le château, à l'ambiance médiévale du début. De Ossorio semble d'ailleurs être un esthète, du moins par moments. Citons l'image plastiquement impressionnante de la grenouille qui saute dans le sang de l'employé de la morgue que Virginia vient de tuer, un petit animal qui se retrouve lui-même rouge : nous avons là un exemple d'horreur mâtiné de fantastique réussi, en une conjugaison d'esthétisme et d'efficacité resserrée dans une image furtive qui se rappelle longtemps à nous.

Sexe et subversion

L'un des aspects les plus subversifs de *La Noche* est sûrement ce choix des Templiers, qui sont sans conteste les « méchants » de l'histoire, et qui le sont singulièrement en se montrant puritains. En effet, le spectateur ressent une « absence de motivations sexuelles dans les sacrifices réalisés par les Templiers »¹⁷, selon Ángel Sala¹⁸. Par exemple, c'est lorsque Virginia se couche nue dans son sac de couchage, après avoir lu quelques pages d'un roman bon marché et écouté de la musique pop/jazz sur son transistor, que les Templiers se réveillent et la tuent.

Nous pouvons voir dans cette scène, sans trop forcer l'interprétation, et en même temps que la fascination citée plus haut pour cette secte hérétique au parsifalisme évident, une critique du puritanisme religieux, voire de la censure du régime national-catholique contre la sensualité, le corps. Quand Virginia se déshabille, selon un critique anonyme, mais avisé, de lacoctelera.com, « en quelques minutes [...] elle a porté atteinte à la morale chrétienne et aux règles civiques de l'époque et, de ce fait, elle "mérite" de mourir »¹⁹.

Nous retiendrons aussi cet autre clin d'œil à la religion (catholique) bravée, dans la scène de lesbianisme *soft* entre Betty et Virginia, en un *flash back* vaporeux, où elles se remémorent leurs soirées coquines dans le couvent où elles étaient

¹⁷ « ausencia de motivaciones sexuales en los sacrificios realizados por los templarios ».

¹⁸ Carlos Aguilar, *op. cit.*, p. 318.

¹⁹ « en unos minutos [...] ha atentado contra la moral cristiana y las reglas cívicas de la época y, por eso, "merece" morir ».

d'adolescentes écolières, se caressant un peu et s'embrassant. Or, dans cette scène, nous remarquons clairement à l'écran un crucifix et une image de la Vierge Marie.

Nous pouvons aussi parler de perversion scopique. Nul doute qu'une des originalités d'Ossorio, même dans un genre saturé d'obsessions et, très vite, de *gore*, est d'avoir anticipé en Espagne, à la manière de Jesús Franco, l'horreur voyeuriste et sado-masochiste des films à venir, particulièrement italiens, avec un côté sanglant et cru peu courant encore en Espagne, censure et morale obligent. La scène du prologue, d'un hyperréalisme proto-*gore*, avec la starlette portugaise blonde Britt Nichols, en est un bon exemple et constitue l'une des scènes clés de *La Noche* en tant que film d'horreur sadique.

Dans cette scène de pré-générique qui surgit *ex nihilo* avec une violence d'autant plus forte, une jeune femme est sacrifiée par les Templiers du Moyen Âge, qui la dénudent sur une croix de saint André, futur ustensile de la sexualité SM, puis lui mutilent les seins à coups d'épée²⁰. La violence hyperréaliste est inouïe, comme celle du viol de Betty par un contrebandier, à un autre moment du film, ce qui a fait dire à certains critiques qu'il existe chez de Ossorio « une complaisance sadique-érotique »²¹.

Une fin *gore*... mais cachée

108

Achevons à présent ce parcours par un examen de la fin du film et ses astuces de mise en scène. Lorsque Betty est poursuivie par les Templiers, elle leur échappe momentanément en montant dans le train qui relie Lisbonne à Berzano. Mais les Templiers parviennent à y monter et tuent sauvagement les deux conducteurs, comme dans un western horrifique. Le cauchemar reprend alors de plus belle, même si – parce que ? – le spectateur ne voit pas grand-chose à l'écran, à peine le sang d'un enfant terrorisé qui éclabousse presque littéralement le spectateur, mais image osée à cause du tabou de la mort violente d'un enfant au cinéma. Le carnage est certes un peu plus long, un peu plus violent dans la version espagnole intégrale, disponible après rétablissement des passages coupés en son temps par la censure. Mais, ici, d'un point de vue de la mise en scène, l'astuce est que le spectateur *imagine*, et entend des cris, ce qui est pire qu'une monstration – terme particulièrement adéquat, ici – , comme on le sait bien, particulièrement grâce aux films de Jacques Tourneur et à sa maîtrise du hors- champ.

Lorsque le train arrive à Berzano, c'est-à-dire à la civilisation, il est accueilli par le chef de gare – de Ossorio lui-même, dans un *cameo* hitchcockien – et les futurs voyageurs ou amis et famille des passagers. Mais le spectateur, lui, sait que le sinistre train fantôme est bondé de cadavres dépecés et dévorés. De fait, le chef de gare voit d'abord du sang sur un wagon et trouve une Betty hagarde, cachée dans le charbon. Quelques voyageurs, entre-temps, poussent la porte du premier wagon, en même temps qu'un cri d'effroi, face au carnage. Les Templiers sont-ils encore là et vont-

²⁰ C. Aguilar, *op. cit.*, p. 33. Ce prologue, ou techniquement pré-générique, était à l'origine situé dans le courant du film, au moment des explications données sur la légende des Templiers. Cette scène a été placée en ouverture des versions américaine et française pour en faire un prologue marquant et explicatif de la source de cette légende horrifique, comme à l'époque dans de nombreux films d'horreur (cf. *Le Masque de la mort rouge* [*The Masque of the Red Death*, 1964] de Roger Corman).

²¹ « una complacencia sádico-erótica ».

ils dévorer les nouveaux passagers, contaminant définitivement la civilisation ? Sont-ils retournés dans leurs tombes, ce qui laisserait quelque répit éphémère aux humains, après cette boucherie ? Le spectateur, lui, ne peut... trancher. Mais cette hésitation ne ressortit pas, selon nous, au fantastique, mais bien plutôt à la tension et à la mise en « suspens » du sort des personnages des films d'horreur, notamment à la fin des films (réussis).

Le film s'achève par un zoom sur le visage hurlant de Betty, puis sur une main squelettique ensanglantant une pierre. Il s'agit donc de deux plans brefs et enchaînés qui avaient déjà été vus, tout aussi furtivement, par le spectateur, juste après le générique. Même si ce *flash forward* et cette fin n'avaient pas été du goût d'Ossorio, qui trouvait que le film se terminait trop abruptement, ils nous semblent particulièrement effrayants.

En guise de conclusion : de la terreur, plus que du fantastique

Pour conclure, nous aimerions dire que le film que nous venons d'étudier est une œuvre qui a marqué et son époque et le public qui y a eu accès. Il faisait montre d'une certaine originalité, dans le cadre même du *fantaterror* et de ses règles le plus souvent imitatives, étant donné qu'il fallait complaire au public populaire. Il se révèle néanmoins plus proche du film de terreur que du fantastique, une fois acceptée l'idée de l'existence de zombies templiers... Si nous prenons en compte les multiples contraintes exercées sur ces films dans l'Espagne du Caudillo, c'est-à-dire la censure, le manque de moyens accordés à ce type de production ou l'étroitesse de marge de manœuvre pour ce qui est de la thématique et de l'esthétique, nous nous devons de saluer le travail d'un artisan du cinéma *bis* comme de Ossorio.

Le fantastique espagnol s'orientait certes davantage, à l'époque, vers l'horreur que vers le surnaturel, mais, sans faire du peuple ibérique un peuple génétiquement porté sur le *gore* et la dysphorie, nous avons vu que le franquisme tardif pouvait avoir joué un rôle dans ce surgissement de monstres cathartiques, y compris chez de Ossorio. Tous éléments qui font d'un film comme *La Noche del terror ciego* un film « ibérique », en même temps qu'international. Quant à ce côté résolument *cheap* (budget, mais aussi interprétation, raccords ou vraisemblance), il est non seulement la loi du « genre », mais il montre clairement le talent d'un de Ossorio à pouvoir transformer – pour pasticher ici Baudelaire – la boue des contraintes matérielles en or des Templiers.

Bibliographie

- AGUILAR, Carlos (coord.), *Cine fantástico y de terror español 1900-1983*, San Sebastián, Donostia Kultura/Semana de Cine Fantástico y de Terror, 1999.
- CAÏRA, Olivier, *Hollywood face à la censure. Discipline industrielle et innovation cinématographique*, Paris, CNRS, Coll. « Cinéma & Audiovisuel », 2005.
- FRANCO, Jesús, *Memorias del tío Jess*, Madrid, Santillana, 2004, éd. citée Suma de Letras, Coll. « Punto de Lectura », 2005.
- SEGUIN, Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Fernand Nathan, Coll. « 128 », 1994.

