

L'Esthétique du Traumatisme

dans le cinéma de Dario Argento

Mémoire de Master 2

présenté par Félix STEFANAGGI

Sous la direction de M. José MOURE

Année universitaire 2013-2014

Cinéma et Audiovisuel :

Esthétique, Analyse, Création

felixstefanaggi@hotmail.fr

Résumé :

Dario Argento, réalisateur italien de films *gore*, a popularisé un sous-genre cinématographique singulier qui se rattache à la fois aux films policier et d'horreur, aux cinémas « bis » et de « genre » : le *giallo*. Son œuvre, composée de *gialli* et d'incursions dans le cinéma d'épouvante fantastique, se caractérise par une omniprésence de la psychanalyse (ses diégèses présentent souvent un psychopathe marqué par un traumatisme, ses images sont très inspirées des théories freudiennes et jungiennes et ses films s'articulent autour d'une dialectique du latent et du manifeste) et un dynamisme visuel très intense (sa caméra ne cesse de partir dans des *travellings* complexes, son montage *cut* très brusque parcourt l'échelle des plans sans ménagement et les mouvements dans le champ sont rapides et incessants). Pourtant, la notion de traumatisme au cœur de son cinéma manifeste une tendance à l'inertie qui s'oppose à son cinétisme : les protagonistes ne cessent de revenir à des scènes passées en *flashbacks*, son style a quelque chose d'obsessionnel et sa priorité est celle d'*impressionner* son public d'images fortes. Entre assouvissement de pulsions sadiques et jubilation de la régression, cette œuvre témoigne d'une jouissance très cinématographique à imprimer le mouvement sur la pellicule.

Mots-clefs :

- Gore
- Psychanalyse
- Obsession
- Cinétisme
- Esthétisme

Table des matières

Introduction :	5
1. La passion du cinéma et de ses mouvements :.....	5
2. Le <i>giallo</i> , une horreur psychanalytique :.....	6
3. L'importance du traumatisme :	8
4. Une fixité contrariante :.....	10
I/ L'image instable : un cinéma déséquilibré :	12
1. Le mouvement pour le mouvement :.....	12
1.1. L'image-devenir :	12
1.2. La diversité des mouvements :	17
2. Les mouvements de la psychanalyse :.....	25
2.1. L'incertitude d'un réel mouvant :	25
2.2. Jeux d'échanges et d'inversions :.....	29
2.3. Mouvements du rêve et de l'analyse :.....	31
2.4. La nécessité de mieux voir :.....	36
3. Les mouvements de la psyché malade :.....	40
3.1. Un peintre macabre :	40
3.2. Une image en crise :.....	43
II/ L'image-retour : un cinéma obsessionnel :	48
1. Tourner en rond :.....	48
1.1. Retours diégétiques et visuels :	48
1.2. L'annulation du mouvement par lui-même :.....	51
2. Revenir sur ses pas :	55
2.1. Obsessions visuelles :.....	55
2.2. Reconstructions du sens :	58
2.3. Trajets rétrospectifs :	61
2.4. Ralentissements du film :.....	64

3.	Répéter compulsivement :.....	69
3.1.	La récurrences des traumatismes :.....	69
3.2.	Les retours de l'« inquiétante étrangeté » :	77
4.	Imprimer durablement :.....	79
4.1.	Frapper le spectateur :.....	79
4.2.	Marquer l'image :.....	83
III/ L'image métaphysique : un cinéma de la jouissance :		86
1.	Au-delà du plaisir :.....	86
1.1.	Les joies de la ressemblance :.....	86
1.2.	L'assouvissement des pulsions masochiste et de mort :	89
1.3.	La maîtrise du traumatisme :.....	93
1.4.	La maîtrise de la mort :	96
1.5.	Le cinéma de la cruauté :	99
2.	Au-delà de la matière :	103
2.1.	La « toute-puissance des pensées » :	103
2.2.	La violente « extase métaphysique » :.....	105
2.3.	La précision, la réification et l'attachement à la matière :	109
2.4.	Le langage universel des « archétypes » :.....	114
3.	Au-delà du temps :	116
3.1.	La hantise d'un passé qui demeure :	116
3.2.	La disparition de la chronologie :.....	120
3.3.	La décomposition du temps :.....	121
Conclusion :		125
1.	La double image du mouvement et de l'inertie :.....	125
2.	L'image du traumatisme :	127
3.	L'image de la ressemblance :.....	129
Bibliographie et filmographie :		133

Introduction :

1. La passion du cinéma et de ses mouvements :

« Quand j’y repense, c’était vraiment mon destin de devenir metteur en scène de films. Je crois que c’est le côté obscur du cinéma qui m’a choisi, puisque je n’ai jamais eu l’impression d’avoir vraiment un quelconque choix en la matière. »¹ Tout, dans la vie et l’œuvre de Dario Argento, paraît n’être que cinéma : ce n’est sans doute pas un hasard s’il s’est épris de Daria Nicolodi après l’avoir rencontrée sur le tournage des *Frissons de l’angoisse* ; ce n’est pas une coïncidence non plus si sa première fille Fiore alterne entre les métiers de costumière, d’actrice et de directrice de production, et si sa seconde fille Asia entame une brillante carrière devant la caméra dès l’âge de neuf ans tout en multipliant les réalisations derrière la caméra depuis une dizaine d’années. Né en 1940 de l’union d’Elda Luxardo, photographe de mode (qui lui a inspiré son « talent particulier à filmer les visages féminins »²), et de Salvatore Argento, producteur, le réalisateur italien de *gore* baigne dans le cinéma depuis sa plus petite enfance, et il n’est pas étonnant que son frère, Claudio Argento, producteur de certains de ses films, ait lui aussi opté pour une profession dans ce milieu. Dario Argento affirme ainsi que « son premier souvenir d’enfant est d’être assis sur les genoux de Sophia Loren »³, et son premier métier sera celui de critique au *Paese Sera*. C’est d’ailleurs après avoir lu des articles qu’il trouve pleins d’enthousiasme et de pertinence que le grand Sergio Leone le contacte, en 1968, pour en faire l’un des co-scénariste d’*Il était une fois dans l’Ouest*, le propulsant ainsi directement dans la profession. Après quelques scénarios, Dario Argento réalise, deux ans plus tard, son premier film : *L’Oiseau au plumage de cristal*.

Or, ce qui est manifeste dès cette œuvre et qui caractérisera tout autant les suivantes, c’est la profonde passion du réalisateur pour l’art cinématographique. Ses réalisations sont comme trop pleines de cinéma, en ce qu’il use sans aucune retenue de la

¹ Dario Argento, cité dans *Profondo Argento*, Alan Jones, p.19 : "When I look back it was definitely my destiny to become a film director. I think the dark side of cinema picked me out as I never felt I really had any choice in the matter".

² *Ibid.*, p.15 : "special talent for photographing women's faces".

³ *Profondo Argento*, Alan Jones, p.15 : "his earliest childhood memory is sitting on Sophia Loren's knee".

totalité des possibilités techniques et visuelles que le travail de mise en scène a à offrir : les citations de films préexistants (notamment ceux d'Hitchcock et de Fritz Lang, mais aussi de Jacques Tourneur, Carl Dreyer et Fellini) y foisonnent, les effets de ralenti, les panoramiques, les *travellings*, les zooms et les *flashbacks* sont innombrables, les jeux parfois insensés d'échelle des plans et de montages *cut*, alterné et parallèle s'y accumulent jusqu'à ne plus savoir que regarder, ses images subissent un traitement qui accentue souvent hyperboliquement les contrastes et la saturation des couleurs, et, surtout, le dynamisme y est affolant et omniprésent.

Car ce qui frappe le plus dans le cinéma d'Argento, c'est certainement cette impression décuplée de mouvement : tout bouge sans cesse de tous côtés, au sein du cadre et le cadre lui-même, et le moindre plan fixe paraît prêt à s'évader à la première occasion ; parfois même sans aucune raison à vrai dire, tant il est clair que Dario Argento prend plaisir à simplement filmer le cinétisme le plus pur et le plus impressionnant. Ce n'est jamais pour bien longtemps que le cinéaste s'attache à représenter l'inerte, comme en témoigne cette scène de *L'Oiseau au plumage de cristal* où Julia, la compagne du protagoniste, est d'abord montrée un instant assise à une table, calme, mais où, à l'approche d'un tueur qui vient soudainement gratter à sa porte, le montage s'accélère, la jeune femme se lève, court de toutes parts, déplace un meuble pour bloquer la porte, fait tomber une lampe, tente de casser une vitre... Dans ce cinéma hyper-dynamique, l'intégralité des éléments du champ, personnages, accessoires et décors eux-mêmes, n'ont de cesse de courir, de se renverser ou de partir en éclats, et la caméra accompagne ces mouvements par autant de *travellings* et de panoramiques complexes.

2. Le *giallo*, une horreur psychanalytique :

Ses diégèses elles-mêmes ne paraissent consister qu'en d'inexorables fuites en avant : la police traque les assassins, les assassins pourchassent leurs victimes et les protagonistes tentent de leur échapper en même temps qu'ils poursuivent l'identité cachée des assassins. Le motif favori du cinéaste, ainsi, est presque sans équivoque celui de la course-poursuite, à travers des décors chargés ou désertiques qu'il s'agit de parcourir pour en recouvrir le plus de surface possible. Rien d'étonnant pour ce réalisateur qui a débuté sa carrière en faisant ses preuves dans un sous-genre bien particulier : celui du *giallo*. Nous

disons « sous-genre », car les œuvres qui lui appartiennent répondent à quelques codes assez précis et parce que le *giallo* paraît se rattacher autant à un certain cinéma policier qu'au film d'horreur ou au *gore*. Pourtant, ses frontières ont aussi quelque chose de relativement flou, et, si Mario Bava en est très clairement l'inventeur, cependant, « ses incursions dans ce domaine sont toutes atypiques, comme s'il avait dédaigné de livrer un mètre étalon du genre »⁴. C'est bien notre cinéaste qui, en le popularisant grâce à *L'Oiseau au plumage de cristal*, en fixera en même temps les règles les plus canoniques. Semblablement à la « Série noire » française, le terme « *giallo* » (signifiant « jaune » en italien) fait référence à des romans policiers de peu d'intérêt littéraire mais au grand succès populaire qui, publiés dans les années 1960 par la maison d'édition Mondadori, étaient précisément reconnaissables à leurs couvertures jaunes. Mais quand Mario Bava réalise *La Fille qui en savait trop* et *Le Téléphone* (le troisième sketch du film *Les Trois visages de la peur*) en 1963, puis *Six femmes pour l'assassin* en 1964, le sous-genre se dote d'éléments plus propres au cinéma « bis », soit, principalement, des ajouts de quelques pointes de *gore* et d'érotisme. S'il reprend ces aspects dans ses *gialli*, ainsi que l'uniforme typique de l'assassin (composé d'un long manteau, d'un chapeau et de gants noirs), les apports de Dario Argento sont des plus conséquents. En effet, en plus d'avoir « accentué la théâtralisation et l'érotisation des meurtres »⁵ par l'intermédiaire d'une stylisation extrême, teintée des influences de l'opéra et du Grand-Guignol, il a établi une forme très précise pour ces meurtres, dont le sous-genre ne se départira plus jamais ensuite. À savoir, l'utilisation d'une vue subjective qui laisse simplement voir les mains gantées de cuir du criminel et ajoute ainsi une forte connotation voyeuriste à ce cinéma érotico-horrifique.

L'autre caractéristique majeure des *gialli* de Dario Argento, dont étaient plus ou moins dénuées les réalisations antérieures, est la grande importance accordée au thème de la psychanalyse : troubles de l'enfance, paramnésie, schizophrénie, paranoïa, transfert et perversion sont des termes qui apparaissent fréquemment dans les dialogues, et les personnages trahissent leurs esprits névrosés par des expressions faciales et corporelles qui évoquent notamment les symptômes de l'hystérie tels qu'ils furent décrits par Freud et Charcot. Convoquées lors des dénouements pour élucider les motivations des psychopathes dans une tradition très hitchcockienne, les théories freudiennes et jungiennes paraissent, plus encore, aptes à expliquer la dynamique même de ces films policiers, où l'enquête

⁴ *Mad Movies*, « Dario Argento – Le maestro du macabre », hors-série n°16, p.18.

⁵ Jean-François Rauger, cité dans *Dario Argento – Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.12.

criminelle se double presque toujours d'une véritable psychanalyse des personnages : dans ces œuvres à clef, découvrir l'identité de l'assassin passe inmanquablement par une nécessité de dévoiler le contenu latent que les diégèses et les images recèlent. L'assassin se cache dans la diégèse, parmi les personnages de ces films à mystère ; mais l'image elle-même n'est pas moins pleine de secrets : souvent surchargée d'accessoires qui attirent l'œil et suscitent la curiosité, elle insiste constamment sur son caractère cryptique, notamment en multipliant les jeux de reflets et de décadrages, qui témoignent sans cesse de la présence de fantômes en son sein. Parallèlement au trajet pulsionnel des criminels, les protagonistes doivent donc lever le voile des résistances qui les empêchent d'y voir clair, à l'image de la Betty de *Terreur à l'opéra*, hantée par de vagues souvenirs refoulés auxquels elle n'arrive pas à donner du sens, mais qui pourraient la mener sur la piste du tueur à ses trousses. Il est significatif, de même, que la mise à nue des meurtriers s'accompagne souvent d'un déchaînement de l'action propre à une purgation des pulsions qui tourmentent leurs psychés malades, une sorte d'abréaction. Dans ce cinéma qui laisse une grande place à la représentation d'images mentales et oniriques (« plus que tout, je m'intéresse à voir ce qui se passe dans l'esprit des gens »⁶), le spectateur, lui, doit se faire analyste et étudier les psychés des personnages autant que l'image pour tenter d'en révéler le sens caché, de les déchiffrer.

3. L'importance du traumatisme :

Mais le mouvement psychanalytique qu'on retrouve le plus clairement et le plus inévitablement dans le cinéma de Dario Argento est sans doute celui du traumatisme, au cœur de ses diégèses et de ses images : non seulement les psychopathes de ses films agissent presque toujours parce qu'ils ont subi un choc originel qui les a menés à des pulsions de meurtre par désir de vengeance ou simple morbidité, mais, ce-faisant, ils traumatisent, à leur tour, les héros-enquêteurs qui, témoins d'un de leurs crimes, ne parviennent pas à se remettre de la violence des actes auxquels ils ont assistés. Ce schéma narratif ne se retrouve peut-être pas dans tous les films de notre cinéaste, mais il reste une sorte d'archétype scénaristique dans sa filmographie, depuis *L'Oiseau au plumage de*

⁶ Dario Argento, cité dans *Broken Mirrors, Broken Minds : The Dark Dreams of Dario Argento*, Maitland McDonagh, p.237 : "mostly I'm interested in seeing what goes on in people's minds".

crystal en 1970 jusqu'à *Trauma* en 1993, film-manifeste d'une œuvre qui a placé le concept psychanalytique en son centre pour l'explorer sous toutes ses facettes et faire usage de tous ses aspects. Ainsi profondément bouleversés, les protagonistes transforment leur souffrance obsessionnelle en une soif obstinée de retrouver le coupable, afin de mettre un terme à ses agissements funestes en même temps qu'ils pourront se délivrer de leurs tourments. Le traumatisme apparaît donc, à première vue, comme la raison même de la progression et du dynamisme des intrigues chez Dario Argento : tous deux animés par le besoin d'exorciser le démon qui les hantent, les diégèses comme les personnages principaux aspirent à révéler ce contenu latent qui n'est autre que l'image de l'assassin.

Mais le mouvement du traumatisme n'est pas uniquement celui de la trame de ces films : il est aussi celui des images. Le metteur en scène italien, de fait, s'emploie constamment à traumatiser le plus possible son spectateur par des séquences toutes plus brutales les unes que les autres. Excellant à inspirer à son public de « violents chocs émotionnels »⁷ grâce à une rare ingéniosité scénaristique et visuelle, Dario Argento paraît user de son montage *cut* percutant, de situations diégétiques presque physiquement dérangeantes et d'un traitement outrancier de l'image dans ce seul but : frapper profondément les spectateurs par des images qui ne les quitteront plus. Le dynamisme effréné de sa caméra et des éléments du champ, de même, semble finalement ne servir qu'à déclencher chez son public « un afflux d'excitations dépassant le seuil de tolérance de son appareil psychique »⁸, un déchaînement de violence parfois difficilement soutenable : « J'aime quand les gens sont révoltés, parce que cela signifie qu'on a fait une impression sur eux. Une *profonde* impression »⁹. C'est cet art du traumatisme qui fera sa gloire auprès des amateurs du genre, et sa mauvaise réputation auprès de bien des critiques : « Comme cinéaste, quand vous traitez de la violence, vous êtes en réalité sanctionné pour avoir fait du bon travail. »¹⁰

⁷ « Traumatisme », définition du *Petit Robert* 2010.

⁸ *Ibid.*

⁹ Dario Argento, cité dans *Broken Mirrors, Broken Minds : The Dark Dreams of Dario Argento*, Maitland McDonagh, p.244 : "I like when people are disgusted, because it means you've made an impression on them. A deep impression".

¹⁰ Dario Argento, cité dans *Dario Argento*, James Gracey, p.20 : "As a filmmaker, when you deal with violence, you are actually penalized for doing a good job".

4. Une fixité contrariante :

Manifestant partout son caractère traumatique, dans et hors de la diégèse, chez le spectateur et dans l'image, le cinéma de Dario Argento s'évertue donc, par tous les moyens, à impressionner. Et en effet, par leur cinématisme violent lui-même, les films du réalisateur semblent avant tout manifester la volonté de faire une empreinte durable. Empreinte morbide qui marque à jamais les psychopathes traumatisés et empreinte visuelle qui choque la rétine et la psyché des protagonistes et des spectateurs. Dès lors, ainsi obsédés par une scène qu'ils n'arrivent plus à effacer, les personnages des films de Dario Argento sont continuellement contraints de se la remémorer, et donc de l'imposer, encore et encore, au public. La séquence récurrente se fait, dès lors, une image elle-même très récurrente dans la filmographie du cinéaste : dans *L'Oiseau au plumage de cristal*, le témoin d'une agression ne cesse de la revoir se dérouler devant ses yeux, dans *Quatre mouches de velours gris* et *Terreur à l'opéra*, un musicien et une cantatrice sont en proie à des cauchemars récurrents, dans *Les Frissons de l'angoisse*, *Ténèbres* et *Trauma*, les criminels sont obsédés par un traumatisme ancien et les protagonistes par les scènes de crime auxquelles ils ont assisté, dans *Suspiria* et *Phenomena*, les héroïnes se souviennent confusément d'évènements qui les ont interpellées.

Or, à faire un tel usage de séquences répétitives, le cinéma de Dario Argento finit par s'opposer à son propre mouvement d'une manière intrigante : ses diégèses ont beau avancer avec une vivacité égale à celle des images, ces perpétuels recommencements ralentissent fortement le rythme de cette progression jusqu'à une certaine impression d'inertie paradoxale. Pire encore, l'obsession des personnages paraît contaminer les films tout entiers, et, finalement, bien des images en rappellent d'autres, inspirant au spectateur des sensations, non seulement de déjà-vu, mais de véritables retours au même, comme si les intrigues et la pellicule elle-même n'avaient, en fin de compte, parcouru aucune distance. Venant confirmer cette impression dérangeante d'une immobilité profonde, la phénoménologie promise par l'approche psychanalytique est toujours partielle, et l'on ne quitte jamais vraiment le statut d'images mentales ou oniriques, même dans le dénouement de ses films. Dans cette apparence générale de mouvement s'avérant en définitive bien illusoire, alors que toutes les images tendent vers la manifestation d'un contenu latent,

celle-ci n'est jamais vraiment satisfaisante, tant les signes et les fantômes abondent, et sont donc très loin de tous trouver le déchiffrement qu'on espérait.

La seule analyse cinématographique de ces films de Dario Argento qui manifestent un tel antagonisme obscur de dynamisme et d'inertie ne paraît pas suffisante à révéler sa valeur réelle : tout au plus nous permettrait-elle de rendre compte des deux phénomènes en les isolant et en se limitant à leur superficialité visible. Si les images de ce cinéma sont à ce point pleines d'un contenu latent jamais dévoilé, c'est peut-être en lui que nous trouverons la source d'une élucidation vraiment adéquate à cette dualité mystérieuse, la vérité de son harmonie inexplicable. Face à ces images qui, lourdement imprégnées de théories freudiennes et jungiennes, finissent par reproduire les mouvements mêmes de la psyché, on ne peut qu'être démunis sans l'aide des concepts les plus fondamentaux de la doctrine psychanalytique. C'est donc dans un double mouvement d'analyse cinématographique et de « psychanalyse des images » que nous nous efforcerons d'étudier le dynamisme de ce cinéma, pour nous pencher ensuite sur ce qui le contrarie, avant de tenter finalement de comprendre comment et pourquoi sa mobilité et sa fixité peuvent parvenir à s'accorder.

I/ L'image instable : un cinéma déséquilibré :

1. Le mouvement pour le mouvement :

1.1. L'image-devenir :

Après une dispute avec sa partenaire, la jeune journaliste féministe de *Ténèbres*, restée seule dans son salon, est alarmée par un bruit suspect. Alors qu'elle écarte les rideaux pour scruter les alentours de sa maison, un plan la présente de face, de l'autre côté de la fenêtre. Fixe un instant, la caméra entame aussitôt un long *travelling* tortueux de plus de deux minutes, quittant la journaliste par un mouvement ascendant en diagonale, déambulant ensuite lentement sur les murs et les volets pour retrouver sa compagne à l'étage, qu'elle abandonne presque immédiatement pour repartir dans un nouveau parcours complexe, qui, passant cette fois non seulement par la façade mais aussi par les tuiles du toit, s'arrêtera finalement sur les mains du tueur, occupé à couper avec des pinces les volets d'une fenêtre du rez-de-chaussée.



La complexité du *travelling* en Louma de *Ténèbres*

Même si à peine plus d'une dizaine de secondes de ce lent *travelling* présente des personnages et de l'action à proprement parler, le reste consistant en des plans très rapprochés et quasi abstraits du domicile des deux femmes, Dario Argento rappelle la précision et la valeur foncièrement utile de sa caméra : « Je désirais un plan sans coupe qui unisse deux personnages, placés à deux différents points d'une même maison. [...] La maison devenait comme une prison d'où ils ne pouvaient sortir. »¹¹ Pour qui connaît bien notre auteur, ou a même simplement vu *Suspiria* et *Les Frissons de l'angoisse*, il ne sera pas surprenant que l'« idée-cinéma » à l'origine de ce plan fût si intimement liée à l'architecture. « Dans certains de mes films, l'architecture est plus importante que tout le reste [...]. En fait, je suis un architecte manqué »¹², avoue-t-il humblement. Manqué, certes, et il serait tout à fait légitime d'éprouver quelque crainte face à un Dario Argento véritablement architecte : clairement influencés par l'expressionnisme allemand et le courant baroque, ses décors marquent d'abord par leur profonde instabilité et par la complexité trouble de leurs perspectives (c'est le long escalier sinueux et chargé de l'école de danse de *Suspiria*, dans lequel on peine à se croiser, ou bien les éclairages contrastés d'ombre et de lumière de *Phenomena*, aussi tranchés que nébuleux, où « les deux puissances s'accouplent, s'étreignent comme des lutteurs, et donnent à l'espace une forte profondeur, une perspective accusée et déformée »¹³, ou encore l'éroulement, à deux reprises, de l'édifice maléfique en flammes, dans *Suspiria* et *Les Frissons de l'angoisse*...). Plus généralement encore, il faut surtout noter la propension du réalisateur à favoriser constamment le mouvement sur l'assise, à filmer d'imposants bâtiments de pierre pour n'en montrer que la circulation de l'air qui fait claquer les portes, à ne poser, enfin, quatre murs que pour finir par en abattre un, comme ce Marcus Daly des *Frissons de l'angoisse*.

Quant à l'utilité de cette caméra singulière, attachée autant à l'architecture et à la structure qu'au déséquilibre et au mouvement, elle se dévoile nettement avec ce plan sus-décrit, des plus typiques dans le cinéma de Dario Argento. De fait, pour introduire ses scènes de meurtres, le réalisateur italien procède très souvent à de semblables explorations d'un espace défini ; une manière de poser des barrières encadrant le futur lieu du crime, et

¹¹ Dario Argento, cité dans *L'Eccesso della visione. Il cinema di Dario Argento*, Giulia Carluccio, Giacomo Manzoli et Roy Menarini (sous la direction de), propos recueillis par Gabrielle Lucantonio, cité dans *Dario Argento – Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.47.

¹² Dario Argento, cité dans *Dario Argento – Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.70.

¹³ *L'Image-Mouvement*, Gilles Deleuze, p.157.

de donner ainsi au spectateur les repères spatiaux nécessaires à la compréhension de l'action qui va s'y dérouler, mais aussi, paradoxalement, de l'y perdre tout autant en multipliant les méandres inquiétants de la caméra.

Cet exemple de *Ténèbres*, morceau de bravoure dans la filmographie du cinéaste italien et qui nécessita près d'une semaine de préparation, témoigne particulièrement bien de cette double fonction ambiguë : s'il est très difficile de comprendre avec exactitude l'architecture de la maison (l'échelle du plan étant par trop resserrée pour avoir une quelconque idée d'ensemble), l'essentiel est pourtant presque immédiatement saisissable (la distance d'un étage qui sépare les deux futures victimes, grâce au premier travelling ascendant, puis l'assassin qui s'introduit par l'arrière de la maison, position rendue évidente par l'enjambement du toit qu'effectue la caméra). En outre, par de telles déambulations apparemment aberrantes, il s'agit aussi pour Argento de retarder au maximum le temps de l'action, de dilater la temporalité au moment le plus fort, et d'accroître ainsi prodigieusement l'angoisse du public. Présentes dès ses premières œuvres, ces scènes d'étirement terrifiant de l'action, soutenues par une mobilité hyperbolique de la caméra, sont indissociables du style du cinéaste, jusque dans ses films les plus récents. Ce sont très certainement, en premier lieu, ces jeux habiles et déstabilisants sur l'espace et le temps qui « contribueront à l'attribution du titre de "Maître de la peur" au réalisateur. »¹⁴.

Pionnier de la Louma avec Roman Polanski (on pense notamment à la séquence d'ouverture du *Locataire* en 1976), Dario Argento s'est bien vite enthousiasmé pour cette grue mobile qui libéra le *travelling* de façon prodigieuse, et il s'est tout de suite efforcé de la pousser à ses limites. Toute son œuvre en témoigne, le cinéaste italien a toujours été extrêmement friand des avancées technologiques du cinéma : « J'aime la poésie de la technologie. Pour moi, les avancées technologiques sont source d'inspiration. J'entends parler d'une nouvelle caméra, et cela me suggère une histoire. »¹⁵ Mais il est remarquable que la soif de dynamisme visuel du réalisateur n'ait pas attendu ces progrès techniques, et que, déjà des années avant d'avoir accès à la Louma, Argento recourût à des méthodes pour le moins artisanales pour répondre à ce besoin : ainsi, dans la séquence de *Suspiria* qui voit mourir le pianiste aveugle de l'Institut Talm, ce *travelling* extrêmement percutant, descendant à pleine vitesse depuis le toit d'un monument sur le pianiste et son chien, pour

¹⁴ Dario Argento – *Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.18.

¹⁵ Dario Argento, cité dans *Broken Mirrors, Broken Minds : The Dark Dreams of Dario Argento*, Maitland McDonagh, p.238 : "I love the poetry of technology. For me, technological advances are inspiring. I'll hear of a new camera and it will suggest a story to me".

lequel l'équipe du film a dû laisser glisser la caméra le long d'un câble, et la faire remonter juste avant qu'elle ne heurte le sol, donnant finalement cet effet de survol effréné de la place.¹⁶



La caméra suspendue survole la place, dans *Suspiria*

Il ne servirait à rien, d'ailleurs, de recenser exhaustivement la profusion de procédés ingénieux qu'employa Dario Argento dans son œuvre pour donner une telle mobilité exagérée à sa caméra. On terminera pourtant cette brève liste par un dernier exemple, des plus originaux et des plus importants pour mieux comprendre l'essence de cette mobilité. Lors du deuxième meurtre de *Terreur à l'opéra*, grâce à un effet de zoom-dézoom rapide dans l'image, la prise de vue cahote légèrement, sursaute au rythme régulier de ce qui s'apparente à des battements de cœur (symbolique appuyée, au son, par le bruit de ces pulsations, puis, à l'image, par un plan anatomique surprenant, celui d'un cerveau frémissant, dont on ne sait s'il appartient au tueur ou à sa victime). Le potentiel horrifique d'un tel effet de cinéma est évident : précédant d'un instant une séquence de crime particulièrement sanglante et terrifiante, il s'agit de faire écho aux battements de cœur inquiets de l'assassin, de la protagoniste et du public, c'est-à-dire de les redoubler à l'écran. Mais ce qui frappe plus encore, c'est l'organicité audacieuse de cet effet, la caméra se faisant matière vivante elle-même, ou du moins en subissant directement le mouvement.

Et en effet, s'il est bien un adjectif qui pourrait qualifier la mobilité de la caméra de Dario Argento, c'est bien celui d'« organique ». Auteur, sinon de l'animisme, du moins de la circulation des forces du Mal, le réalisateur italien de genre horrifique paraît, à en juger par la quasi intégralité de sa filmographie, ne pouvoir envisager de films d'épouvante sans

¹⁶ Entretien avec Luciano Tovoli, réalisé par Robin Gatto et Eric Paccoud.

déchaînement des éléments naturels : c'est avant tout la pluie torrentielle qui accompagne nombre de ses scènes de crime, de la majorité de celles de *Ténèbres* jusqu'au premier meurtre de *Trauma* ; c'est ensuite le gros vent de *Phenomena*, ce foehn étrange « qui rend fou les individus et donne vie aux objets »¹⁷, et insuffle cette atmosphère lourde et malsaine au film ; c'est enfin le feu, incarnation la plus évidente du Mal, évanescents et intangibles quoiqu'ils soient bien présents et matériels, dans *Suspiria* comme dans *Phenomena*, entre autres. Bref, autant de symboles qui pourraient n'apparaître que comme une somme facile de stéréotypes gothiques. S'il est certain que Dario Argento, inconditionnel de Poe, aime d'une passion simple ce pittoresque cliché de l'horreur, nous estimons que sa vision le dépasse pourtant de loin, que ces éléments ne sont que les parties les plus visibles d'un système visuel plus vaste. Prenons-en pour première preuve la volonté du réalisateur, dans nombre de ses films, de se débarrasser des poncifs du cinéma d'horreur au profit d'une imagerie plus personnelle. Ainsi, avec *Ténèbres*, aidé par son chef-opérateur de *Suspiria* Luciano Tovoli, Argento choisit, comme ironiquement, de représenter les nuits sous une clarté irréaliste, laissant les meurtres se dérouler aussi clairement qu'en plein jour : « Les ténèbres ne sont pas les seules compagnes du délit et de l'horreur, mais aussi le jour. C'est une tradition dépassée que d'associer étroitement l'obscurité à la peur. »¹⁸

Et de fait, ces apparentes banalités de la pluie glauque et annonciatrice de drame, ou du feu et du vent maléfiques ne font que participer d'un ensemble beaucoup plus important et divers de manifestations naturelles d'une organicité hyperactive : chez Dario Argento, le monde vit trop, s'agite sans cesse, et la caméra ne cherche jamais qu'à saisir ce mouvement ininterrompu du devenir. Loin de détenir le monopole de la fluidité, les pluies battantes de ses films n'en sont donc qu'un aspect. Le sang, évidemment, est le motif le plus récurrent de sa filmographie, et ses écoulements constituent les points forts de ces films proches du *slasher*. On pourrait également évoquer cette scène des *Frissons de l'angoisse*, dans laquelle, après avoir été ébouillantée vivante dans sa salle de bain, Amanda agonisante parvient à écrire le nom de l'assassin sur la buée des carreaux : la vapeur d'eau se retirera, et l'inscription avec elle, jusqu'à ce que le Professeur Giordani ne fasse à nouveau couler l'eau chaude, forçant le message à réapparaître de nulle part, un message fixé sur du rien, aussi éphémère que durable. On pense aussi à *Phenomena*, film du conflit entre ciel et terre, où la jeune Jennifer Corvino connaîtra un parcours initiatique

¹⁷ Dario Argento – *Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.47.

¹⁸ Dario Argento, cité dans *Spaghetti nightmares*, Gaetano Mistretta et Luca M. Palmerini, cité dans *Dario Argento – Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.47.

complexe : capable de communiquer avec les insectes sortis de l'humus, elle parviendra pourtant presque à s'élever au-dessus du sol lors de crises de somnambulisme (une scène coupée au montage la représentait objectivement flotter devant les camarades de son internat¹⁹, alors que le montage définitif n'a conservé qu'une scène où, tombant d'une corniche de la façade du pensionnat, elle est sauvée de justesse par sa robe de chambre qui s'y accroche, et flotte ainsi suspendue pendant quelques seconde), avant de plonger dans le bassin boueux de corps en décomposition qu'abrite la cave de Mrs. Bruckner ; on la verra finalement sortir de l'eau d'un lac et renaître comme une Vénus de Botticelli – un soupçon d'atmosphère gothique en plus. Sorte d'héritier d'un mobilisme héraclitéen, convaincu lui aussi d'une instabilité essentielle de l'Être, c'est bien l'éternel devenir que s'attache à filmer Argento : les hommes deviennent boue, la terre devient eau, et l'eau devenue air parvient malgré tout à fixer les écrits ; « tout coule », tout devient et tout change, et même la résurrection devient possible, comme le prouve la meurtrière de *Trauma* (qu'on croyait, jusqu'au dénouement, être l'une des premières victimes) et comme l'affirme l'écrivain de *Ténèbres* : « Quelqu'un qui devrait être mort est en vie, ou quelqu'un qui devrait être en vie est déjà mort. »

1.2. La diversité des mouvements :

Cette omniprésence du mouvement organique a beau être certaine, reste pourtant qu'elle ne paraît pas suffire à définir la mobilité des films de Dario Argento. Si l'on se réfère aux quatre grandes tendances du montage cinématographique dégagées par Gilles Deleuze dans *L'Image-Mouvement*, on rapprocherait en effet volontiers immédiatement l'œuvre d'Argento de la première : celle, dite « organique », du cinéma américain. Comme chez Griffith, les films de notre cinéaste italien semblent bien être conçus comme des unités corporelles, des organismes vivants où les parties œuvrent pour le tout, et le tout pour les parties. L'exemple de *Terreur à l'opéra* est sans doute le plus à même d'illustrer cette tendance « organique » du montage. D'abord, comme nombre de ses films, *Terreur à l'opéra* s'appuie fortement sur un montage parallèle : outre l'alternance – très classique dans le cinéma d'horreur – entre des plans des victimes et des plans du tueur qui précède leurs rencontres, la diégèse principale (une chanteuse d'opéra est pourchassée par un

¹⁹ *Dario Argento's World of Horror*, réalisé par Michele Soavi.

assassin mystérieux) se trouve fréquemment interrompue par des séquences qui lui sont apparemment extérieures (difficilement compréhensibles, elles présentent des images de sévices corporels infligés à de jeunes inconnues dans des intérieurs sombres). Si l'unité de ces deux types de scènes, la cohérence profonde de ces « parties différenciées »²⁰ reste obscure pendant une heure-et-demie de film (« en effet, il appartient à l'ensemble organique d'être toujours menacé »²¹), on comprendra, lors du dénouement de l'intrigue, que les scènes ponctuelles de torture n'étaient autres que des *flashbacks* se référant à un temps antérieur à la diégèse et expliquant le mobile du tueur, opérant ainsi, en définitive, un lien dans le tout de la diégèse. Enfin, « il faut que la partie et l'ensemble entrent eux-mêmes en rapport, qu'ils échangent leurs dimensions relatives » : ce que le gros plan accomplissait chez Griffith (« pas seulement le grossissement d'un détail, mais [...] une miniaturisation de l'ensemble, une réduction de la scène »²²), c'est la vue subjective qui le produit dans *Terreur à l'opéra*. Ainsi, dans la séquence climatique du film, des corbeaux (dont on nous explique qu'ils sont les seuls à pouvoir reconnaître le meurtrier) sont lâchés dans la salle d'opéra. On alterne alors rapidement entre des plans d'ensemble du public et des corbeaux, des plans moyens des spectateurs effrayés par les oiseaux, et des *travellings* subjectifs survolant la salle, qui passent eux-mêmes du plan d'ensemble au plan serré lorsque les corbeaux finissent par fondre sur l'assassin. En ajoutant ces jeux d'échelle rapides qui soulignent les rapports de l'ensemble et des parties, on peut inscrire sans peine *Terreur à l'opéra* dans la tendance « organique » du montage telle que la définit Deleuze : « Telles sont les trois formes de montage ou d'alternance rythmique [qui la caractérisent] : l'alternance des parties différenciées, celle des dimensions relatives, celle des actions convergentes »²³.

Pourtant, par bien des aspects, on pourrait tout autant rapprocher le cinéma d'Argento de cette tendance « mécanique » que Deleuze confère au cinéma français. Pour le philosophe, qui appuie son propos sur des exemples tels que *La Roue* d'Abel Gance ou *La Bête humaine* de Jean Renoir, le cinéma français se distingue des autres par cette obsession du mouvement pur, un mouvement presque abstrait et valant pour soi seul. Cette « recherche d'un cinétisme comme art proprement visuel »²⁴ trouvera sa première

²⁰ *L'Image-Mouvement*, Gilles Deleuze, p.47.

²¹ *Ibid.*, p.48.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p.49.

²⁴ *Ibid.*, p.64.

expression dans la fascination des cinéastes français pour la machine, dont *Le Ballet mécanique* de Fernand Léger est sans doute l'exemple le plus parfait : tandis que les Soviétiques se sont eux aussi intéressés aux machines industrielles, mais toujours pour en exalter la puissance monumentale, les Français ont avant tout cherché à en extraire une « quantité de mouvement »²⁵, dans une optique presque cartésienne. Si les machines sont bien peu représentées dans le cinéma de Dario Argento, on remarque cependant que les quelques images de voitures y prennent une importance certaine, et semblent être filmées dans ce sens. Qu'il s'agisse du camion des *Frissons de l'angoisse* qui traîne derrière lui le corps de Carlo ou de l'accident final de *Quatre mouches de velours gris*, c'est toujours pour décupler l'impression de mouvement et de vitesse, et s'y attarder (par l'alternance de plans moyens et serrés qui rendent bien sensible la distance parcourue dans le premier film, et par l'effet de ralenti dans le second) que les véhicules motorisés sont filmés aussi dramatiquement, emportant finalement les personnages qui s'en approchent.

Mais, selon Deleuze, la tendance « mécanique » du cinéma français ne se limite pas aux machines, et tous les moyens sont bons pour dégager le plus de quantité de mouvement possible, ce qui explique aussi ce « goût général pour l'eau, la mer, les rivières », pour une « mécanique des fluides qui [...] allait trouver dans l'image liquide une nouvelle extension de la quantité de mouvement dans son ensemble »²⁶. On a déjà montré l'importance proprement organique que revêtait la matière aquatique chez notre cinéaste. Et si Dario Argento ne dépasse pas non plus cette conception organique du montage qu'on a vue dans *Terreur à l'opéra*, cela ne l'empêche pas d'utiliser, bien des fois, l'eau comme un élément purement mobile, bel et bien dénué d'une quelconque fin organique. Ainsi le large fleuve dans lequel Aura hésite à sauter au début de *Trauma* et l'imposante cascade de la scène d'ouverture de *Phenomena* n'ont-ils aucun caractère figuratif à proprement parler, mais n'agissent que comme des ajouts de mobilité dans des cadres passablement fixes, des extensions de mouvement relatif aux éléments immobiles du champ. Si l'on s'accorde à reconnaître une filiation de l'héroïne de *Trauma* avec l'*Ophélie* de John Everett Millais (« dont on peut voir une reproduction dans *Trauma* »²⁷), on notera qu'Argento affranchit pourtant sa représentation du mythe de l'étouffante organicité qui caractérisait l'œuvre de Millais et celles de bien des peintres préraphaélites du XIX^e siècle : à l'opposée d'une flore si vivace qu'elle noie l'héroïne d'Hamlet autant que la rivière au cours langoureux

²⁵ *Ibid.*, p.61.

²⁶ *Ibid.*, p.65

²⁷ Dario Argento – *Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.47.

dans laquelle elle a plongée, Argento épure la scène au maximum pour en exalter l'impression cinétique, résumant le cadre à deux lignes contraires, la diagonale du pont de béton et sa perpendiculaire, le courant ascendant des flots, qui menace de happer Aura. De manière plus flagrante encore, la photographie en demies-teintes de *Suspiria* se distingue nettement de l'éclairage expressionniste d'un *Phenomena* : loin de s'inscrire dans une simple dialectique du clair et de l'obscur, les jeux de lumière colorée et mouvante de Luciano Tovoli aboutissent à une véritable « couleur-mouvement »²⁸, créant sans cesse de nouvelles formes géométriques et évoquant comme un tableau cubiste en mouvement. Ce « mouvement alternatif »²⁹ de la lumière trouvera son paroxysme dans la brève séquence où Suzy est éblouie par l'objet réfléchissant qu'agite la cuisinière de l'école de danse, l'éclairage général du couloir s'altérant au rythme du balancement du métal.



L'Ophélie dynamique et épurée de *Trauma*

On serait tenté, enfin, de lier la grande importance de la vue subjective que Deleuze décèle dans le cinéma français à la place majeure qu'elle occupe dans l'œuvre d'Argento. Motif favori du *giallo*, la vue subjective qu'utilise notre cinéaste paraît bien, de fait, manifester « ce spiritualisme et ce dualisme »³⁰ du cinéma français : « d'une part elle multiplie le maximum relatif de quantité de mouvement possible, en joignant le mouvement d'un corps qui voit au mouvement des corps vus ; mais d'autre part elle constitue sous ces conditions le maximum absolu de la quantité de mouvement par rapport

²⁸ *L'Image-Mouvement*, Gilles Deleuze, p.67.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p.71.

à une Âme indépendante qui "enveloppe" et "précède" les corps. »³¹ Loin d'enchaîner toujours ses vues subjectives à un seul point de vue précis (celui du tueur, dans les codes usuels du *giallo*), Dario Argento s'efforce au contraire de les faire souvent dépasser leurs prétendus sujets, jusqu'à les rendre parfois tout à fait indépendantes. Ainsi libérée du simple rapport de mouvements relatifs entre corps voyant et corps vus, sa caméra subjective semble bien tenter d'approcher le mouvement absolu, d'englober la totalité de mouvement depuis un point de vue presque abstrait et comme extérieur au film lui-même : « le point de vue d'une présence qui regarde tranquillement les choses qui se passent »³². Cette logique complexe de la vue subjective, à la frontière du diégétique et du para-diégétique, est parfaitement exploitée dans ce lent travelling de *Ténèbres* qu'on a étudié plus tôt : la caméra a beau tromper le public par ses mouvements furtifs (qui soutiennent l'impression première que c'est l'assassin qui voit, puisqu'il fait tout pour se soustraire au regard de ses futures victimes), « à moins d'imaginer d'improbables contorsions corporelles qui justifieraient le rattachement du point de vue au tueur, on ne peut comprendre la logique visuelle de ce mouvement autrement que comme l'incarnation d'une pulsion scopique (celle du tueur, mais aussi celle du spectateur) ».³³

Mais, là encore, le cinéma de Dario Argento déborde le cadre auquel on voudrait le circonscrire : son usage de la vue subjective, s'il partage avec cette tendance « mécanique » du cinéma français une dualité de *maxima* de mouvements relatifs et absolu, s'avère lui-même extrêmement mouvant. Car la vision globale d'une « présence » extérieure n'est pas le seul écart que s'accorde la caméra subjective du réalisateur italien, et finalement, « tout élément du cadre est susceptible de prendre en charge le point de vue du film »³⁴. Au lieu d'« envelopper » et de « précéder » les corps, les sujets de la vision se succèdent frénétiquement, la caméra adoptant tantôt le point de vue d'un oiseau (*Terreur à l'opéra*), tantôt celui d'un insecte (*Phenomena*), parfois celui de la victime et immédiatement après celui du tueur qui la regarde (*Les Frissons de l'angoisse*), ou bien même celui d'un bâtiment (*Suspiria*). On pourrait voir dans cette urgence à embrasser tous les points de vue possibles une tentative de mieux comprendre la totalité du réel, d'invoquer et de se rapprocher d'autres consciences (ce que tente d'accomplir la protagoniste de *Terreur à l'opéra* dans le dernier plan, quittant le monde des hommes pour

³¹ *Ibid.*, p.72.

³² Dario Argento, cité dans *Dario Argento – Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.44.

³³ *Dario Argento – Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.44.

³⁴ *Ibid.*, p.43.

ramper dans l'herbe parmi les fleurs et les insectes, la caméra offrant finalement un répit aux plans d'ensemble imposants du reste du film en la suivant au ras du sol dans un cadrage serré plus familier et rassurant), « et d'atteindre ainsi une sorte de réalité supérieure »³⁵. C'est peut-être ce qu'entend Dario Argento lorsqu'il explique, à propos de cette libre mobilité du point de vue dans ses films, que « ce qu'[il] cherche à montrer correspond à une sorte de psychologie diffuse »³⁶. Cependant, cet effort de subjectivité multiple aboutit aussi bien à une parcellisation de l'individualité, une fragmentation déconcertante dont le mouvement pourrait valoir pour soi. Il est certain que la Jennifer de *Phenomena* gagne à adopter les points de vue d'une luciole puis d'une mouche, la première lui désignant l'emplacement d'un cadavre et la seconde la menant au coupable. Mais pour le spectateur, ces brusques changements de subjectivité et cette déhiérarchisation des points de vue n'aboutissent au fond à rien d'autre qu'à entretenir un sentiment de profonde incertitude, nous amenant à partager avec la somnambule Jennifer un état onirique constant, état singulier où c'est l'identité qui est diffuse, à l'image de l'Helena Markos de *Suspiria*, qui se fait tour à tour bourrasque de vent, paire d'yeux flottant dans le vide et bras de démon.

Cette utilisation singulière de la vue subjective doit, en réalité, beaucoup à l'expressionnisme allemand, dont l'un thème principaux est précisément celui de l'identité multiple et du dédoublement (comme Cesare, le somnambule du *Cabinet du Docteur Caligari*, de Robert Wiene). Plutôt qu'une approche perspectiviste, pour laquelle une somme de subjectivités permettrait une plus grande objectivité, la multiplicité des points de vue chez Argento paraît beaucoup plus vaine, et n'offre en fait au spectateur que ce sentiment schizophrénique, caractéristique du rêve, sur lequel jouait déjà *Le Cabinet des figures de cire*, de Paul Leni (dont le protagoniste endormi endosse successivement l'identité de trois personnages différents). De l'expressionnisme, Dario Argento retiendra en fait tout ce qui peut apporter à l'instabilité constitutive de ses films. En premier lieu, donc, ce perpétuel glissement des personnalités. Mais également, autre point central du courant artistique allemand, la notion de « diagonale dynamique » : se réclamant de Fritz Lang (lui-même héritier des expressionnistes), Argento malmène les corps de ses personnages en s'appuyant sur des décors chaotiques et torturés, sur « des plafonds bas et des corridors étroits [qui] forcent les corps à se courber brusquement, à longer les murs, le

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Dario Argento, cité dans *Dario Argento – Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.44.

buste en avant, la taille rompue »³⁷, exactement comme le personnage de la bonne dans *Quatre mouches de velours gris*, qui, acculée par le meurtrier, tente de s'enfuir par un couloir dont les parois, plus resserrées au bout qu'à l'entrée, l'emprisonnent.



Une « diagonale dynamique », dans *Quatre mouches de velours gris*

De cette mise à mal des décors et des corps découle naturellement un autre aspect majeur de l'expressionnisme : celui de la vie diffuse. L'œuvre d'Argento manifeste autant le tumulte organique de la vie que « *la vie non-organique des choses*, une vie terrible qui ignore la sagesse et les bornes de l'organisme »³⁸. L'expressionnisme, tant pictural et littéraire que cinématographique, a frappé par cette animation monstrueuse de toutes choses : dans *Professeur Unrat* d'Heinrich Mann comme dans *L'Ange bleu* de Sternberg (son adaptation), les rues semblent se resserrer et les toits se pencher sur le protagoniste, avec une hostilité comme intentionnelle. De même, dans *Suspiria*, l'imposant bâtiment de l'école de danse vit et respire le mal avec Helena Markos, la *Mater Suspiriorum* qui lui insuffle son esprit corrupteur : c'est la pourriture qui contamine toute la demeure depuis le grenier et fait remuer les plafonds couverts d'asticots ; c'est le son, audible partout, du halètement de la sorcière ; c'est, enfin, l'esprit d'un monument voisin qui vient s'abattre sur le pianiste et son chien. Deleuze nous dit qu' « en tout ceci l'expressionnisme rompait

³⁷ *L'Écran démoniaque*, Lotte H. Eisner, cité dans « Expressionnisme », in *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Vincent Pinel, p.101.

³⁸ *L'Image-Mouvement*, Gilles Deleuze, p.75.

avec le principe de composition organique instauré par Griffith »³⁹. En fait, dans *Suspiria* comme dans *Phenomena*, *Terreur à l'opéra* ou *Trauma*, Argento concilie sans peine les deux termes antagonistes. Plus exactement, ce qu'il nous donne à voir, c'est le passage de l'un à l'autre, la transition confuse d'une vie organique effervescente à un bouillonnement de vie débordant les limites de l'organisme. Comme le chien du pianiste de *Suspiria* qui, contaminé par cette vie diffuse, s'en prend à son maître, on peut dire au terme de la plupart des films de Dario Argento que « l'animal a perdu l'organique autant que la matière a gagné la vie »⁴⁰. Et c'est pourquoi le retour à l'ordre, quand il advient, ne peut s'opérer qu'en rendant à la vie ses limites organiques : il s'agit de mettre un visage sur le meurtrier pour les *gialli*, ou de donner un corps à l'invisible sorcière dans *Suspiria*. C'est l'explication, aussi, d'un motif récurrent dans la filmographie d'Argento : celui d'un organe isolé du reste du corps, souvent filmé en gros-plan, comme ce cerveau vivant de *Terreur à l'opéra* ou le cœur battant du générique de *Quatre mouches de velours gris*. Plus qu'« une volonté d'immerger le spectateur au cœur même du film, de le connecter au nerf des images, considérées comme des organismes vivants »⁴¹, ces vues d'organes qui viennent occuper toute la surface de l'écran ou bien apparaissent seuls sur fond noir, agissent comme des métonymies du mouvement de la vie que nous montre Argento : une vie à la fois dans et hors de ses gonds, limitée à un organe mais prête à s'étendre.



Le mouvement de la vie s'insinue dans le générique de *Quatre mouches de velours gris*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p.76.

⁴¹ Dario Argento – *Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.52.

D'un mouvement éminemment organique à un mouvement diffus de toutes choses, en passant par le pur mouvement mécanique, d'un cinéma d'influence gothique à une œuvre pleine d'héritages cubiste et expressionniste, Dario Argento ne se refuse rien, tant que ces moyens parviennent à inspirer suffisamment de dynamisme et d'instabilité à ses films. Ce cinéaste de la « fusion »⁴², pour qui il est naturel de s'intéresser à « tous les arts, tous les styles, toutes les époques », donne dès lors à ses réalisations une « allure de vaste mélange »⁴³, œuvre d'un esprit saturé d'influences, qui, comme un forcené, déborde tout cadre jusqu'à l'anarchie.

2. Les mouvements de la psychanalyse :

2.1. L'incertitude d'un réel mouvant :

Dernière caractéristique essentielle de l'expressionnisme allemand que Dario Argento fait sienne : l'incertitude jamais résolue entre rêve et réalité, ou, plus précisément, « la réalité [comme] une catégorie du rêve et *vice versa* »⁴⁴. Allant de pair avec la déhiérarchisation des points de vue qu'on a observée plus haut, la suprématie de la veille ou de la sobriété comme seuls rapports réels au monde cède sa place à une équivalence troublante de multiples réalités. Les personnages des films de Dario Argento se voient souvent arrachés à la normalité par diverses trames, qu'ils soient drogués (involontairement dans *Suspiria*, volontairement dans *Trauma*), sous l'emprise d'un maléfice (la Suzy titubante de *Suspiria*) ou somnambules (*Phenomena*), par exemple. Pour autant, ces états oniriques et opiacés ne sont presque jamais traités différemment, à l'écran, que le reste du film dans lequel ils apparaissent. Le traitement de l'image n'étant jamais différencié, la vue n'est dès lors plus à même de distinguer entre rêve et réalité, et met les deux sur un pied d'égalité. Dans ce système d'équivalences, faire appel à d'autre sens, y compris le sixième, sera chose normale et empreinte d'une valeur égale de réalisme : ainsi, la Helga Ulmann des *Frissons de l'angoisse*, qui désigne l'assassin au début du film grâce

⁴² Dario Argento – *Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.102.

⁴³ Dario Argento, cité dans *Dario Argento – Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p. 101.

⁴⁴ Dario Argento – *Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.45.

à ses facultés de parapsychologue. On ne saurait, à vrai dire, appliquer à tel ou tel film d'Argento la mention de « fantastique » (une hésitation binaire entre réel et surnaturel) ou même de « merveilleux » (qui admet pleinement le surnaturel) : « les films d'Argento sont hantés par la conviction que le réel est une énigme et que les lois qui le régissent sont les signes d'un gigantesque complot. Ses films ruinent ainsi d'emblée la distinction habituelle entre le réel et le fantastique, le second n'étant chez lui, qu'une manifestation parmi d'autres de son mystère ». La cohérence, à l'échelle de tout le film, de l'esthétique hallucinée d'un *Suspiria* (la saturation des couleurs, la photographie irréaliste et la musique quasi expérimentale n'attendent pas que la protagoniste pénètre dans l'édifice maléfique, mais débutent avec le premier plan) rappelle donc la réalité distordue et cauchemardesque que proposait un *Cabinet du Docteur Caligari* dès l'ouverture en iris. Une ouverture sur un monde qui est autant le nôtre qu'un autre, un monde où le chevauchement de ces réalités est possible. On a souvent dit que le voyage de Suzy rappelait celui d'Alice « de l'autre côté du miroir », et que « construit autour d'une structure très proche de celle d'un conte de fées, l'histoire commence par une brève introduction de notre héroïne Suzy Bannion, une étrangère en terre inconnue, par le biais d'un récit à la "Il était une fois". »⁴⁵ C'est indéniable, à condition de garder à l'esprit que, pour le réalisateur, voir au-delà du miroir est une question de choix, et même de point de vue, et que cette « terre inconnue » que rejoint Suzy n'est autre que l'Allemagne.

Reste que Dario Argento donne une très grande importance, dans son œuvre, au motif du passage, de la transition. Au spectateur de ne pas se laisser leurrer : ces seuils, même quand ils apparaissent à l'ouverture d'un film (les rideaux que tire Roberto au début de *Quatre mouches de velours gris*, et les portes mécaniques de l'aéroport que traverse Suzy au début de *Suspiria*, notamment), ne doivent pas être sur-interprétés. Unes parmi d'autres, ces portes initiales ne constituent pas le point de basculement des personnages depuis un monde réel vers un monde cauchemardesque. Elles ne sont que le début d'une longue série de seuils que traverseront les personnages, passant d'un réel à l'autre comme ils changent de décor, sans que ne s'altère la valeur de réalité ou de surnaturel lors de ces passages. Ouvrir une porte ou des rideaux, traverser un couloir, s'introduire dans une pièce murée, ce n'est jamais, chez Argento, que se déplacer vers une autre facette de la réalité. Plusieurs personnages le découvriront, souvent à leurs dépens, dans *Suspiria* : on les verra

⁴⁵ Dario Argento, James Gracey, p.69 : "Structured much like the narrative of a fairytale, the story begins with a brief introduction to our heroine Suzy Bannion, a stranger in a foreign land, by way of a "once upon a time"-style narration."

emprunter de longs couloirs vides, se faufiler par des trouées dans des murs, être happés de l'autre côté d'une vitre, ouvrir des passages secrets ; autant de basculements incessants d'un réel à l'autre pour ces malheureux allant de découverte en découverte.

Le Roberto Tobias de *Quatre mouche de velours gris* en fera lui aussi l'expérience : une nuit, au début du film, Roberto décide de prendre en chasse le mystérieux individu, qui, dissimulé derrière un chapeau et un long manteau, le suit depuis des jours. La poursuite s'achève quand l'homme se réfugie dans un théâtre fermé, où Roberto entre à son tour, espérant le confronter. Après avoir passé la grande porte de l'édifice, une vue subjective traverse à deux reprises de lourds rideaux rouges, avant d'être actualisée par son contrechamp quand Roberto se fait une voie à travers d'autres rideaux ; on retourne enfin à une ultime vue subjective qui ouvre un dernier rideau, donnant sur la salle vide. Le protagoniste peut alors faire face à l'indiscret, mais, au terme de leur dispute, Roberto le tue accidentellement avec le couteau que l'homme au chapeau avait sorti. On aperçoit enfin une autre silhouette qui, depuis un balcon du théâtre, photographie la scène. Lourdemment dramatisé, ce chemin laborieux au-delà d'un seuil en quatre étapes constitue pour Roberto le premier passage d'une vision de la réalité à une autre : de victime pourchassée, il devient criminel, et découvre les affres de la culpabilité et du chantage. Notre protagoniste cherchera alors d'autres seuils à traverser, pour espérer avoir un nouvel éclairage sur la réalité : ce sera la porte du bureau d'un détective privé (dont la poignée symboliquement ornée d'un œil sera montrée en gros-plan quand Roberto la tournera), le paysage désertique (en nette rupture avec le reste des décors, exclusivement urbains) où il cherchera un réconfort spirituel, et le salon des pompes funèbres où il se confrontera à la mort prochaine qu'il appréhende, devant plusieurs cercueils ouverts qui sont autant de portes vers l'Au-delà.

L'ultime réalité à laquelle il accèdera, lors du dénouement du film (où l'on apprend que, piégé par sa partenaire qui cherchait à le rendre fou, le meurtre qu'il avait cru commettre n'était qu'une mise en scène dont il était le dupe) donne une autre compréhension de ce seuil inaugural qu'il avait traversé en poursuivant l'homme au chapeau. Comme fréquemment dans son œuvre, Dario Argento opère ici une mise en abyme particulièrement réussie : d'abord, le passage des rideaux de velours rouge de ce théâtre est une mise en garde que ce que le spectateur s'apprête à voir n'est sans doute pas « vrai », qu'il ne s'agit que d'une autre fiction dramatique jouée au sein du film pour un de ses propres personnages. Comme Roberto, le public aveugle au trucage de la lame

rétractable du couteau ne peut que croire en l'assassinat de l'homme au chapeau, en la mort de cet acteur sur scène. Dans ce « théâtre de la cruauté », qui réaffirme pleinement l'illusion dramatique – voire dans ce « *theatrum mundi* » baroque –, le réel et le fictionnel échangent leurs propriétés et les doubles se confondent : « Le monde entier n'est qu'un théâtre : Totus mundus agit theatrum, disait, à l'époque de Shakespeare, la devise du Théâtre du Globe. »⁴⁶

La « vérité » de l'évènement telle qu'elle est finalement dévoilée importe donc bien peu ici, tant les faux-semblants se multiplient à travers le film, ne serait-ce qu'avec le personnage significatif de Godfrey, fausse image de Dieu que tout le monde surnomme « *God* ». La structure diégétique ne cesse de se dérober à chaque pas, jusqu'au dénouement où le personnage le plus proche de Roberto s'avère être son plus grand tortionnaire et où Roberto, convaincu avec le public de sa mort prochaine (notamment à cause d'un rêve macabre vu comme prémonitoire), survit en fait à la fin du film. Ce qui importe dans ce premier seuil des rideaux comme dans les suivants, c'est, à nouveau, le mouvement, la transformation continue des protagonistes, leurs émotions et caractères changeant au gré des réalités qu'ils traversent. Chez ce cinéaste de l'éclatement autant que de la fusion, diégèses et personnages se dispersent en mille mouvements contraires, comme « l'église baroque se morcelle en des mouvements multiples qui entraînent le regard, l'esprit, le cœur, les sens »⁴⁷. Le cinéma dynamique de Dario Argento tisse ainsi de nombreux liens avec l'esprit baroque, ne serait-ce qu'architecturalement, l'escalier occupant souvent une place importante dans ses décors (lieu du crime dans *Ténèbres* et *Quatre mouches de velours gris*, cœur du bâtiment dans *Suspiria* et *Trauma*, passage à emprunter pour approfondir l'enquête dans *Trauma* et *Les Frissons de l'angoisse...*) : « dans la demeure profane, [...] l'élément principal de l'architecture baroque est l'escalier ; [...] il deviendra presque le centre de la vie sociale, et cela parce qu'il est, en lui-même, le lieu du mouvement »⁴⁸.

⁴⁶ « Baroque et esthétique du mouvement », Marcel Brion, in *Baroque et cinéma*, p.21.

⁴⁷ *Ibid.*, p.17.

⁴⁸ *Ibid.*, p.16.

2.2. Jeux d'échanges et d'inversions :

Les films d'Argento sont donc avant tout des chemins pavés d'évolutions dans la diégèse et dans l'image, des terrains de transformations que spectateurs et protagonistes exploreront ensemble. Mais plus encore, presque tous ces personnages présentent eux-mêmes bien des prédispositions au changement. Dans la carrière de ce réalisateur qui débuta en 1970, on remarque ainsi une grande représentation des motifs de l'androgynie et de la transsexualité. Le choix de ses acteurs masculins principaux, par exemple, est un premier moyen pour Argento de « détourner les notions de genres et de luttes de pouvoir entre les sexes »⁴⁹ : qu'il s'agisse de Michael Brandon (Roberto Tobias dans *Quatre mouches de velours gris*), David Hemmings (Marcus Daly dans *Les Frissons de l'angoisse*) ou Christopher Rydell (David Parsons dans *Trauma*), les interprètes de ses protagonistes mâles partagent souvent « une carrure mince et des cheveux longs »⁵⁰, et face à sa coéquipière pour l'enquête des *Frissons de l'angoisse*, Marcus « est constamment dépouillé de sa fierté virile d'une manière typique chez Argento »⁵¹ : il perd contre elle au bras de fer, est sauvé par elle d'un incendie et doit subir l'humiliation du siège cassé de sa voiture. La transsexualité, image s'il en est de l'échange et de la transformation, a aussi une place de choix dans sa filmographie. Allant plus loin qu'une simple défense explicite du droit au transgenre quand, dans *L'Oiseau au plumage de cristal*, est critiquée la stigmatisation des travestis par les autorités (« Combien de fois je dois te le dire ? Ursula Andress va avec les travestis, pas avec les pervers ! », s'écrie le commissaire Morosini après avoir demandé qu'on réunisse les suspects habituels de crimes sexuels), Dario Argento s'amuse, à plusieurs reprises, avec le genre de ses personnages : il choisit une actrice pour interpréter l'amant de Carlo dans *Les Frissons de l'angoisse* et, plus frappant encore, donne à Eva Robins le rôle de la femme fatale sur la plage dans les *flashbacks* de *Ténèbres*, une actrice « qui était née un homme mais avait développé des caractères féminins à la puberté »⁵².

⁴⁹ Dario Argento, James Gracey, p.45 : "subverting notions of gender roles and power struggles between the sexes".

⁵⁰ *Ibid.* : "skinny frame and long hair".

⁵¹ *Ibid.*, p.63 : "is constantly stripped of his masculine pride in typical Argento fashion".

⁵² Dario Argento, L. Andrew Cooper, p.67 : "who was born a male but developed female sexual characteristics in puberty".

Ces jeux d'échanges et de doubles dynamiques se retrouvent partout dans la filmographie du cinéaste italien, et il n'est pas rare, en outre, qu'un personnage se fasse passer pour un autre. C'est le cas du protagoniste de *Ténèbres* qui, à l'insu du spectateur, tue le coupable des quatre premiers crimes avant de continuer lui-même la série de meurtres ; la Mrs. Bruckner de *Phenomena* endosse elle aussi le rôle d'assassin, afin de protéger son fils, le véritable meurtrier, et dans *Trauma*, Adriana Petrescu se fait passer pour une victime. Mais le plus souvent, les personnages des films d'Argento ne se contentent pas de frôler ainsi le dédoublement de personnalité, et la schizophrénie est un trouble couramment diagnostiqué chez ses criminels. Reflet diégétique d'une image toujours prête à basculer, cette division psychotique des meurtriers trouve sans doute une première inspiration dans la filmographie d'Hitchcock, *Psychose* en tête, évidemment. Par deux fois, le « Maître de la peur » pastiche d'ailleurs la très célèbre œuvre du « Maître du suspense », réécrivant deux séquences du film qui mettent directement en scène le jeu sur le double. Dans *Suspiria*, d'abord, Suzy ayant enfin découvert le repère caché de la sorcière, tire le rideau de son lit mais n'y trouve qu'« une forme humaine imprimée en creux dans le lit, qui rappelle exactement celle que trouvait Lilah dans la chambre de Norman Bates »⁵³. C'est à ce moment qu'Helena Markos fait apparaître derrière elle le cadavre magiquement animé de la camarade de Suzy, Sara. Reprenant alors le dispositif d'une autre scène de *Psychose* (celle où Norman se faufile derrière Lilah, prêt à l'assaillir, alors que celle-ci vient de trouver le corps sans vie de Mrs. Bates dans la cave), Argento inverse pourtant exactement le procédé : « Lilah retourne le siège, Suzy, elle, tire le rideau », mais « la première se retrouve alors face à un corps sans voix, la seconde, face à une voix sans corps »⁵⁴ et, tandis que la menace vient, pour Lilah, du contrechamp (l'assassin est derrière elle, le cadavre inerte de la mère, devant), il vient du champ pour Suzy (la criminelle « Mère des Soupis » est devant elle, le cadavre, derrière).

Phenomena opère un autre renversement de cette séquence lorsque Jennifer, chez les Bruckner, aperçoit une silhouette de petit garçon dans une chambre. Elle la bouscule accidentellement, et ne réalise qu'il ne s'agissait pas du fils de Mrs. Bruckner que lorsque cette-dernière, qui a surgi depuis derrière la protagoniste, relève le prétendu enfant qui s'avère en fait n'être qu'une poupée de chiffon : « Mrs. Bruckner prend la place de

⁵³ Dario Argento – *Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.63.

⁵⁴ *Ibid.*

Norman Bates et son fils occupe celle de Mrs. Bates »⁵⁵. En somme, à force de fascination pour la schizophrénie, c'est comme si le jeu d'échanges et d'inversions cher à Argento s'emballait, inspirant la névrose et sa confusion à une pure imitation scénographique d'Hitchcock elle-même.



Citations et inversions de l'œuvre d'Hitchcock dans *Suspiria*

2.3. Mouvements du rêve et de l'analyse :

Dans ce cinéma à la psyché malade, il ne sera pas difficile au spectateur adepte de psychanalyse de dresser de très nombreuses analogies entre les films d'Argento et la doctrine de Freud. Parmi les plus évidentes, on pourrait d'abord mentionner la troublante complémentarité entre pulsion de vie et pulsion de mort, *Eros* et *Thanatos*, à l'œuvre chez Dario Argento (le premier crime visible de *L'Oiseau au plumage de cristal* en témoigne particulièrement bien, l'assassin déshabillant, pièce par pièce en gros-plans, sa victime à l'aide d'un couteau, avant que la mort de celle-ci ne soit finalement figurée par un plan du mur au-dessus de son lit où vient s'écraser une giclée de sang) et constitutive du cinéma

⁵⁵ *Ibid.*, p.64.

« bis » en général : « dans un acte physique aussi intense que l'est le meurtre, entre la victime et le tueur, il y a quelque chose de sensuel, de profondément érotique. Il y a quelque chose, bien sûr pas totalement réalisé, mais il y a quelque chose qui unit les deux actes, l'acte érotique et l'acte sanglant [...], l'orgasme de la mort et l'orgasme du sexe »⁵⁶. Compte tenu de cette flagrante sexualisation de l'homicide, comment ne pas voir, avec Freud, dans la grande diversité d'« armes allongées et tranchantes » qu'Argento déploie dans ses films, une symbolique sans grand équivoque : « couteaux, poignards, piques veulent représenter le membre masculin »⁵⁷. Symbolique qui prend tout particulièrement son sens dans un film tel que *L'Oiseau au plumage de cristal* : l'assassin est une femme qui, jadis victime d'une agression l'ayant traumatisée, a depuis effectué un transfert pervers qui la force à s'identifier à son tortionnaire et à commettre à son tour des crimes sexuels en se prenant pour un homme.

Phenomena présente un autre cas de symbolisme éloquent, l'arme du crime consistant en une étrange lance capable de s'allonger : « cravache, bâton, lance et objets semblables nous sont familiers comme symboles phalliques ; mais quand cette cravache possède en outre la propriété la plus frappante du phallus, la capacité d'extension, alors il ne peut guère exister de doute. L'exagération du phénomène par l'allongement à "l'infini" semble renvoyer au surinvestissement infantile »⁵⁸. Si l'allongement ne se fait pas ici « à l'infini », cette surprenante extension de la lance du criminel apparaît pourtant bien comme une « exagération » : *Phenomena* n'étant pas ouvertement un récit onirique, la seule raison apparente de donner une telle caractéristique à l'arme du film semble donc bien être la volonté de désigner, avant même que le spectateur ne connaisse son identité, le tueur comme un enfant. Dans le même film, on a déjà évoqué la renaissance métaphorique de Jennifer, plongeant dans un lac avant d'en ressortir transformée : l'eau, selon Freud, correspond à « des fantaisies intra-utérines » et « les rêves de cette nature [où l'on se précipite dans l'eau] sont des rêves de naissance ; on parvient à leur interprétation si on

⁵⁶ Dario Argento, *Dario Argento's World of Horror*, réalisé par Michele Soavi : "In such an intense physical act like murder, between the victim and murderer there is something sensual, something erotic deep down. There is something, of course it is not developed all the way, but there is something that ties together the two acts, that is the erotic and the bloody one [...], the death orgasm and the sexual one".

⁵⁷ *L'Interprétation du rêve*, Sigmund Freud, p.399.

⁵⁸ *Ibid.*, p.427.

inverse le fait communiqué dans le rêve manifeste, donc, au lieu de : se précipiter dans l'eau – sortir de l'eau, c'est-à-dire : naître »⁵⁹.

Si l'on se permet ces rapprochements de symboles oniriques freudiens avec des motifs du cinéma d'Argento, c'est que le réalisateur avoue lui-même trouver sa principale inspiration dans ses visions nocturnes : « Il m'a dit qu'il couchait toujours sur le papier le moindre de ses rêves et cauchemars, puis qu'il allait voir son sorcier, qui l'aidait à choisir lequel utiliser pour un scénario »⁶⁰, confie Michael Brandon, l'acteur principal de *Quatre mouches de velours gris*. Dans *L'Interprétation du rêve*, Freud fait d'ailleurs allusion à un procédé de la psyché à l'état de sommeil que le cinéaste italien semble reprendre pour la structure même de ses œuvres. On a vu l'importance des processus d'échanges et de transformations chez Argento ; pour Freud, le « travail du rêve », « transformation du contenu latent du rêve en contenu manifeste »⁶¹ effectue ainsi un semblable trajet d'inversions et de modifications que celui à l'œuvre dans les diégèses et narrations de Dario Argento. La progression d'un *Oiseau au plumage de cristal* ou d'un *Quatre mouches de velours gris*, par exemple, s'appuie indubitablement sur un procédé pareil à la « déformation du rêve », premier aspect du « travail du rêve » : de même que Sam Dalmas et la police méprendront l'assassin pour un homme alors qu'il s'agit d'une femme, de même que Roberto Tobias sera leurré par la tendresse de sa compagne qui n'est autre que le tueur, de même, dans « l'interprétation du rêve de l'oncle », les identités se confondent, se cachent les unes les autres, et finalement, « la tendresse que [Freud, dans son rêve,] éprouve pour R. » est précisément, au contraire, « une injure faite à R. ». « En d'autres termes, la déformation s'avère ici être intentionnelle, être un moyen de dissimulation »⁶², indispensable à entretenir le mystère de ces *gialli*.

Le « travail de condensation » du rêve est aussi très souvent la base de la construction des scènes de Dario Argento. Lors des terrifiantes séquences de poursuites qui l'ont rendu célèbre, d'abord, où les victimes prises en chasse sont la proie d'un interminable étirement de l'action, comme lorsque la jeune Maria de *Ténèbres*, rentrant seule chez elle, est d'abord longuement poursuivie par un chien, avant de trouver refuge

⁵⁹ *Ibid.*, p.448.

⁶⁰ Michael Brandon, cite dans *Profondo Argento*, Alan Jones, p.43 : "He told me he always wrote every dream and nightmare down and then went to see his wizard who would help him decide which to turn into a new script".

⁶¹ *Sur le rêve*, Sigmund Freud, p.60

⁶² *L'Interprétation des rêves*, Sigmund Freud, p.177.

dans la maison du tueur, au retour duquel elle devra immédiatement reprendre sa fuite, la même musique au rythme répétitif l'accompagnant jusqu'à sa mort, pendant près d'une dizaine de minutes au total. C'est le cas aussi de la mort de Sara dans *Suspiria*, dont le rythme ternaire de l'alternance des plans (un plan moyen en plongée qui la présente se débattant dans des rouleaux de fils de fer, un gros-plan sur son visage et ses mains lacérées et un autre gros-plan de la porte entrouverte, issue inaccessible), déséquilibré, revient plus souvent sur le plan moyen et lui donne plus de temps qu'aux deux autres, insistant ainsi très longuement sur l'impression sensible d'embourbement et de pataugement, « comme dans des sables mouvants »⁶³. Ce sont enfin les effets de ralenti, qui interviennent principalement pour étendre à l'extrême des actions qui devraient se dérouler très rapidement, comme un accident de voiture (la scène finale de *Quatre mouches de velours gris*), ou bien même être à peine perceptibles, comme le trajet d'une balle de revolver (*Terreur à l'opéra*). De même, « le rêve est en mesure de comprimer en un très court laps de temps beaucoup plus de contenu de perception que notre activité psychique à l'état de veille ne peut maîtriser de contenu de pensée »⁶⁴.

Dernière caractéristique du « travail du rêve », le « travail de déplacement » – qui implique que « le rêve [soit] en quelque sorte autrement centré, [que] son contenu [prenne] pour point central d'autres éléments que les pensées du rêve »⁶⁵ – se manifeste, dans l'œuvre de Dario Argento, par une attention hyperbolique accordée au détail. La figure la plus frappante de cette « transvaluation des valeurs psychiques »⁶⁶ mise en images serait sans doute celle, au début de *Suspiria*, de l'insert sur le mécanisme d'ouverture des portes de l'aéroport qui « dramatise *anormalement* le motif du passage »⁶⁷. C'est aussi, au niveau sonore et diégétique, le cri de cet « oiseau au plumage de cristal » qui, entendu en arrière-fond d'un appel téléphonique, donne son titre au film et permet aux enquêteurs de localiser le meurtrier. Mais plus encore que ces exemples qui portent en eux une certaine justification symbolique ou narrative (certes bien maigre comparée à leur excessive mise en valeur), c'est un véritable système visuel qui pousse à Argento à isoler et à dramatiser, à n'importe quel moment, des détails insignifiants : alors, « le détail n'a pas [même] une fonction descriptive, dont l'objectif serait de renforcer une quelconque sensation de

⁶³ *Dario Argento – Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.69.

⁶⁴ *L'Interprétation des rêves*, Sigmund Freud, p.95.

⁶⁵ *Ibid.*, p.349.

⁶⁶ *Sur le rêve*, Sigmund Freud, p.84.

⁶⁷ *Dario Argento – Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.35.

réalisme, mais [uniquement] une fonction de brouillage. Il *fait événement* en soi. »⁶⁸ Une illustration de ce dispositif est remarquable au début de *Quatre mouches de velours gris*, entre autres, quand, immédiatement après le drame du théâtre, la caméra vient s'attarder sur une série d'éléments sans importance ni signification, au rythme d'une musique à trois temps pourtant inquiétante et dans un montage *cut* : un immeuble au loin en plan d'ensemble ; une inconnue à sa fenêtre en plan moyen ; un boiteux qui rentre chez lui en plan de demi-ensemble ; à nouveau l'inconnue, cette fois en plan américain (le montage s'alternant et le cadre se resserrant comme pour mettre en tension les deux anonymes, alors que le spectateur ne reverra ni l'un ni l'autre) ; le tout culminant avec un lent panoramique latéral dans un jardin à peine discernable, se changeant ensuite en un long travelling avant qui finit par ne filmer qu'un chat, plein cadre, sur le canapé de Roberto Tobias.



Le plan hyper-resserré sur le mécanisme des portes de *Suspiria*, au service de la survalorisation du détail

Face à ce « travail du rêve » à l'œuvre dans tous ses films, il appartient donc logiquement au « travail de l'analyse » d'orchestrer le retour à l'ordre. Les protagonistes devront donc *remonter* la piste de l'assassin en *déliant* (c'est là l'étymologie précise du terme « analyse ») l'enchevêtrement d'identités et de faux-semblants qui obscurcit le contenu latent (soit la vérité de l'enquête) : à Marcus Daly de distinguer Carlo de sa mère pour découvrir qu'elle est l'assassin, à Jennifer Corvino de séparer Mrs. Bruckner de son fils pour vaincre les deux, à l'inspecteur de *Ténèbres* de différencier deux meurtriers quand

⁶⁸ *Ibid.*, p.34.

on pensait n'avoir affaire qu'à un seul, etc. Les protagonistes finiront ainsi par forcer l'abréaction violente de ces psychopathes, qui consistera en fait en leurs mises à mort, présentées comme des purgations finales spectaculaires. Présente d'un bout à l'autre de son œuvre, cette double structure directement empruntée à la psychanalyse permet donc à Dario Argento d'insuffler une progression dynamique et complexe à ses films.

2.4. La nécessité de mieux voir :

Le réalisateur le dit lui-même : « c'est un de mes thèmes et une de mes obsessions, la psychanalyse »⁶⁹, et il est donc significatif « le montage fonctionne par associations d'idées »⁷⁰, comme la thérapie freudienne, qui se retrouve donc au centres diégétique et poétique de ses films. Cependant, dans ce cinéma de la modernité autant que « de genre », l'influence de Resnais et d'Antonioni se fait sentir autant que celle d'Hitchcock, et la psychanalyse, moteur de ses films, se trouve finalement mise en position d'échec. On a montré combien Argento s'inspirait d'un *Psychose*, où « Hitchcock popularisait une transformation de lieux communs psychanalytiques en autant d'intrigues policières élaborées qui changeaient les psychés anormales en mystères à résoudre, des mystères qui s'ajoutent à la question du "whodunit ?" ["qui l'a fait ?"] voire la supplantent, cette question étant habituellement à l'origine de la forme et de l'intérêt du genre du [film à] mystère. »⁷¹. On pourrait donc s'attendre, dans les films du cinéaste italien, à une semblable valorisation de l'interprétation psychanalytique de la trame (« Si quelqu'un peut nous fournir des explications, ce sera le psychiatre », dit l'inspecteur de police dans la dernière séquence de *Psychose*), la question du « pourquoi ? » se faisant supplément de taille et même substitut à celle du « qui ? ». Pourtant, dans *Quatre mouches de velours gris* ou *Les Frissons de l'angoisse*, l'explication psychiatrique des mobiles a beau apparaître dans les dernières minutes et avoir ainsi le dernier mot, elle ne consiste à chaque fois qu'en un bref laïus grossièrement ponctué de quelques termes savants, et aussitôt balayé par la

⁶⁹ Dario Argento, cité dans *Dario Argento*, L. Andrew Cooper, p.33 : "It is a theme and one of my obsessions, psychoanalysis".

⁷⁰ Préface de Jean A. Gili, in *Dario Argento – Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.6.

⁷¹ *Dario Argento*, L. Andrew Cooper, p.24 : "Hitchcock popularized a transformation of psychoanalytic commonplaces into elaborate plot devices that render aberrant human minds as mysteries to be solved, mysteries that can supplement or even supplant the "whodunit?" question that usually supplies form and interest to the mystery genre".

fin de l'action. Mais c'est dans le premier film de Dario Argento que se manifeste le mieux ce type d'hommage ironique au classique hitchcockien, entre citation et mise à distance. Le Docteur Renoldi, prenant la place qu'occupait le Docteur Richman dans le film de 1960, vient à son tour achever le film par une analyse érudite de la psychologie de la criminelle, évoquant son terrain paranoïaque, le traumatisme de l'agression qu'elle a subi et qui, des années plus tard, fut réactivé par la vision d'un tableau lui rappelant la scène... Mais « dès la première réplique explicative du psychiatre, sa voix continue sur la piste audio tandis que l'image passe au plan d'un avion sur une piste de décollage. Une série de coupes rapides montre l'avion dans diverses positions depuis divers angles ; le montage ostentatoire détourne l'attention de la bande-son, qui disparaît en fondu au profit de la partition musicale d'Ennio Morricone »⁷². Plutôt qu'au docteur, interrompu dans son discours, le dernier mot reviendra donc au protagoniste Sam Dalmas, rappelant avec humour les conseils d'un de ses amis : « Je l'entends encore me dire "Va en Italie. C'est un pays tranquille. Il ne se passe jamais rien là-bas." », reléguant les crimes et leur explication psychanalytique au rien.

Au lieu de renier réellement la structure même de son film, Argento cherche, par cette provocation finale, à attirer l'attention du spectateur sur une autre progression majeure au centre de ses films : celle du regard. On ne s'étonnera pas de cette portée éminemment réflexive sur le cinéma chez ce réalisateur après avoir vu les *Frissons de l'angoisse*, suite presque explicite de *Blow Up*, dont il reprend d'ailleurs l'acteur principal, David Hemmings. Dans le film de Michelangelo Antonioni, celui-ci incarnait Thomas, un jeune photographe de mode qui, par hasard, découvre ce qui apparaît être un cadavre dans un de ses clichés. S'agissait-il bien d'un meurtre ? Le visage du criminel se cache-t-il quelque part dans la photo ? Ces questions le conduiront à une obsession stérile puisqu'à force d'agrandissements, à force de recherche du détail signifiant dans l'image, la photo perdra absolument son sens et finira par se résumer à un véritable « magma informe de grains argentiques noirs et blancs »⁷³.

Les Frissons de l'angoisse (*Profondo Rosso*, dans son titre original, soit « rouge profond ») se veut donc une continuation de la quête de sens infructueuse de David

⁷² *Ibid.*, p.27 : "As the psychiatrist speaks his first explanatory line, his voice continues on the audio while the image transitions into a shot of an airplane on a runway, preparing for takeoff. A series of quick cuts shows the airplane in multiple positions from multiple angles; the ostentatious editing pulls focus from the sound track, which gets diluted by rising music from Ennio Morricone's score".

⁷³ Dario Argento – *Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.80.

Hemmings, à nouveau confronté à l'énigme d'une image. Ce n'est plus par l'agrandissement, mais en creusant l'image que Marcus Daly espère qu'elle lui révélera une vérité cachée. Son trajet de plongée dans l'image cinématographique débutera ainsi avec le premier meurtre, celui de la parapsychologue Helga Ullman chez elle, auquel il assiste impuissant depuis la rue. Se ruant (trop tard), dans l'appartement de celle-ci, il est d'abord confronté à un long corridor aux murs ornés de tableaux (rappelant tous plus ou moins *Le Cri* de Munch), qu'il traverse à pas rapides, la caméra l'accompagnant par une série de *travellings* (en avant lorsqu'elle le suit ou lorsqu'elle le précède – comme une vue subjective –, latéraux quand elle filme son profil gauche). Après cette première immixtion dans la profondeur de champ de l'image et dans l'enquête, Marcus ira chercher d'autres pistes dans une grande villa à l'abandon (une sorte de maison hantée, désignée par le nom de « *la villa del bambino urlante* », « la maison de l'enfant qui crie »). Une fois à l'intérieur, il aperçoit un trou dans la peinture d'un des murs. Marcus entreprend alors de gratter la surface (deuxième tentative d'approfondissement de l'image : révéler ce qui se cache derrière l'image plane), et y découvre une peinture puérile et lugubre, où l'on peut voir un enfant brandissant un couteau ensanglanté et, à sa gauche, un homme mortellement blessé poussant un cri. Marcus quitte la pièce, mais la caméra s'y attarde encore un peu et saisit, après la chute d'un dernier morceau de plâtre, un troisième personnage dans le dessin : une femme, le véritable assassin (la mère de Carlo).

Il devient donc évident que David Hemmings est tombé dans un nouveau piège des images, « car pour Argento, il ne s'agit pas de déceler dans le plan une vérité cachée, ni de la révéler au sens photographique du terme, il s'agit d'en faire littéralement le tour, afin d'en expurger ce qu'elle s'obstine à dissimuler »⁷⁴. Plus tard dans le film, l'enquêteur amateur persiste pourtant dans son erreur, et, allant plus loin encore, décide cette fois de s'attaquer au mur lui-même. Le protagoniste est d'abord filmé de profil et de dos, mais la caméra se positionne ensuite de l'autre côté du mur ; Marcus, « alors cadré de face, semble percer littéralement la surface de l'écran »⁷⁵. Ce n'est qu'à la fin du film, après la mort de Carlo, le présumé coupable, que notre protagoniste réalisera son erreur, en parcourant à nouveau le long couloir de la première scène de crime. L'accompagnant d'abord à nouveau dans un simple *travelling* avant, la caméra pivote soudain sur la gauche, et s'attarde sur un miroir reflétant une peinture expressionniste, qu'on avait déjà vu dans la première

⁷⁴ *Ibid.*, p.81.

⁷⁵ *Ibid.*, p.83.

traversée du couloir, mais qu'on a pu méprendre, avec Marcus, pour un tableau parmi d'autres. En se décalant ainsi sur le côté, la caméra dévoile cette fois, dans la réflexion du miroir, un peu du mur qui entoure les tableaux, et ne laisse dès lors plus de doute : il s'agissait bien d'un reflet. Marcus retrace la scène du premier passage dans son esprit, et un zoom rapide sur le miroir nous y montre la meurtrière, dont le visage blême et ridé se confondait avec les personnages déformés du tableau contre lequel elle était adossée. « La clé de l'énigme – un volume dans un à-plat et non l'inverse – ne pouvait apparaître qu'au détour d'une vision latérale (principe de l'anamorphose), substituant la tridimensionnalité du couloir (le fantasma) à la planéité du monde (l'image cinématographique). Combinant ainsi les deux mouvements de caméra du film – travelling et zoom –, Argento remplace le premier (signe d'une profondeur réelle que légitime l'avancée de la caméra dans un espace) par le second, pur leurre optique fondé sur l'accroissement de la focale qui creuse toute surface plane d'un effet de volume artificiel. D'où la méprise de Marc Daly : une incapacité à distinguer la profondeur (le travelling, mouvement des volumes), de son illusion optique (le zoom, mouvement des à-plats). »⁷⁶ Le dernier plan du film, qui emprisonne Marcus dans son reflet sur une flaque de sang, marque la fin de cette progression visuelle à laquelle le spectateur vient d'assister : « Avete visto Profondo Rosso » (« Vous avez vu [le] rouge profond ») s'affiche alors à l'écran, précédant les crédits.



Le parcours didactique du regard dans *Les Frissons de l'angoisse* : *travellings*, *zooms* et *reflets*

⁷⁶ *Ibid.*, p.84.

3. Les mouvements de la psyché malade :

3.1. Un peintre macabre :

« Je suis amoureux de la couleur rouge. Je rêve en rouge. Mes cauchemars sont dominés par le rouge. Le rouge est la couleur de la passion et la couleur du voyage dans le subconscient. Mais par-dessus tout, le rouge est la couleur de la peur et de la violence. »⁷⁷ On sait l'influence déterminante qu'exerce, sur Dario Argento, l'art pictural dans la création de ses films. On pourra ainsi remarquer, dans ce « Blue Bar » à l'arrière-plan de la séquence des *Frissons de l'angoisse* où Carlo et Marcus discutent sur une place, une reproduction du célèbre *Nighthawks* d'Edward Hopper. Au chauffeur de taxi qui la prend à l'aéroport, la Suzy de *Suspiria*, quant à elle, répète plusieurs fois sa destination – « Escher Straße » –, une allusion directe à l'artiste néerlandais Maurits Cornelis Escher, spécialiste des constructions architecturales paradoxales et impossibles qui inspirent la complexité des édifices du film. Loin d'être là les seules références à la peinture de sa filmographie, le cinéaste va parfois jusqu'à puiser immédiatement l'esthétique générale de ses œuvres dans le style de certains peintres ou courant artistiques : « Nous avons parlé du style que nous désirions donner [à *Phenomena*], et Dario m'a avoué vouloir s'inspirer des peintres préraphaélites, avec des couleurs fortes comme celles d'un Dante Gabriele Rossetti ou – d'un William Holman Hunt. »⁷⁸ C'est que Dario Argento envisage avant tout son propre travail de réalisateur comme un travail pictural, donnant ainsi une explication intéressante à la polychromie violente qu'on retrouve dans plusieurs de ses films : « Quand je regarde un acteur, une scène, je me sens comme un peintre ; je sens que je dois mettre de la couleur, que je dois "peindre" »⁷⁹ Chez ce cinéaste qu'on pourrait dès lors qualifier de peintre « naïf fort macabre » (c'est par ces mots qu'est caractérisée, dans le film, la fresque murale apparaissant dans *Les Frissons de l'angoisse*), la passion pour la couleur rouge dont

⁷⁷ Dario Argento, cité dans *Bad Blood : An Illustrated Guide to Psycho Cinema*, Christian Fuchs, cité dans *Dario Argento*, James Gracey, p.24 : "I am in love with the colour red. I dream in red. My nightmares are dominated by red. Red is the colour of passion and the colour of the journey into our subconscious. But above all, red is the colour of fear and violence".

⁷⁸ Romano Albani, cité dans *Mad Movies*, « Dario Argento – Le maestro du macabre », hors-série n°16, p.68.

⁷⁹ Dario Argento, cité dans *Nuovo cinema Inferno. L'opera di Dario Argento*, Daniele Constantini et Francesco dal Bosco, cité dans *Dario Argento – Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.37

il fait lui-même l'aveu tisse un lien ambigu entre art et meurtre, une relation d'hésitation perpétuelle entre art meurtrier et meurtre artistique.

Les trois derniers crimes de *Ténèbres*, qui ont tous lieu dans le même intérieur et sont condensés en une dizaine de minutes au total, représentent avec brio l'essence même de ce conflit. La série commence ainsi avec le sauvage assassinat de Jane, l'ex-fiancée infidèle du tueur qui, le bras tranché, asperge un mur blanc filmé de face, comme un Jackson Pollock en plein *action painting* éclaboussait sa toile ; Argento fait donc d'abord de l'homicide un acte purement créatif. À peine l'écrivain Peter Neal a-t-il perpétré ce crime que l'inspecteur de police arrive chez lui et le prend en flagrant délit. Apparemment perdu, ne voyant plus aucune issue possible, le romancier saisit un rasoir et se tranche la gorge. Persuadé que toute menace a disparu avec le criminel, l'inspecteur sort un instant de la maison pour rendre compte de la situation par la radio de sa voiture ; à son retour, le corps de Peter n'est plus là et seule reste une flaque de sang. Filmé de face en plan poitrine, l'inspecteur s'accroupit et dévoile ainsi, jusque là parfaitement caché derrière sa silhouette, l'assassin bien vivant (son suicide n'était qu'un trucage, le rasoir et le sang étaient faux) qui le supprime alors à coups de hache. Moment d'un pur discours réflexif, ce crime attire l'attention sur la figure même du réalisateur dans son film et sur son procédé créatif : « en fin de compte, la supercherie visuelle souvent imitée d'Argento le lie à Peter le meurtrier, exactement comme l'art violent d'Argento le lie à Peter le romancier »⁸⁰ (de *gialli*, précisément). Finalement, Peter Neal sera lui-même tué dans cet intérieur par la chute accidentelle d'une sculpture d'art moderne hérissée de tiges pointues qui le transpercent. Contrepied exact du meurtre de Jane, la mort de Peter métaphorise l'autre rapport entre l'art et le crime : la création artistique vue comme une violence homicide. Du meurtre de Jane qui illustre justement la fameuse citation de Godard, Argento nous montre ensuite l'envers : ce n'est pas du rouge, c'est bien du sang.

⁸⁰ Dario Argento, L. Andrew Cooper, p.68 : "Ultimately, Argento's often-imitated visual trickery allies him with Peter the murderer, just as Argento's violent art allies him with Peter the novelist".



Trois aspects du travail créatif du cinéaste : la réflexivité, le sang comme peinture et l'art meurtrier

Il n'est pas anodin, d'ailleurs, que ce soit presque toujours les mains du réalisateur qui doublent celles des criminelles dans ses films, lui permettant ainsi d'affirmer sans crainte qu'il est « franchement expert dans ce domaine » et qu'il ferait « sans doute un bon meurtrier »⁸¹ (des propos sur lesquels Argento est revenu depuis les années 1980, à force de critiques stipulant que « si les spectateurs sont exposés à suffisamment d'images d'horreur, ces images les contamineraient prétendument d'un désir d'accomplir des actes de violence réelle »⁸² ; des blâmes contre lesquels *Ténèbres* en 1982 et *Terreur à l'opéra* en 1987 sont directement dirigés : « si quelqu'un est tué avec un revolver Smith & Wesson, allez-vous interroger le président de Smith & Wesson ? », demande l'écrivain Peter Neal à l'inspecteur de *Ténèbres*). Affirmant toujours plus sa proximité avec les psychopathes et leur mode de pensée, le cinéaste italien assure également que « tout au fond de lui, [il] aime [ses criminels] »⁸³. Et c'est ainsi presque comme un psychopathe que cet esthète de l'homicide choisit les victimes de ses films, comme en témoigne cet aveu singulier : « j'aime les femmes, et particulièrement les belles femmes ; si elles ont un beau visage et une belle silhouette, je préférerais de loin les voir se faire assassiner plutôt qu'une

⁸¹ Dario Argento, *Dario Argento's World of Horror*, réalisé par Michele Soavi : "quite an expert in this field" / "a pretty good murderer".

⁸² Dario Argento, L. Andrew Cooper, p.13 : "If viewers are exposed to enough horrifying images, the images will supposedly infect them with a desire to create actual violence".

⁸³ Dario Argento, *Dario Argento's World of Horror*, réalisé par Michele Soavi : "deep within me I love them".

filles ou un homme laids »⁸⁴ (une attirance esthétique macabre qui rappelle au passage celle de Poe, pour qui, « la mort d'une belle femme, ainsi, est indubitablement le sujet le plus poétique au monde »⁸⁵).

3.2. Une image en crise :

Cette proximité partout réaffirmée d'Argento et de sa créativité avec le geste criminel va jusqu'à constituer, dans son œuvre, une sorte de traité formel. Adeptes du montage *cut* peut-être plus encore que du plan-séquence (ce-dernier faisant généralement son apparition à l'occasion des scènes de poursuites et de crimes, lors desquelles « la caméra est utilisée comme une arme, pourchassant sa proie sans relâche »⁸⁶), le filmage du réalisateur s'apparente ainsi à ce qu'on pourrait voir comme une sorte de « caméra-couteau », lacérant l'image et la diégèse. En effet, la progression souvent semblable des films de Dario Argento débute fréquemment par un meurtre inaugural et capital dont tous les autres découlent (dans *L'Oiseau au plumage de cristal*, *Quatre mouches de velours gris* et *Les Frissons de l'angoisse*, notamment, bien des victimes seront choisies par le tueur en raison de leur lien direct avec ce premier crime, témoins gênants ou enquêteurs), une plaie ouverte qui laisse couler le sang tout au long du film et dont le dénouement se veut la suture. Dans ces séquences de meurtre primordiales, le cinéaste s'appuie d'ailleurs tout particulièrement sur « une technique de montage déchiqueté »⁸⁷, comme dans le double assassinat du début de *Suspiria*, où les coupes multiples se font aussi tranchantes que les coups de poignards répétés dans le cœur de Pat Hingle, montrant tour à tour la danseuse agonisante et son amie en panique, les mains du tueur démoniaque frappant sa victime et attachant une corde, un dôme de verre qui se brise et la corde qui se tend. Une fois l'homicide accompli, la frénésie du montage cède sa place à un lent travelling qui vient froidement saisir espace et personnages désormais inertes. Avec ce style plus qu'adéquat à son sujet et véritablement influencé par lui, « la violence que [ses films] accomplissent va

⁸⁴ Dario Argento, cité dans "Her Body, Himself : Gender in the Slasher Film, Carol J. Clover, in *The Dread of Difference : Gender and the Horror Film*, cité dans *Dario Argento*, James Gracey, p.15 : "I like women, especially beautiful ones; if they have a good face and figure, I would much prefer to watch them being murdered than an ugly girl or man".

⁸⁵ *La philosophie de la composition*, Edgar Allan Poe, cité dans *Dario Argento*, James Gracey, p.18 : "the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world".

⁸⁶ *Dario Argento*, James Gracey, p.11 : "The camera is used like a weapon, ceaselessly prowling for its prey".

⁸⁷ *Ibid.*, p.21 : "jagged editing techniques".

au-delà de la simple mutilation des victimes de meurtres : elle fait violence à la pellicule elle-même »⁸⁸, et il n'est pas rare que Dario Argento passe sans ménagement d'un gros-plan ou d'un insert à un plan d'ensemble. Aux acteurs, donc, d'accompagner le mouvement de ces images toujours prêtes à être sectionnées, de jouer sur un fil, ou plutôt, comme Suzy, de « danser sur la lame du couteau »⁸⁹.

Mais ce statut critique des images d'Argento va plus loin encore qu'une simple technique de montage, et chaque image s'avère, en elle-même, être une image schizophrénique. C'est le principe de l'anamorphose, qu'on a évoqué plus haut à propos de l'enquête visuelle qu'accomplit Marcus Daly dans *Les Frissons de l'angoisse* : chez Dario Argento comme dans *Les Ambassadeurs* d'Holbein, « toute image procure ainsi la sensation d'en cacher une autre »⁹⁰, et seul un changement de point de vue et une attention extrême aux détails peuvent espérer la découvrir. Car tout, dans chaque plan, paraît pouvoir faire sens et le moindre accessoire semble revêtu d'une infinie puissance signifiante à interpréter : pourquoi Suzy se munit-elle d'une plume de paon métallique pour tuer la *Mater Suspiriorum* ? Que signifie cette mouche filmée en gros-plan que Roberto Tobias écrase comme symboliquement au début du film ? Que nous disent ces images de lézards qui parcourent *Trauma* ? Autant de questions qui peuvent venir à l'esprit d'un public rendu inquiet et sur-vigilant par le foisonnement de ces signes éventuels (le décor est presque toujours surchargé d'objets insolites qui intriguent personnages et spectateurs tout à la fois), dont bien peu, pourtant, dévoileront explicitement leur valeur symbolique. À ce titre, les innombrables jeux de reflets et de décadrages qui peuplent les films d'Argento, bien souvent, ne constituent pas de véritables présages d'une menace imminente : ils ne sont que l'invitation, pour le spectateur, d'entrer dans cet état de « délire visuel, constamment tendu à cause du fait qu'il est clair que tout peut arriver et qu'un potentiel danger est tapi dans le coin de chaque plan »⁹¹.

Et il s'agit bien, de fait, d'une *tension* permanente qui joue, au cœur du cadre, entre contenu manifeste et contenu latent, chaque plan s'efforçant de se tenir le plus longtemps

⁸⁸ Dario Argento, L. Andrew Cooper, p.2 : "The violence they do reaches beyond their minced murder victims: they do violence to film itself".

⁸⁹ Extrait d'un dialogue du film *Masks*, Andreas Marschall.

⁹⁰ Dario Argento – *Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.90.

⁹¹ Dario Argento, James Gracey, p.21 : "visual delirium, constantly on edge due to the fact that it is apparent anything can happen and potential danger lurks in the corner of every shot".

possible à la limite précise entre les deux. Dans cette « structure bi-face »⁹² de l'image cinématographique, l'image « actuelle » se trouve inévitablement hantée par une image « virtuelle », qui sourd en elle et transparait parfois brièvement, à l'image de ce cadavre emmuré que Marcus Daly découvre derrière la paroi qu'il abat dans *Les Frissons de l'angoisse* : « derrière l'image innocente, frissonne toujours celle du secret, derrière toutes les images réunies, tremble celle du complot »⁹³.

Se faisant à nouveau héritier du gothique, le cinéma d'Argento se trouve partout peuplé de fantômes. Fantômes de morts, fantômes du Mal, fantômes de l'espace aussi, comme celui qui viendra à bout de Sara dans *Suspiria* : après s'être faufilée par une trouée en haut d'un mur, elle arrive dans une nouvelle salle, à l'abri, pense-t-elle de son poursuivant. Dans cette autre pièce, Sara, debout sur des caisses, ne touche pas encore le sol, et la caméra la filme en pied, le bord inférieur du cadre ne dévoilant les rouleaux de fil de fer qui jonchent le sol que lorsqu'elle sautera dedans, accompagnée par un panoramique descendant ; « parce que le vrai décor est l'autre, celui qui complotte en cachette, celui dont les lois physiques et géométriques dérogent à toute logique, celui dont le foyer est double »⁹⁴. Ainsi prise au piège d'un espace double et trompeur, Sara découvre ensuite une nouvelle caractéristique de cette structure bi-face de l'image. En effet, après avoir aperçu une première manifestation d'un contenu latent terrifiant, une première transformation d'image « virtuelle » en image « actuelle » (en un panoramique, on est passé d'une salle de refuge à une salle d'exécution), Sara se retrouve prisonnière du renouvellement infini de cette tension entre deux images : embourbée dans une image virtuelle actualisée, elle cherchera désespérément à atteindre l'issue presque invisible au fond de la salle (deux plans très brefs ne nous montrent qu'un mince filet de lumière émanant d'une porte entrouverte), nouvelle image virtuelle ayant remplacé la précédente après son dévoilement ; « derrière toute image, se cache une première, laquelle en dissimule une seconde, et ce, à l'infini. »⁹⁵. L'image-type du cinéaste est donc comme « une carte à deux faces, susceptibles de s'interchanger l'une l'autre selon une logique permanente de réversibilité et de relance »⁹⁶, comme ces motifs eschériens, à l'origine de la construction des espaces du film mais visibles dedans (sur les murs du bureau de Mme Blanc et sur le

⁹² *Dario Argento – Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.86.

⁹³ *Ibid.*, p.92.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, p.88.

⁹⁶ *Ibid.*, p.87.

papier peint de l'amie de Pat Hingle), comme ce travelling qui abandonne progressivement Suzy et le Professeur Milius au profit de leur reflet sur une baie vitrée, dans « une sorte de *phénoménologie du latent* »⁹⁷, comme, enfin, l'image finale des *Frissons de l'angoisse*, gardant Marcus Daly captif de son propre reflet dans une flaque de sang qui, filmée plein-cadre, joue de cette permutabilité de l'image réelle et de son double.



Le basculement, en un panoramique descendant, d'un espace indécidable, dans *Suspiria*

Dans cette dialectique du caché et du découvert, on se doute que le hors-champ prenne, chez le cinéaste italien, une dimension originale. Dans plusieurs de ses films et tout particulièrement dans *Suspiria*, Dario Argento joue d'une bande sonore singulière qui, à la limite du *off* et du *in*, décuple brillamment le jeu d'actualité-virtualité de l'image. Non seulement la musique *off* du groupe Goblin se trouve ponctuée de bruits divers et de mots chuchotés parfaitement audibles (une pratique inhabituelle au cinéma, dès lors apte à troubler le public – et spécialement un public connaisseur de *gialli*, où de tels susurrements sont généralement proférés par le criminel dans l'oreille de ses victimes – qui pourra croire à des mots prononcés *in* et en cherchera l'origine dans les plans), mais les personnages paraissent fréquemment tourmentés par des sons acousmatiques dont ils ne parviennent jamais à trouver l'origine (et que le spectateur ne peut distinguer de cette étrange bande sonore). C'est le cas de la journaliste de *Ténèbres* qui regarde autour d'elle puis se retourne pour aller à la fenêtre alors que le criminel arrivera bien derrière elle ; c'est le cas de la dernière victime de *Quatre mouches de velours gris*, qui cherche partout l'origine du bruit qu'elle entend, sans jamais trouver l'acousmètre jusqu'à sa mort ; c'est le cas, enfin, de Pat Hingle dans *Suspiria*, film dans lequel le son joue un rôle déterminant (Suzy trouvera le repère de la sorcière en comptant les pas qu'elle entend dans le couloir). Aussi troublée par cette bande sonore surchargée que le spectateur, poussée par elle à chercher elle aussi

⁹⁷ *Ibid.*

l'origine des sons *off* jusque dans le champ (« porté à un tel point d'incandescence, le défaut d'écoute s'est donc introduit dans l'image, et, insidieusement, s'est transformé en déficit visuel »⁹⁸), Pat Hingle trouve finalement la mort. Ce que ne réalisait pas la jeune danseuse, c'est que l'acousmètre tant recherché n'est trouvable qu'à condition de savoir où chercher (dans le lit de l'invisible sorcière), qu'il est aussi virtuel que le hors-champ qu'il invente : « dans *Suspiria*, la bande-son ne marche plus de concert avec ou contre l'image, elle agit en totale indépendance, fait pression sur elle, la déborde, sanctionne la faillite du cadrage visuel et finit par sécréter un hors-champ »⁹⁹, hors-champ dès lors jamais vraiment atteignable, jamais totalement actualisable, car sans cesse repoussé au-delà du cadre par la bande-son.

⁹⁸ *Ibid.*, p.61.

⁹⁹ *Ibid.*, p.62.

II/ L'image-retour : un cinéma obsessionnel :

1. Tourner en rond :

1.1. Retours diégétiques et visuels :

Après une dispute avec sa partenaire, la jeune journaliste féministe de *Ténèbres*, restée seule dans son salon, est alarmée par un bruit suspect. Dos à la fenêtre, face à la caméra, elle regarde devant elle, puis à sa gauche, à sa droite, avant de se retourner vers la vitre, d'où elle scrute les alentours de sa maison. Un plan en contrechamp la saisit de face, depuis l'extérieur, et entame aussitôt un long travelling tortueux de plus de deux minutes, dont le trajet complexe, escaladant la façade jusqu'au premier étage puis jusqu'au toit avant de redescendre, n'aboutira finalement qu'à son point de départ : non pas cette fenêtre dont la journaliste a écarté les rideaux pour voir au-dehors (le contrechamp), mais celle, au rez-de-chaussée aussi, en direction de laquelle la jeune femme était initialement tournée (le champ), celle d'où venait bel et bien le bruit qui, la première fois, l'a alertée et a motivé le parcours alambiqué de la caméra sur sa Louma.

Film du retour sur ses pas, *Ténèbres* n'hésite d'ailleurs pas à présenter son mystérieux criminel dès les premiers plans (en ne nous en montrant que ses mains gantées dans le générique de début, certes, mais aussi, immédiatement après, en le dévoilant peu à peu lors d'un travelling latéral rapide sur un pont, dont la lourde armature métallique au premier plan le cache et le laisse voir alternativement¹⁰⁰). Ce criminel, c'est aussi le premier suspect de la police, l'auteur du *giallo* dont les meurtres qui y sont décrits sont reproduits dans la réalité. Il faudra la digression d'un autre assassin pour que la diégèse se complexifie assez pour dérouter le spectateur et susciter son intérêt, avant de revenir sur elle-même, à l'image de ce plan-séquence sinueux qui finit presque exactement là où il avait commencé. Mais *Ténèbres* est loin d'être le seul film de Dario Argento à s'articuler

¹⁰⁰ Notons cependant ici que le spectateur ignore qu'il s'agit du meurtrier dans ce plan du pont, puisque Peter Neal est aussi le personnage principal de ce *whodunit*.

autour d'une semblable structure en boucle, et il est significatif que *Terreur à l'opéra*, par exemple, nous montre à nouveau son criminel dès les premières minutes, quoique avec infiniment moins d'ambiguïté encore que dans *Ténèbres* : de retour dans sa loge après une performance réussie sur scène (durant laquelle le tueur est d'abord présenté métonymiquement, comme dans *Ténèbres*, par des plans de ses mains gantées qui prennent des jumelles pour mieux scruter son idole), Betty ouvre la porte à un homme venu lui demander un autographe. En lui offrant une rose et en lui expliquant qu'il est son « premier fan », cet individu – un policier qui sera chargé de l'enquête sur le psychopathe qui pourchasse Betty et suivra donc partout la protagoniste – ne laisse dès lors que peu de doute sur le véritable rôle qu'il occupe dans la diégèse.

Mais, « alors qu'il n'est pas difficile de deviner l'identité [du tueur], le réalisateur parvient à conserver toute notre attention grâce à une splendeur opératique et des fleurissements de génie visuel »¹⁰¹. Or, il est intéressant de remarquer ici que, précisément, le traitement visuel du film, inspiré par cette progression diégétique en rond, est basé sur le motif du cercle : « le cercle est l'élément le plus important de *Terreur à l'opéra*. Il se retrouve dans les rampes d'escalier, les oiseaux tournoyants au-dessus du théâtre, dans la scène où la fille reste seule dans la maison tandis que la caméra bascule sur elle-même, etc. »¹⁰² Comme l'intrigue, où l'inspecteur Santini, un psychopathe sadomasochiste, s'éprend de Betty parce qu'elle est la fille de celle avec qui il partageait ses jeux sexuels macabres et qu'il espère ainsi retrouver des perversions similaires chez la jeune cantatrice, la caméra ne cesse de tourner sur elle-même dans un mouvement de répétition à l'infini. Ce mouvement singulier de la diégèse, qui progresse en revenant sur elle-même de même qu'une roue avance en tournant, est tout entier contenu dans cette structure exceptionnellement complexe qu'utilisa Argento pour filmer la vue subjective des corbeaux tournoyant dans la salle parmi le public : le lustre central de la salle d'opéra de Parme fut remplacé par d'imposantes barres métalliques capables d'accomplir un mouvement de 360° tout en descendant, aux extrémités desquelles étaient accrochées les caméras¹⁰³.

¹⁰¹ Dario Argento, James Gracey, p.107 : “While it's not hard to guess his identity, our attention is still commanded by the director through his operatic grandeur and flourishes of visual genius”.

¹⁰² Dario Argento, cité dans *Mad Movies*, « Dario Argento – Le maestro du macabre », hors-série n°16, p.10.

¹⁰³ *Conducting Dario Argento's Opera*, réalisé par William Lustig et David Gregory.

En comparant deux plans essentiels de *Suspiria*, on remarque également que, dans un pareil mouvement de retour au point de départ, la progression de la diégèse et même celle de l'image finit par se boucler. En effet, il est très significatif que l'arrivée de Suzy à l'école de danse et son départ une fois la sorcière et le bâtiment détruits soient filmés de manière aussi similaire : à la sixième minute du film, Suzy Bannion sort d'un taxi et se dirige, depuis la gauche du cadre, vers la grande porte de l'Institut Talm, vue en plan moyen ; lors de sa deuxième entrée à l'école de Mme Blanc (en effet, l'arrivée de Suzy est différée puisque personne ne lui ouvre la première fois), à la quatorzième minute, dans un cadrage à peu près similaire quoique plus large (l'établissement pris dans un plan de demi-ensemble, plein-cadre, légèrement de biais pour accentuer l'effet de profondeur de la grande porte encadrée de piliers et surmontée d'un balcon), la danseuse entre à nouveau par le côté gauche du cadre ; les deux derniers plans du film montrent finalement Suzy sortant de l'édifice en flammes à nouveau filmé de trois-quarts, d'abord en plan de demi-ensemble, puis en plan moyen, et la jeune femme quitte le cadre par la droite. Si, comme dans tous les films de notre cinéaste, Suzy a bien accompli un parcours didactique du regard (de même que Marcus Daly découvrait les dangers optiques de la profondeur du rouge dans *Les Frissons de l'angoisse*, de même, Suzy comprenait la menace des images virtuelles et apprenait à déceler le contour d'une forme invisible – celle de la sorcière), ce retour au même final nous fait réaliser que la leçon apprise est sans doute bien mince : « [Suzy] s'avance vers nous et abandonne le décor dans lequel, quatre-vingt-dix minutes plus tôt, elle pénétrait. Après tout, cela n'était que du cinéma, du carton-pâte, un effet spécial. Maintenant que le film est fini, qu'elle est sortie de scène, Jessica Harper sourit, comme un spectateur de train fantôme savourant le plaisir de s'être fait duper. [...] Son initiation, alors à mille lieues de celles des contes dont le film a feint d'emprunter la structure, fut une initiation au non-sens. Le contraire absolu d'une quête de sens. »¹⁰⁴



Le trajet accompli dans *Suspiria* : un vain retour au point de départ

¹⁰⁴ Dario Argento – *Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.93.

1.2. L'annulation du mouvement par lui-même :

La raison d'une telle annihilation apparente du mouvement du film par lui-même s'explique simplement par cette image-type du cinéaste qu'on a relevée précédemment dans ce même *Suspiria* : une image « bi-face », pleine de fantômes, une image « actuelle » toujours sur le point de céder devant l'actualisation des images « virtuelles » qui l'habitent, et ce à l'infini. Dans un tel système visuel en constant péril, inévitablement, « on assiste toujours à une auto-dévoration de l'image par elle-même »¹⁰⁵. *Suspiria* a mis au cœur de sa diégèse cette dialectique de « virtualité-actualité » de l'image cinématographique (la fondation de l'Institut Talm en la date symbolique de 1895 attire l'attention sur ce lien qui unit diégèse et propos réflexifs sur le cinéma), mais il n'est pas le seul, et bien d'autres films de Dario Argento offrent de semblables professions de foi d'une image autophage.

Ainsi, dans *Quatre mouches de velours gris*, il « emploie des méthodes de sauts de montage et de coupe similaires à celles qu'il utilisait dans *L'Oiseau au plumage de cristal* »¹⁰⁶, notamment dans cette séquence où, après le meurtre de sa bonne, Roberto Tobias décide de prendre les choses en main et se rend, en voiture, chez un détective privé. Après un bref moment linéaire de conduite, la caméra adopte une vue en contre-plongée sur le conducteur et sa boîte de vitesse au premier plan. À chaque changement de vitesse, le montage opère un *flash-forward* : un plan de Roberto en voiture, puis un zoom sur les marches de l'immeuble du détective, un plan de Roberto, puis un zoom sur la plaque du « *private eye* », un plan de Roberto, puis un travelling montant les marches, un plan de Roberto, puis un travelling dans des couloirs de bureaux, un dernier plan de Roberto, puis un zoom sur la poignée du cabinet du détective privé que tourne alors la main de Roberto. Avec ce montage *cut* singulier, habilement soutenu par une transition progressive de zooms spéculatoires à des travellings ambulatoires, le réalisateur « enjambe les barrières diégétiques du temps et de l'espace au sein de son film »¹⁰⁷ et, plus encore, s'efforce d'annuler une image par une autre, manifestant ainsi une conception du montage propre, non pas comme addition de séquences créatrice de sens (comme le montage parallèle d'un Eisenstein dans *La Grève*, entre autres), mais comme recouvrement successif de séquences,

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.92.

¹⁰⁶ Dario Argento, James Gracey, p.42 : «employs similar methods of jump-cutting as he did in *The Bird with the Crystal Plumage*».

¹⁰⁷ *Ibid.* : «bridge diegetic barriers of time and space within the film».

ce que métaphorise cette image du détective en train de repeindre les murs de son bureau quand Roberto ouvre sa porte.



Le montage par recouvrements successifs de *Quatre mouches de velours gris*

À force de s'éteindre ainsi sans cesse au profit des « images-secrets »¹⁰⁸ qui se cachent en lui, de disparaître aussitôt qu'apparu, le cinéma de Dario Argento ne se risque-t-il pas à n'être plus qu'une suite nulle d' « images-vampires »¹⁰⁹ ? Cela est manifeste dans *Suspiria*, où le travail principal de la *Mater Suspiriorum* consiste précisément à se dérober continuellement au regard qu'on voudrait porter sur elle. « Car l'image-secret est puissante à condition de demeurer cachée, d'agir en sourdine, de *soupirer*, d'être là, mais juste derrière, toujours embusquée, sous la surface des choses. Elle est le frisson de l'image, son chuchotement intime, une déhiscence à peine perceptible. Parfois, elle émet des signaux (une paire d'yeux scintillants dans l'obscurité, l'ombre fugitive d'une hache sur un arbre, une ombre derrière un drap), comme preuves visibles de sa présence. »¹¹⁰ C'est le fondement même du montage brusquement *cut* des films de Dario Argento : pas seulement l'interruption soudaine d'un travelling pour ménager le mystère d'un *whodunit* (comme lors de la traversée du couloir de Marcus Daly dans *Les Frissons de l'angoisse*, où l'image est brutalement coupée en plein mouvement pour garder intacte l'incertitude entre tableau et miroir que pourrait trahir une trop ample avancée – que le film réserve à son

¹⁰⁸ *Dario Argento – Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.91.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.94.

¹¹⁰ *Ibid.*

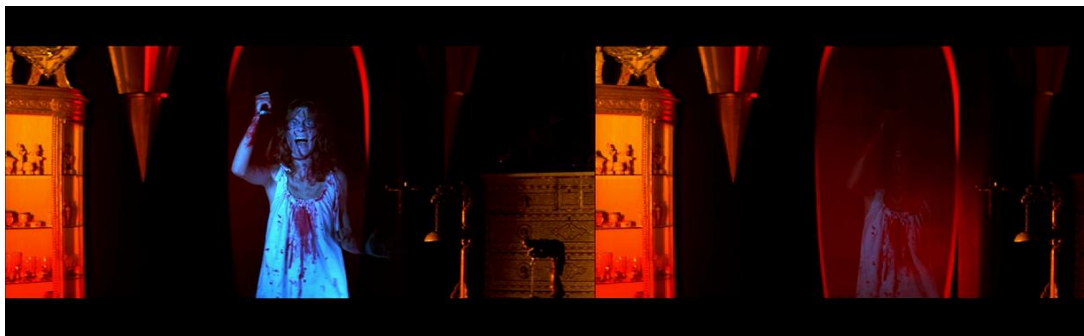
dénouement – et, ainsi, ne pas rendre trop évidente la présence du tueur au sein d'un surcadre), mais la fragilité inhérente à tout plan, son incapacité à rester trop longtemps visible, exactement comme le dévoilement de l'identité des tueurs se voit aussitôt évacué par leurs morts violentes.

Si l'on parle de fragilité « inhérente » à tout plan du cinéma de Dario Argento, ce n'est pas seulement parce que l'intégralité de sa filmographie fait preuve d'un montage *cut* si brutal qu'il étouffe ses séquences les unes après les autres avant même qu'elles aient fini de montrer ce qu'elles avaient à nous montrer, mais aussi parce que la multiplicité des justifications diégétiques et poétiques de ce procédé n'aboutit en fait qu'à faire de ce procédé sa propre justification. De fait, que ce soit par souci d'épargner à l'intrigue une résolution trop précoce (*Les Frissons de l'angoisse*), par pudeur (inattendue) du cinéaste (l'étreinte des deux protagonistes, à la vingt-et-unième minute de *Quatre mouches de velours gris*, est coupée aussi vite qu'elle est amorcée, un travelling latéral en plan pied sur Roberto marchant dans un paysage désertique et ensoleillé venant aussitôt trancher avec le zoom lent sur le buste des amants, relativement statiques, dans leur intérieur sombre) ou bien encore par imitation du mouvement de réveil soudain d'un cauchemar (par une nuit d'orage, alors que Jennifer Corvino, dans *Phenomena*, réalise que sa camarade de chambre a été assassinée et pousse un cri, un plan large et fixe du pensionnat montre quelques lumières s'allumer ; le plan et le hurlement sont coupés, et l'on retrouve la jeune femme dans un tramway, de jour, lisant en voix *off* un lettre qu'elle écrit ; on revient aussitôt, par une nouvelle coupe, au plan fixe du pensionnat sous la pluie, qu'on quittera une nouvelle fois en *cut* pour une autre scène, dans le laboratoire de l'entomologiste ; le tout paraît ainsi figurer la difficulté à se débarrasser d'un mauvais rêve, dont quelques résidus nous poursuivent encore à l'instant du réveil), la coupe violente s'avère, en fin de compte, être foncièrement immotivée, être à la fois sa propre cause et sa propre fin.

On comprend donc en quoi la sorcière malfaisante de *Suspiria* incarne parfaitement l'image la plus typique du réalisateur : une image qui, paradoxalement, ne supporte jamais longtemps sa mise en lumière, comme ce monstre qui ne prend réellement forme qu'au moment où il est terrassé par Suzy, tirant bien, dès lors, l'ensemble visuel et diégétique du film vers un néant intrigant : « avec elle disparaît, non pas le secret dont Mater Suspiriorum était porteuse (un projet *grotesque* de domination par le Mal en guise d'explication finale) mais juste une image-secret qu'une autre, aussitôt, viendra remplacer. C'est là toute l'originalité du statut de cette image chez Argento : à chacune d'elle est

associée un signe particulier (un bras, une chauve-souris, une odeur pestilentielle, une invasion de vers, un râle lumineux dans *Suspiria*), mais le Tout (la figure du Mal) dont elles feignent d'être les parties, précisément, n'existe pas. »¹¹¹

Qu'apportent donc ces images éphémères, quel but peuvent-elles bien servir si Argento les dispense avec autant d'inconséquence ? Rien ni aucun, répondent certains critiques. Ces images, qui semblent n'apparaître que pour disparaître, agissent ainsi comme nombre de personnages de ces films, présentés au spectateur par une diégèse qui les élimine aussitôt (comme toutes ces victimes anonymes, qui ne sont montrées dans une séquence que pour être tuées dans la suivante, ou comme la bonne de *Quatre mouches de velours gris*, qui disparaît dans une coupe, acculée par le tueur, à peine après avoir entrepris un ambitieux projet de chantage dont on a eu le temps de ne suivre que les prémices) : « elles n'arrivent qu'au moment où elles servent, *sauf qu'elles ne servent à rien.* »¹¹² Dans ces images et ces diégèses empreintes d'un « *faux fonctionnalisme* où les choses et les personnages (vus comme des choses) ne sont là que pour ne servir à rien »¹¹³, la seule fin de ce cinéma ne serait-elle donc bien, après tout, qu'une débauche d'esthétisme insignifiant ? Son œuvre ne serait l'expression que du « maniérisme, [...] aussi modeste et gai qu'un exercice de lycéen. »¹¹⁴ Les films de ce réalisateur, qui multiplie partout les citations cinématographiques, ne consisteraient-ils donc qu'en des « retours de plus en plus cinéphiles et maniéristes sur les "lieux du crime" »¹¹⁵ ? Son cinéma n'est-il vraiment qu'une « parodie du film d'horreur »¹¹⁶, c'est-à-dire effectivement *rien* ?



L'image de la sorcière et de ses avatars s'évanouissent dans le néant, lors du final de *Suspiria*

¹¹¹ *Ibid.*, p.96.

¹¹² « Un rien d'enfer », in *Devant la recrudescence de vols de sacs à main*, Serge Daney, p.85.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p.84.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.85.

2. Revenir sur ses pas :

2.1. Obsessions visuelles :

En réalité, cette manière qu'a constamment Dario Argento de tourner en rond dans ses films, au lieu de ne servir à rien, paraît participer d'un système créatif bien sérieux qui a, lui, une utilité certaine, esthétique et plus encore : cet ensemble cohérent, c'est celui de l'obsession, érigée en véritable principe poétique de son cinéma. Le cinéaste John Waters, dont le style *trash* et excessif a quelques affinités avec celui de notre réalisateur a déclaré que « n'être pas obsessionnel, c'est n'être pas vivant »¹¹⁷, une citation qui nous met sur la piste d'un autre constat : celui qui affirme que « les films d'horreur attirent les obsessionnels »¹¹⁸, dans la salle de projection autant que derrière la caméra, comme le prouve sans cesse notre réalisateur de *gore* italien.

De fait, si Argento se défend d'une véritable cohérence qu'on serait tenté de chercher dans l'ensemble de son œuvre, expliquant que son souci principal est le renouvellement perpétuel, et qu'au fond, aucun de ses films ne ressemble vraiment à un autre (« Les fans de films d'horreur, mes fans, veulent toujours quelque chose de différent. Et c'est ce que je leur fournirai constamment »¹¹⁹), il ne saurait pourtant nier la cohérence profonde de chacune de ses réalisations prises individuellement. Ainsi, s'il est absolument indéniable, par exemple, que l'éclairage d'un *Suspiria*, qualifié de « happening chromatique hyper baroque » par son directeur de la photographie, n'a vraiment rien à voir avec l'« hyperréalisme photographique et chirurgical »¹²⁰ d'un *Ténèbres* – qui est aussi une création, pourtant, du même Luciano Tovoli –, ces deux œuvres ne proposent en leur sein, à aucun moment, de quelconques incartades à leurs esthétiques respectives. De même, alors qu'on a évoqué la forme circulaire à l'origine du scénario comme de la réalisation du film *Terreur à l'opéra*, le motif du rectangle¹²¹ se retrouve partout dans *L'Oiseau au plumage de cristal* : dans la forme de la galerie d'art où a lieu l'agression à laquelle assiste

¹¹⁷ John Waters, cité dans la préface de Mark Kermode, in *Profondo Argento*, Alan Jones, p.7 : "He who is not obsessed is not alive".

¹¹⁸ Préface de Mark Kermode, in *Profondo Argento*, Alan Jones, p.7 : "Horror films attract obsessives".

¹¹⁹ Dario Argento, cité dans *Profondo Argento*, p.14 : "Horror fans, my fans, always want something different. And I'll constantly provide it".

¹²⁰ Luciano Tovoli, cité dans *Mad Movies*, « Dario Argento – Le maestro du macabre », hors-série n°16, p.66.

¹²¹ Dario Argento, cité dans *Mad Movies*, « Dario Argento – Le maestro du macabre », hors-série n°16, p.10.

le protagoniste, dans le tableau à l'origine du resurgissement du traumatisme du tueur, dans l'ouverture par laquelle Sam Dalmas pénètre dans la maison de campagne du peintre solitaire, dans l'immeuble où habite l'assassin et la baie vitrée de l'appartement par laquelle tombe son mari...



L'obsession visuelle du motif du rectangle redouble l'écran dans *L'Oiseau au plumage de cristal*

Mais alors que bien des critiques voient justement dans ce mouvement de retour sur soi obsessionnel un principe d'annulation menant finalement au vaste rien du tout d'un réalisateur maniériste, nous estimons au contraire que cette propension à la fixation de la part du cinéaste italien opère une progression contraire au dangereux déchaînement de mouvements qui menace son cinéma d'autodestruction. Travaillant à l'encontre de l'instabilité constitutive de ses images toujours critiques, ses films présentent ainsi tout autant un mouvement presque léthargique de répétition qui vient comme cicatrifier les plaies de ces images en péril. Face à la frénésie de son montage *cut* particulièrement brutal, Dario Argento semble donc, pourtant, inviter constamment le spectateur à se complaire, autant qu'il le peut, dans ces images moribondes.

En premier lieu, c'est précisément ce style du réalisateur qui, s'il apparaît à première vue comme un vain ouvrage d'autocitation stérile, peut tout autant être vu comme un appel au spectateur à entrer dans cet état contemplatif d'images qui, bien qu'éphémères, valent pour elles-mêmes. On sait quelle précision Fritz Lang allouait à la construction de

ses plans et à ses cadrages. « Argento a cité l'œuvre de Fritz Lang comme une influence majeure sur sa propre œuvre, particulièrement en termes de [...] composition du cadre »¹²², mais, là où la minutie du maître néo-expressionniste avait quelque chose d'éminemment mathématique, celle du « Maître de la peur », dans son approche picturale de la création cinématographique, paraît infiniment plus instinctive et sensible : face à cette attention extrême accordée aux angles et mesures qui commandait à la scénographie et aux cadrages du réalisateur allemand, la soif d'exactitude dans la reproduction des cauchemars du cinéaste italien, quant à elle, se manifeste bien plus par une application de traits dynamiques et d'à-plats de couleurs. Cette composition inspirée mais méticuleuse de tous ses cadres inspire dès lors presque inévitablement au spectateur ce sentiment qu' « on pourrait prendre un plan – *n'importe quel* plan – de n'importe lequel des films de Dario, et l'accrocher au mur d'une galerie d'art »¹²³.

Cela est particulièrement flagrant dans ce chaos parfaitement maîtrisé de taches de couleurs lumineuses et de lignes complexes qui caractérise *Suspiria*. Le lent travelling et le plan fixe contemplatifs qui suivent le double meurtre des premières minutes (celui de Pat Hingle et de son amie) agissent, à ce titre, comme une introduction à l'hyper-stylisation picturale qui caractérise tout le film : « le violent chaos de cette séquence s'achève sur une composition immobile que la caméra savoure alors que la musique s'apaise »¹²⁴ ; le corps de l'amie de Pat gît sur le sol de son immeuble Art Nouveau, dont les motifs géométriques du carrelage sont redoublés par les éclats de verre multicolores qui jonchent le sol ; la composition et le choix des couleurs rappellent les œuvres de Joan Miró et le néoplasticisme de Mondrian et une diagonale d'ombre au centre du cadre, le long de la jambe droite repliée de la jeune femme, scinde le tableau en un diptyque parfait : à gauche, la tache dynamique formée par le sang de Pat Hingle évoque le geste d'un peintre abstrait ; à droite, « le cadavre devient une extension du décor esthétiquement travaillé, la figure centrale d'une violente œuvre d'art. »¹²⁵ Le cinéma d'Argento a beau être profondément trop dynamique, son public le regarde pourtant, statique, comme il regarderait un tableau immobile dans un musée, rappelant ainsi la posture de nombre de ses protagonistes,

¹²² Dario Argento, James Gracey, p.27 : "Argento has cited the work of Fritz Lang as a major influence on his own work, particularly in terms of [...] frame composition".

¹²³ Alan Jones, cité dans la préface de Mark Kermode, in *Profondo Argento*, Alan Jones, p.7 : "You could take a frame – any frame – from any one of Dario's movies, and hang it on the wall of an art gallery".

¹²⁴ Dario Argento, L. Andrew Cooper, p.88 : "The violent chaos of this sequence ends on a still composition that the camera savors as the music calms".

¹²⁵ *Ibid.* : "The corpse becomes an extension of the aesthetically wrought setting, the central figure in a violent work of art".

spectateurs impuissants et transis de crimes sauvages : on pense à Betty, la cantatrice de *Terreur à l'opéra*, ligotée à plusieurs reprises par un meurtrier qui la force à voir les homicides qu'il commet, à Marcus, dans *Les Frissons de l'angoisse*, qui assiste, figé de stupéfaction, à la mort de Helga Ulmann derrière une vitre, mais surtout au premier film du cinéaste, *L'Oiseau au plumage de cristal*, où le protagoniste Sam Dalmas, prisonnier de l'entrée d'une galerie d'art, voit s'y dérouler une agression parmi les sculptures et les peintures comme il regarderait une œuvre d'art.



La caméra s'attarde sur un tableau macabre dans *Suspiria*

2.2. Reconstructions du sens :

Mais cette relative lenteur exhortant le public au recueillement devant des compositions sophistiquées n'est pas le seul moyen, pour les films de Dario Argento, d'aller à l'encontre de cette agitation autophage des images qu'ils manifestent tout autant : et c'est même un mouvement comme à rebours qui transparaît clairement dans de nombreuses de ses œuvres, et notamment dans *Suspiria*. On a déjà montré combien le film s'efforçait, en particulier grâce à une bande-son à la limite du *off* et du *in*, de plonger le spectateur dans un même état d'inquiétude constante que celui qui habite les personnages de la diégèse : perpétuellement creusés d'un hors-champ virtuel par une musique ponctuée de bruits et de mots que paraissent presque entendre les protagonistes, les cadres semblent

toujours receler une menace invisible dans le moindre de leurs coins. Mais au-delà de cette appréhension constante qu'inspire chaque image (un sentiment, au fond, propre au film d'épouvante, et qui est simplement poussé à un peu plus loin ici, puisque chaque plan le communique au spectateur), c'est également un grand désarroi que le cinéaste nous invite à partager avec Suzy et les autres danseuses. Face à ce monde incompréhensible, cette énigme du réel où « tout semble si étrange et absurde », comme Pat Hingle le confie à son amie lorsqu'elle accepte de l'héberger, le spectateur se retrouve perdu devant des actions qu'il ne « peut pas expliquer ». Peu de temps après cette obscure déclaration de Pat Hingle, d'ailleurs, celle-ci sera sauvagement assassinée par un être mystérieux, à la fois bras bestial doué d'une force monumentale et paire d'yeux incorporels, dont on comprendra plus tard (peut-être seulement après une heure de film, lorsque Suzy rencontre le Professeur Milius, le premier à parler explicitement de sorcières) qu'il s'agissait d'une incarnation de la *Mater Suspiriorum*. Et encore, vaguement, car le choix de ces formes qu'elle adopte demeure, au fond, bien peu compréhensible et très ésotérique : comme nous le verrons à sa mort, la « Reine noire », dans son enveloppe corporelle réelle, n'a rien du monstre velu qui s'en prend à Pat, et on ne saurait expliquer non plus pourquoi cette magicienne toute-puissante, sous cet aspect inhumain, s'attaque quand même à Pat à coups de poignard répétés, avant de la pendre.

On nous rétorquera sans doute qu'il est tout à fait hors de propos de s'évertuer à trouver de la logique dans une œuvre aussi ouvertement fantasmagorique (après tout, que savons-nous vraiment des sorcières, sinon ces rares éléments que le film nous divulgue ?) et dans un cinéma qui a pour habitude de placer l'esthétisation fétichiste des meurtres bien avant leur pragmatisme. Cependant, c'est précisément *Suspiria* lui-même qui inspire au spectateur de semblables interrogations. Car l'« étrange » et l'« absurde » dont parle la première victime du film ne signifient nullement « impossible » et « inintelligible » : ils ne font que qualifier des faits qui, apparemment insensés, certes, trouvent pourtant souvent une explication, quoique dans un système incertain de causalité inversée. En effet, dans ce monde singulier où les réels se superposent et se croisent, dans cette réalité dominée par la magie noire et ses faux-semblants, « l'inférence est nécessaire pour soutenir la logique derrière l'interprétation » : « interpréter la faiblesse mystique qui altère l'esprit de Suzy et l'influence mystique qui contrôle le chien de Daniel comme autant de résultats du pouvoir invisible de la sorcellerie est un raisonnement qui repose complètement sur

l'inférence »¹²⁶, tant il est vrai qu'aucun lien direct, à l'écran ou dans les dialogues, n'accuse expressément *Mater Suspiriorum* et ses sbires de ces méfaits. Dans ce montage original de Dario Argento, fonctionnant, non par ajouts signifiants (c'est-à-dire par liens de cause à effets) mais par recouvrements successifs (une image en efface une autre), le seul moyen laissé au public pour faire du sens à partir de cet enchaînement à première vue irrationnel de séquences s'avère ainsi être le retour, la reprise à rebours des images qui défilent. De fait, la relation d' « inférence » dont on parle ici est d'un modèle spécifique : le spectateur ne doit pas faire preuve d'un esprit de déduction (qui suivrait linéairement le cours des images : des plans-prémises amènent logiquement à un plan-conclusion ; soit : Suzy est ensorcelée par le talisman qu'agite la cuisinière, donc elle défaille en cours de danse), mais bien d'induction (« le fait de remonter par le raisonnement ou l'intuition de certains indices à des faits qu'ils rendent plus ou moins probables »¹²⁷ ; soit : si Suzy s'effondre aussi subitement et sans raison visible en cours de danse, c'est donc sans doute que l'objet métallique que la cuisinière a utilisé pour l'éblouir a servi à lui jeter un sort). « Sans de telles inférences, ces scènes ne constituent rien d'autre que des fouillis insensés de musique bizarre et de coupes rapides ; [...] le seul moyen de savoir [si la sorcellerie est responsable d'un méfait à l'écran] est de déterminer si un ou des plans culminent en un aboutissement digne de sorcellerie »¹²⁸.

Ces retours au point de départ qu'on a relevés dans plusieurs films du cinéaste et même établis comme une certaine règle de son cinéma, plutôt qu'un symptôme parmi d'autres de cette annihilation du film par lui-même apparaît en fait comme sa reconstruction *a posteriori*. Œuvrant à l'encontre d'un mouvement excessivement rapide du montage *cut* qui réduit l'image cinématographique à une « image-secret qui se fane au moment même où elle éclot »¹²⁹, le mouvement rétrospectif nécessaire à la compréhension des films de Dario Argento s'établit ainsi comme un principe présidant tout autant à son cinéma et contrebalançant sa tendance à l'autodestruction. C'est peut-être là l'enseignement final qui fait sourire Suzy dans le dernier plan répétitif de *Suspiria* : plus qu'une « initiation au non-sens », son parcours dans le film fut une initiation au procédé de

¹²⁶ *Ibid.*, p.80 : "inference is necessary to support the logic behind the interpretation"/"Interpreting the mystical weakness that changes Suzy's mind and the mystical influence that controls Daniel's dog as the result of witchcraft's invisible agency relies utterly on inference".

¹²⁷ « Induction », définition du *Petit Robert* 2010.

¹²⁸ *Dario Argento*, L. Andrew Cooper, p.80 : "Without such inferences, these scenes are just jumbles of weird music and quick cuts ; [...] the only way to know is if a shot or shots culminate in an outcome worthy of witchery".

¹²⁹ *Dario Argento – Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.95.

reconstruction du sens. Il est important de souligner, ainsi, que c'est par le retour, par la rétrospection que la protagoniste parvient finalement à donner un contour à la sorcière que nul ne peut voir (pour un bref instant, certes, mais il reste pourtant qu'elle est la seule à avoir su donner une forme à l'invisible) : c'est parce qu'elle compte les pas qu'elle entend dans le couloir depuis sa chambre que Suzy est à même de retracer le trajet jusqu'à l'antichambre de la *Mater Suspiriorum*, et, plus important encore, c'est en décryptant finalement les paroles indistinctes de Pat Hingle (qu'elle avait à peine entendues au début du film lorsque, à sa première arrivée à l'école de danse, sous une pluie assourdissante, elle avait croisé la malheureuse qui en sortait et disait ces mots : « le secret... j'ai vu derrière la porte, les trois iris, tourne le bleu ») qu'elle découvre la clef du passage secret menant à la chambre de la « Reine noire ».

2.3. Trajets rétrospectifs :

Cette ultime révélation est donnée à Suzy d'abord par le biais d'un miroir, qui reflète le mur devant lequel s'arrêtaient les pas qu'elle avait entendus et, avec eux, le trajet qu'elle pensait pouvoir reconstituer. Apparemment face à un cul-de-sac, confrontée à l'impossibilité pour l'« image-secret » de la sorcière de se dévoiler, Suzy doit faire l'expérience du reflet, c'est-à-dire de l'inversion riche de sens, pour continuer son chemin. Cette inversion, c'est celle du cours des images autant que celle du cours de la pensée, puisque c'est en scrutant le détail des trois iris isolé par le miroir que la jeune femme comprend l'importance du mouvement rétrospectif qui, jusque là, lui faisait défaut : « moins typique pour le genre [du *whodunit*] mais archétypal pour Argento »¹³⁰, le *flashback* se fait la clef de l'enquête, ici comme dans de nombreux autres films de ce cinéma qui place fréquemment la mémoire au centre de ses préoccupations.

Dans *Suspiria*, Suzy doit donner du sens au souvenir confus de ce qu'elle a entendu de la bouche d'une inconnue au détour d'une porte. Mais le plus souvent, les apprentis enquêteurs de Dario Argento ont un autre profil puisque, comme on l'a vu précédemment, ils sont les seuls à assister, par hasard, à un crime inaugural. Instantanément marqués « témoins-clés » par la diégèse (ou, comme le Marcus Daly des *Frissons de l'angoisse*, par

¹³⁰ Dario Argento, L. Andrew Cooper, p.31 : « less typical of the genre, but archetypal for Argento ».

la presse – bien malgré lui puisque le criminel court toujours), ils devront tout faire pour résoudre l'intrigue au plus vite, avant que le tueur, à leur trousses, ne les élimine. Parallèlement à cette accélération pressante des événements, il s'agit pour eux d'accomplir un long « trajet introspectif »¹³¹, généralement étalé sur l'ensemble du film, et consistant à partir à la recherche du détail signifiant qui, dans leur souvenir de ce premier homicide, pourrait leur permettre d'identifier l'assassin. Le Sam Dalmas de *L'Oiseau au plumage de cristal* devra réaliser que la femme qu'il pensait avoir vu se faire agresser était en fait l'agresseur, le Marcus Daly des *Frissons de l'angoisse* devra se rendre compte que le « tableau manquant » qui aurait disparu de l'appartement de Helga Ulmann n'était autre que le visage de la meurtrière reflété dans le miroir, la somnambule Jennifer Corvino devra comprendre que le visage cauchemardesque qu'elle a aperçu était bien réel et Aura Petrescu, dans *Trauma*, devra voir au-delà du « truc » grand-guignolesque qu'employa sa mère pour la leurrer : alors qu'elle pensait que l'assassin portait à la main la tête tranchée de sa mère, dissimulant ainsi son visage derrière elle, elle découvrira en fait que sa mère, le véritable assassin, ne faisait que tenir sa propre tête. Partant en quête de ces éléments obscurs que recèlent leurs mémoires confuses, les protagonistes parcourent donc, à plusieurs reprises au sein de chaque film, cette même séquence cryptique qui les obsède, revenant sans cesse sur elle en sentant bien qu'elle apportera plus à l'enquête (raisonnement par induction) que les indices trouvés en chemin (raisonnement par déduction) qui ne font que dérouter les forces de police souvent incapables. Quand les enquêteurs amateurs ne sont pas témoins d'un crime au début du film, la valeur accordée aux séquences répétitives qui les obsèdent est pourtant bien la même, comme c'est le cas pour les cauchemars récurrents qui tourmentent Roberto Tobias dans *Quatre mouches de velours gris* et Betty dans *Terreur à l'opéra*, les paroles incompréhensibles de Pat Hingle dans *Suspiria* et la vision onirique qui hante tout *Ténèbres*.



L'invisible trucage de *Trauma* dévoilé par le *flashback*

¹³¹ *Ibid.* : "a journey inward".

De plus, non contentes de présenter une progression opposée à celle de l'enquête et de la projection des images (qu'il s'agisse de *flashbacks* ou de rêves récurrents, leurs multiples répétitions opèrent bien un trajet à rebours, un parcours de constant retour sur une scène déjà vue par le spectateur, souvent au début du film), ces séquences répétitives interrompent violemment la diégèse et son flux linéaire d'images, comme si ce montage *cut* qui insufflait justement un dynamisme extrême aux réalisations d'Argento se retournait contre lui et servait tout autant à les ralentir, voire à les arrêter. Dans *L'Oiseau au plumage de cristal*, ainsi, ces moments où Sam met le déroulement de l'action présente « sur pause » pour se remémorer l'évènement auquel il a assisté dans la galerie d'art « ne sont pas signalés comme des *flashbacks* traditionnels ; ils sont simplement insérés dans la narration, donnant lieu à un rythme perturbé et délirant »¹³². Et, comme pour reproduire à l'image le processus de réflexion du protagoniste, « la caméra zoome quand Sam se concentre sur un détail, et il réfléchit en effectuant des arrêts-sur-image sur ce qui pourrait être une observation cruciale »¹³³. Ces arrêts-sur-image en plein film ont déjà quelque chose de surprenant et de plutôt moderne, mais Argento va plus loin encore dans *Les Frissons de l'angoisse*, « un film de constantes interruptions »¹³⁴, où le générique de début (une simple succession de cartons, aux lettres blanches sur fond noir, accompagnée du thème musical *off* du film) est lui-même coupé le temps d'une scène, le *flashback* du film (filmé en gros-plan au ras du sol, on y voit un couteau ensanglanté tomber aux pieds d'un enfant) faisant irruption en son centre.

« Il y avait quelque chose de bizarre dans la scène... Un je ne sais quoi d'insolite. [...] Ça ne me revient pas », confie le Sam Dalmas de *L'Oiseau au plumage de cristal* au policier qui lui demande de décrire ce qu'il a vu, dès la dixième minute du film. Ainsi explicitement averti de l'importance de cette séquence initiale et récurrente, contraint de se replonger en elle avec le protagoniste pour en extraire le détail qui fait sens, le spectateur est clairement appelé à étudier l'image de près alors qu'elle défile, à adopter une attitude d'analyste dès son premier visionnage du film : « L'enquêteur argentin doit avant tout être un bon sémiologue. [...] Le retour de David Hemmings dans l'appartement de Helga Ullman peut ainsi être lu, littéralement, comme un retour sur image »¹³⁵. Le public des

¹³² Dario Argento, James Gracey, p.28 : "aren't signaled like traditional flashbacks, though; they are simply slotted into the narrative, resulting in an off-kilter and delirious pace of events".

¹³³ Dario Argento, L. Andrew Cooper, p.31 : "The camera zooms in when Sam focuses on a detail, and in freeze-frame he contemplates what might be a critical observation".

¹³⁴ Dario Argento, James Gracey, p.61 : "a film of constant interruptions".

¹³⁵ *Les Frissons de l'angoisse – Le Chef-d'œuvre de Dario Argento*, Jean-Baptiste Thoret, p.36.

films de Dario Argento n'est pas censé adopter cette attitude un peu passive qui peut habituellement l'autoriser à se laisser immerger dans le flux des images d'un film, aussi prenant soit-il : qu'il le veuille ou non, il est forcé par ce courant contraire des images lui-même à suivre le film dans une posture aussi bien diégétique (l'intrigue et son déroulement, de scène de crime en scène de crime, l'évolution psychologique et relationnelle des personnages...) qu'extra-diégétique (interrompre le film pour, encore et encore, scruter cette « image-clé à interpréter, laquelle n'en finit pas d'être revue, décortiquée, reconsidérée »¹³⁶).

2.4. Ralentissements du film :

Reste que, comme le cinéaste italien héritier d'Hitchcock sait subtilement ménager le mystère de ses films, le signe déterminant à faire apparaître par un travail d'analyse de l'image récurrente, bien souvent, est très difficilement, voire pas du tout décelable : dans *Suspiria*, les paroles de Pat Hingle ne sont audibles que lorsqu'elles deviennent directement nécessaires, à la fin du film ; le cauchemar récurrent et prémonitoire de Roberto Tobias, dans *Quatre mouches de velours gris*, dont l'image de décapitation préfigure celle de la criminelle dans un accident de voiture, n'est véritablement interprétable qu'à rebours et les *flashbacks* oniriques de *Ténèbres* et *Terreur à l'opéra*, totalement cryptiques et parcellaires, ne prennent finalement leur sens que lorsque des personnages nous informent d'éléments diégétiques supplémentaires nécessaires à leur compréhension (l'inspecteur de police explique tardivement que l'écrivain de *Ténèbres* a jadis été suspecté de meurtre puis innocenté, nous faisant dès lors réaliser que ces *flashbacks* en vue subjective qui parcourent le film et montrent une jeune femme se faire poignarder, sont donc probablement ses propres souvenirs, et qu'il a échappé à la justice par erreur).

Mais c'est sans doute *L'Oiseau au plumage de cristal* qui réussit le mieux dans cette tâche, étant « plus soucieux de garder secrète l'identité du tueur qu'aucune autre œuvre d'Argento, jusqu'à son retour aux racines du *giallo* avec *Trauma* en 1993 »¹³⁷ (dont

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Profondo Argento, Alan Jones, p.22 : "more concerned with concealing the killer's identity than in any of Argento's later works until he returned to his giallo roots with *Trauma* in 1993".

le trucage aberrant qu'on a déjà évoqué ne pourrait venir logiquement à l'esprit de qui que ce soit). En effet, non seulement, dans les séquences de *flashbacks* remémoratifs de Sam Dalmas, un mince rideau de tulle, occupant le bord supérieur de l'écran, vient généralement cacher les mains de Monica Ranieri et son mari se battant (or, c'est précisément dans ce petit espace du cadre que loge le détail signifiant tant recherché : c'est elle, et non l'homme à l'allure inquiétante, qui est l'agresseur tenant le couteau), mais le réalisateur joue, en outre, sur des codes sociaux (notamment de genre : une femme coupable de crimes sexuels sur des femmes, et non un homme, comme ce serait plus attendu) intégrés par le spectateur comme par le protagoniste : « Je ne me suis jamais attendu à ce que le public puisse deviner le coup de théâtre, parce que j'avais habillé la fille en blanc et l'homme en noir – une manière excessivement simple de détourner l'attention de la vérité. »¹³⁸ Dans les dix dernières minutes du film seulement, tandis qu'Alberto Ranieri a déjà confessé les meurtres qu'il n'a pas commis afin de protéger sa femme, Sam Dalmas, cherchant sa compagne, retourne à tout hasard dans l'appartement du couple Ranieri. Ce n'est qu'alors, quand Monica se présente à lui en « uniforme de tueur de *giallo* »¹³⁹, vêtue de l'imperméable et des gants de cuir noir exigés, et dévoile dramatiquement son visage dans un grand éclat de rire, que le témoin-enquêteur se souvient : « Vous aviez le couteau. C'est vous qui vouliez tuer votre mari », lui lance-t-il, en même temps que sa voix devenue *off* se superpose à un ultime *flashback* (qui guide le regard par un resserrement progressif de l'échelle des plans, en montage *cut*, du plan d'ensemble au gros-plan sur la main armée du tueur), bref, « un moment d'eureka différé qui est absolument inutile. »¹⁴⁰

De même, dans *Ténèbres*, le jeune Gianni revient sur les lieux du dernier crime en date, celui de Christiano Berti, et réalise, en deux *flashbacks* dont la valeur se resserre sur la bouche de Berti juste avant qu'il ne se fasse tuer, que c'est bien lui, et non son interlocuteur invisible, qui a prononcé ces mots avant de mourir : « Oui, je les ai tuées. Je les ai toutes tuées. » Le son était bien *in* et non « hors-champ », et la mort de Berti ne le raye pas de la liste des suspects : il était coupable, et l'assassin qui l'a tué, caché dans le hors-champ, n'a fait que prendre sa place. Gianni comprend ainsi qu'on a affaire à deux

¹³⁸ Dario Argento, cité dans *Profondo Argento*, Alan Jones, p.21 : "I never expected audiences to guess the twist because I put the girl in white and the man in black – an amazingly simple way of distracting attention away from the truth".

¹³⁹ Dario Argento, L. Andrew Cooper, p.32 : "in giallo-killer regalia".

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.33 : "a delayed eureka moment that is absolutely useless".

criminels au lieu d'un grâce à l'analyse proprement cinématographique de son souvenir (la synchronisation du son sur les lèvres mouvantes de Berti), mais trop tard, et il est immédiatement tué à son tour. Dans *Phenomena* et *Trauma*, enfin, les protagonistes ne se remémoreront ce qu'elles ont vu qu'une fois prisonnières de l'antre du meurtrier.



Reconstruire la vérité en examinant l'image, dans l'ultime *flashback* de *L'Oiseau au plumage de cristal*

Il est clair que, dans la première œuvre de Dario Argento comme dans ses suivantes, le travail de remémoration de ses protagonistes s'avère rarement fructueux : « Sam suit des fils psychologiques pendant tout le film, s'attendant à ce qu'ils le mènent à la solution, tout cela pour voir finalement ses attentes réduites à néant par le bruit d'un oiseau qui, lui, mène bien aux révélations finales du film »¹⁴¹. Si on a dit qu'Argento plaçait la mémoire au centre de ses réalisations, pourtant, « c'est la mémoire qui est erratique. En plus, on ne se souvient que des choses dont on veut se souvenir, dans tous les cas. On se souvient des choses dont notre culture veut qu'on se souvienne. Le reste, on s'en souvient différemment ou on ne s'en souvient pas du tout. »¹⁴² Sam Dalmas, comme Marcus Daly plus tard, est abusé, non seulement par une méprise optique, mais

¹⁴¹ *Ibid.*, p.29 : « Sam follows psychological threads throughout the film, expecting them to lead to the solution, only to have his expectations dashed by the bird noise that actually leads to the film's final revelations ».

¹⁴² Dario Argento, cité dans *Dario Argento*, L. Andrew Cooper, p.33 : « It's the memory that's faulty. In addition, we only remember the things that we want to remember, in every case. We remember things that our culture wants us to remember. The rest we remember in a different way or we don't remember at all ».

aussi par une méprise mnésique, son mécanisme de réminiscence servant en fait à asseoir des préjugés sociaux : dans *Les Frissons de l'angoisse*, après avoir remonté la piste du « dessin naïf fort macabre » (l'illustration picturale du crime originel dont le *flashback* a interrompu le générique de début), Marcus mise tout sur la culpabilité de Carlo, son ami homosexuel et dépressif, dont la relation avec sa mère « rappelle la déclaration de Norman Bates, "Le meilleur ami d'un garçon, c'est sa mère" » : « ajoutez à l'association de tendances homosexuelles et suicidaires un traumatisme d'enfance aussi important qu'un meurtre, et la recette pour un tueur *queer* paraît suffisante à convaincre Marcus quand il trouve le dessin de Carlo. »¹⁴³

Mais qu'importe, au fond, que la mémoire soit aussi erratique et influençable chez Argento, et que ces trajets d'enquêtes à rebours n'aboutissent jamais que trop tard (exceptions faites de la réminiscence soudaine de Suzy par le biais du miroir dans *Suspiria* et de la bonne mémoire des corbeaux de *Terreur à l'opéra* qui, auparavant maltraités par le tueur, sont donc ceux qui le repèrent parmi le public à la fin du film). Ce n'est pas tant leur efficacité dans la résolution des crimes qui nous intéresse (d'autant que bien peu des procédés employés volontairement par les protagonistes auront des résultats satisfaisants, et qu'on finit souvent, dans le cinéma de Dario Argento, par découvrir l'assassin par hasard), mais bien plutôt leur aptitude à ralentir le rythme du film en s'opposant à la vitesse incontrôlable du défilement des images. Car, au fond, ce n'est pas tant la mémoire qui est erratique que, en amont, la vision dont le souvenir découle, d'où la nécessité de revoir, pour mieux voir : « Dans la plupart de mes films, j'essaie de montrer que la mémoire nous trompe, qu'elle est fautive parce qu'elle dépend forcément des moments de la journée, de votre état d'esprit, si vous êtes nerveux, calme, triste. Cela veut dire qu'on se souvient toujours d'une même histoire, mais différemment en fonction du moment. [...] Ce que vous avez vu ne correspond jamais à la réalité. C'est juste ce que vous avez imaginé voir. »¹⁴⁴

On a montré que ces séquences répétitives opéraient ainsi une certaine reproduction, à l'image, d'un mouvement sémiologique de la pensée : en fonctionnant par

¹⁴³ *Ibid.*, p.58 : "recalls Norman Bates's proclamation, "A boy's best friend is his mother""/"Add to the combination of suicidal with homosexual tendencies a childhood trauma as significant as murder, and the recipe for a killer queer is enough to seem as complete as Marcus takes it to be when he finds Carlo's drawing".

¹⁴⁴ Dario Argento, cité dans « La profondeur et la surface – Conversations entre Dario Argento et John Carpenter », in *Simulacres* n°2, Nicolas Saada et Jean-Baptiste Thoret, cité dans *Dario Argento – Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.17.

arrêts-sur-image et zooms successifs sur le détail à bien voir, il s'agit d'abord d'identifier, dans le cadre, cet élément signifiant que le montage trop rapide ou trop brusque a d'abord coupé, et il s'agit donc ensuite de le recoller (comme la tête d'Adriana Petrescu dans *Trauma*, qu'il faut rattacher à son corps, ou bien le son des paroles de Christiano Berti dans *Ténèbres*, qu'il faut resynchroniser avec le mouvement de ses lèvres) ou, ce qui revient à peu près au même, de le réinsérer dans la séquence (comme cette main, d'abord invisible, de Monica Ranieri armée d'un couteau dans *L'Oiseau au plumage de cristal*, ou bien le son, d'abord inaudible, des mots prononcés par Pat Hingle dans *Suspiria*).

L'image, dans ces séquences récurrentes, subit de plus un autre traitement, qui va aussi dans le sens d'un alourdissement du rythme du film : dans une œuvre comme *Terreur à l'opéra*, par exemple, s'opposant à cette impression de « quelque chose de très détaché et clinique »¹⁴⁵ qui émane de la diégèse « actuelle », les *flashbacks*, « déguisés en rêves »¹⁴⁶, s'immiscent dans la narration et prennent le temps d'une lenteur irréaliste, soutenue par « les mouvements presque poétiques de la caméra [d'Argento] qui glisse au travers de sombres couloirs et sur des escaliers en colimaçon. »¹⁴⁷ De même, à l'encontre de l'hyperréalisme glacial de la diégèse « actuelle » d'un *Ténèbres*, dont les maisons d'architecture moderne et froide sont éclairées par une lumière nocturne mais blafarde, les *flashbacks* de l'assassin, filmés à l'inverse dans une photographie diurne mais lourde et terne, prennent l'allure de visions irréelles, où les lents mouvements des corps et de la caméra sur le sable d'une plage alternent soudain avec les gestes brusques, en gros-plans saisissants, d'un homme mis à terre, immobilisé et oppressé, inspirant un sentiment dérangeant d'entrave au spectateur : « Eva n'est qu'un rêve, un fantasme... Une fille étrange au sourire très dur qui colle à l'onirisme de la mise en scène. »¹⁴⁸ Aussi, quand, lors de la confrontation finale de *L'Oiseau au plumage de cristal* entre le protagoniste et la psychopathe, Sam Dalmas se retrouve piégé sous une lourde sculpture rectangulaire qui tombe sur lui (précisément dans cette même galerie d'art qui fut le cadre de la séquence récurrente du film), on semble assister, plus encore qu'à un simple rappel de « la notion de "l'art comme arme" utilisée

¹⁴⁵ Dario Argento, James Gracey, p.103 : "something quite detached and clinical".

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.106 : "masquerading as dreams".

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.104 : "the almost poetic movements of his gliding camera through dark hallways and up winding stairs".

¹⁴⁸ Dario Argento, cité dans *Mad Movies*, « Dario Argento – Le maestro du macabre », hors-série n°16, p.86.

dans le final de *Ténèbres* »¹⁴⁹, à une métaphore de cette pesanteur écrasante qui, autant que la rapidité des mouvements de la diégèse « actuelle », caractérise le film de Dario Argento.



L'œuvre d'art écrasante dans *L'Oiseau au plumage de cristal* : une métaphore de l'alourdissement du rythme

3. Répéter compulsivement :

3.1. La récurrences des traumatismes :

En somme, si le mouvement le plus évidemment à l'œuvre dans les films de Dario Argento est sans doute celui, dynamique, de l'écoulement (de l'eau, du sang, de l'action), son cinéma manifeste autant celui de la sédimentation, et si son image est critique, c'est aussi qu'elle porte en elle autant une tendance à l'éternel devenir qu'à l'inévitable retour obsessionnel. Il est très significatif, à ce titre, que de nombreux criminels de ses films soient en proie à un traumatisme originel qui les tourmente : des films précédemment cités, seuls *Suspiria* et *Phenomena* paraissent déroger à la règle, et, hormis ces deux exemples, on pourrait aller jusqu'à affirmer qu' « aucun film d'Argento n'est apparemment complet

¹⁴⁹ Dario Argento, James Gracey, p.30 : "the notion of "art as a weapon" used at the climax of *Tenebrae*".

sans un tueur obsédé par un crime passé qu'il fera tout pour garder caché »¹⁵⁰. Or, justement, ce sont ces meurtres enfouis que les films de Dario Argento entreprennent de déterrer ; plus exactement, ce sont précisément les « images-retours » qui s'efforcent à tout prix de dévoiler ce contenu latent : les séquences répétitives, *flashbacks* et autres visions oniriques participant d'un mouvement à rebours, ainsi, apparaissent bien comme cet antidote à une « auto-dévoration » des images qui, à l'inverse, fait de son mieux pour empêcher l'émergence des « images-secrets ». Dans *Les Frissons de l'angoisse*, ce « sombre récit extravagant de traumatisme refoulé », « l'évènement traumatique de l'enfant témoin d'un meurtre, représenté dans le *flashback* qui intervient pendant le générique de début, refait surface pour hanter un personnage dont on ne connaît pas encore l'identité. »¹⁵¹

On le voit dans cet exemple : comme dans la théorie psychanalytique freudienne, le traumatisme trouve chez Dario Argento, presque inmanquablement une origine dans la petite enfance, la jeunesse ou simplement le cadre familial de ses psychopathes, qui constituent la source première si ce n'est même l'essence de la terreur que cherche à inspirer son cinéma : « il est vrai que la plupart de mes films tournent autour de la cellule "familiale" comme lieu principal d'une horreur dysfonctionnelle [...]. Qu'il s'agisse de la mère, du père, du fils ou de la fille, la famille contient assurément la véritable horreur sous toutes ses multiples formes. Beaucoup de gens oublient leur expérience vécue en tant qu'enfants. Je n'ai jamais réussi. »¹⁵² La Monica de *L'Oiseau au plumage de cristal* souffre de l'agression sexuelle qu'elle a subie petite, la Nina de *Quatre mouches de velours gris* n'arrive pas à passer outre sa relation malsaine avec son père et la Betty de *Terreur à l'opéra* se souvient confusément avoir été témoin des jeux sexuels de sa mère (qui impliquaient le meurtre). Notons au passage que « tous ces traumatismes semblent avoir des connotations sexuelles »¹⁵³, rappelant ainsi les critiques de « pansexualisme » que subit la psychanalyse « parce qu'elle récuserait toute explication du psychisme hors de

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.62 : "No Argento film is seemingly complete without a killer obsessed with a past crime they will do anything to conceal".

¹⁵¹ *Ibid.* : "darkly extravagant tale of repressed trauma"/"The traumatic event of the youngster witnessing a murder, depicted in the flashback during the opening credits, is presented to the audience as a repressed memory, surfacing to haunt an as yet unidentified character".

¹⁵² Dario Argento, cité dans *Profondo Argento*, Alan Jones, p.35 : "it's true that most of my films revolve around the "family" unit as the main place for dysfunctional horror [...]. Whether mother, father, son or daughter, the family definitely contains true horror in all its many forms. Many people forget their life experience as a child. I never could".

¹⁵³ Dario Argento, James Gracey, p.106 : "All of their traumas seem to have sexual connotations".

l'étiologie sexuelle »¹⁵⁴. Mais le traumatisme n'intervient pas uniquement en amont de la diégèse, dans les origines de l'intrigue des films de notre cinéaste, et bien souvent, les crimes inauguraux de la diégèse dont les protagonistes sont témoins ont un effet de choc semblable sur leur psyché, expliquant ainsi la résurgence de souvenirs visuels à des moments incongrus dans le film : entamant une étreinte avec sa compagne, Sam Dalmas écarte légèrement la tête de son amie qui cachait son visage, dévoilant alors son regard préoccupé, dans le vague ; c'est là qu'intervient, en plusieurs coupes, le premier *flashback* de *L'Oiseau au plumage de cristal* qui, agissant comme une ellipse (après la séquence de remémoration, on retrouve, en *cut*, le couple une fois leur union terminée), se substitue à l'acte sexuel, le remplace.

Comme on évitera autant que faire se peut de se livrer à une psychanalyse des personnages de Dario Argento, on préférera montrer ici les liens qui unissent la doctrine freudienne avec les œuvres du cinéaste eux-mêmes. Des liens rendus évidents par un film comme *Trauma*, qui donne au concept « une place de choix dans le titre, ce qui sous-entend que le film ne concerne pas un seul traumatisme (en effet, il en dépeint de nombreux) mais s'intéresse au traumatisme comme un phénomène à explorer »¹⁵⁵, ce qu'il accomplit bien, dans la diégèse et à l'image : « *Trauma* suggère cette relation forte entre film et thérapie lorsque le traitement psychédélique de Dr. Judd sur la mémoire conduit à une image d'Aura déballant une cassette VHS, un symbole du déballage de la mémoire source de révélations. »¹⁵⁶ À l'inverse, c'est bien une forme de « résistance » psychanalytique qui est à l'origine de la paramnésie dont souffre le protagoniste de *L'Oiseau au plumage de cristal*, une « résistance » qu'il communique donc au spectateur par l'intermédiaire de ses *flashbacks* biaisés : « La quête de Sam en fait à la fois le patient et l'analyste d'un processus psychanalytique. Il doit découvrir ce dont sa mémoire a besoin pour être juste, et il doit confirmer ce qu'il découvre en mettant au jour les résistances qui ont faussé sa mémoire en premier lieu. »¹⁵⁷ Cette résistance majeure dont joue Dario Argento et qui s'applique bien autant au spectateur qu'au protagoniste, c'est celle liée au

¹⁵⁴ « Pansexualisme », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, p.1120.

¹⁵⁵ Dario Argento, L. Andrew Cooper, p.129 : "pride of place in the title, which suggests that the film is not about a single trauma (indeed, it features many), but about trauma as a phenomenon to be explored".

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.133 : "Trauma suggests this strong relationship between film and therapy when Dr. Judd's psychedelic memory treatment leads to an image of Aura unraveling a VHS tape, a symbol for the unraveling of her memory that leads to revelations".

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.31 : "Sam's quest makes him both patient and analyst in a psychoanalytic process. He must uncover whatever his memory needs to seem right, and he must confirm what he uncovers by unveiling the resistances that made his memory wrong in the first place".

genre sexué, comme on l'a montré. Une « résistance du moi », peut-être (dont « le rôle consiste bien à mettre un frein aux déchaînements passionnels du ça et à substituer le principe de réalité au principe de plaisir [...] ; aidé par le surmoi, il participe à la censure »¹⁵⁸) sur laquelle s'appuie le cinéaste pour tromper son personnage principal et ménager le mystère de son *whodunit* auprès du public, en espérant, sans doute, que ce dernier n'osera pas s'avouer que le coupable d'agressions sexuelles multiples sur des femmes est une femme, de même que le tueur de *Ténèbres* fait tout « pour ne pas avoir à regarder *en face* l'objet de sa pulsion meurtrière (deux femmes lesbiennes). »¹⁵⁹

Mais c'est sans doute la « résistance du ça » qui est la plus à l'œuvre dans le cinéma de Dario Argento, justement en ce qu'elle « conduit à la compulsion de répétition »¹⁶⁰, présente au niveau diégétique autant que poétique de ses films. Les motivations et le mode d'action de la meurtrière de *Trauma* offrent un exemple sans faille de cette « compulsion de répétition », qui se définit comme « un processus inconscient et comme tel immaîtrisable, qui contraint le sujet à reproduire des séquences (actes, idées, pensées ou rêves) qui furent à l'origine génératrices de souffrance et qui ont conservé ce caractère douloureux. »¹⁶¹ Dans le dénouement du film, Adriana Petrescu relate elle-même aux protagonistes son traumatisme : par une nuit d'orage, alors qu'elle était en train d'accoucher, une coupure de courant a fait sursauter le médecin qui coupait le cordon ombilical, le forçant à trancher accidentellement la tête du nouveau-né. L'équipe médicale présente a ensuite tenté d'effacer cet événement de la mémoire de leur patiente en la soumettant à des électrochocs. Si les deux protagonistes apprennent ces révélations de la bouche de la criminelle, le spectateur, lui, les voit apparaître en *flashback* : face à la caméra, le regard dirigé presque droit sur elle (comme si elle s'adressait à une instance extra-diégétique, le réalisateur, le monteur ou la pellicule elle-même), Adriana invoque la séquence explicative en murmurant plusieurs fois le nom de son enfant regretté, « Nicholas... ». Un fondu enchaîné dévoile alors la séquence nébuleuse (le cadre flottant ne cesse de pivoter lentement, la photographie s'assombrit et se dote d'une dominante bleue onirique parfois illuminée de brefs éclairs, et la bande sonore se brouille et devient confuse : on entend quelqu'un chuchoter « décapi... », sans qu'on ait la certitude que le

¹⁵⁸ « Moi », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, p.1012.

¹⁵⁹ *Dario Argento – Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.44.

¹⁶⁰ « Résistance », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, p.1330.

¹⁶¹ « Répétition (Compulsion de) », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, p.1324.

son soit bien « hors-champ » et non *off*), comme un souvenir enfoui qui émerge avec difficulté. Car, en un sens, les électrochocs ont fonctionné sur la mémoire d'Adriana, et l'incident est resté longtemps enfoncé dans son inconscient. Mais, « en conséquence de ce refoulement, le souvenir s'est réaffirmé en une compulsion de répétition »¹⁶² et, avec le début du film commence l'accomplissement pulsionnel de sa vengeance. Adriana traque donc chacun des membres responsables de la mort de son fils, et les tue en « reproduisant la séquence » originelle, c'est-à-dire les circonstances de son traumatisme : elle décapite ses victimes, à condition que la nuit soit pluvieuse, quitte à provoquer elle-même artificiellement cette dernière condition (lorsqu'elle active le dispositif de sécurité anti-incendie d'un motel pour assassiner une sage-femme). Dans cette œuvre tardive, l'eau, représentation même du cinétisme hyperbolique des films de Dario Argento, devient alors l'instrument de la récurrence, preuve très évidente de cette neutralisation du dynamisme instable de son cinéma par le mouvement de la répétition.

Mieux encore : ce double mouvement ambivalent qui parcourt tout le cinéma de Dario Argento, cet antagonisme complémentaire entre une propension à l'hyperdynamisme et une inclination égale au retour sur image, à la rétrospection, peut singulièrement rappeler les conclusions auxquelles arriva Sigmund Freud dans sa psychanalyse du célèbre « Homme aux rats » : le médecin et théoricien explique ainsi, à propos des compulsions de ce patient souffrant d'une « névrose obsessionnelle » comme on pourrait le dire des séquences répétitives des films d'Argento, que « leur véritable signification réside dans le fait qu'elles expriment le conflit de deux tendances contradictoires et d'intensité presque égale »¹⁶³. Poussées en avant par un rythme excessivement rapide, la diégèse et les images appellent tout autant une progression inverse qui vient conjurer ce premier mouvement. Prise dans ce conflit insoluble, la pellicule n'a plus qu'à se répéter compulsivement, à ne laisser apparemment libre cours à la linéarité de l'enquête criminelle et du défilement des images que pour venir l'interrompre régulièrement de séquences récurrentes. « De tels mouvements compulsionnels, à deux temps, dont le premier temps est annulé par le second, sont des phénomènes caractéristiques de la névrose obsessionnelle. »¹⁶⁴ Le mouvement étrange qui

¹⁶² Dario Argento, L. Andrew Cooper, p.131 : "as a result of this repression, the memory has been reasserting itself in a repetition compulsion".

¹⁶³ Cinq psychanalyses, Sigmund Freud, p.224.

¹⁶⁴ *Ibid.*

en résulte est bien, dès lors, à l'origine de la formation d' « images indécidables »¹⁶⁵, qui finissent parfois par mêler les deux tendances antagonistes au moyen des liens logiques comme dénués de logique : l'eau, dans *Trauma*, manifeste autant le dynamisme que la fixation, le tueur de *Terreur à l'opéra* recherche dans Betty tout ce qu'était sa mère, soit le passé disparu dans la forme la plus évidente de la nouveauté (« Je ne suis pas comme ma mère ! Je n'ai rien en commun avec elle ! Rien du tout ! », lui crie-t-elle finalement), et la meurtrière des *Frissons de l'angoisse* a besoin, pour assassiner de parfaits inconnus, de jouer une mélodie enfantine qui lui rappelle un traumatisme passé. Ainsi, « les deux tendances contradictoires trouvent ici à se satisfaire l'une après l'autre, non sans essayer, bien entendu, de créer entre les deux un lien logique, souvent en dépit de toute logique. »¹⁶⁶

Si, « au lieu de trouver, comme c'est le cas régulièrement dans l'hystérie, un compromis »¹⁶⁷, c'est bien une rivalité, un conflit qui caractérise essentiellement la « névrose obsessionnelle » telle que l'a analysée Freud autant que le cinéma de Dario Argento, on trouve cependant, dans celui-ci, bien des images qui évoquent aussi la représentation traditionnelle de l'hystérie. Dans *L'Oiseau au plumage de cristal*, la scène « durant laquelle Giulia devient hystérique alors que l'assassin essaie de rentrer en faisant un trou dans sa porte, me semble renvoyer directement à certaines scènes de représentation théâtrale de l'hystérie dans le cinéma des *dive* »¹⁶⁸. Le réalisateur italien, fils de la photographe de mode et de portraits Elda Luxardo, explique d'ailleurs avoir « passé beaucoup de temps dans le studio de [sa] mère, pendant qu'elle photographiait les célèbres *dive* de l'époque »¹⁶⁹ (même si l'époque en question est celle des années 1940-1950, ces *stars* italiennes sont bien les héritières des *dive* du cinéma muet italien, à l'origine même du *star-system*, et le studio dans lequel travaillait la mère de Dario Argento s'était spécialisé dans ces portraits dès le début du siècle). Que l'influence soit directe ou non, le jeu des actrices de Dario Argento a beaucoup de points communs avec l'image stéréotypée qu'on se faisait, au début du XX^e siècle, des femmes hystériques : ce sont d'abord ces innombrables cris poussés par les victimes féminines de ses films, figées dans des postures

¹⁶⁵ Dario Argento – *Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.90.

¹⁶⁶ *Cinq psychanalyses*, Sigmund Freud, p.224.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Jean-François Rauger, cité dans *Dario Argento – Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.13.

¹⁶⁹ Dario Argento, *An Eye for Horror*, réalisé par Leon Ferguson : “*spent a lot of time in my mother's studios, while she photographed the famous vamps of the time*”.

souvent dramatiques au milieu d'un cadre qui les emprisonne, dont le long hurlement d'Anne sur lequel s'achève *Ténèbres* offre une version sublimée et paroxystique : pendant près d'une minute, Anne, la tête entre les mains, crie de manière presque ininterrompue, et, prisonnière du centre du cadre, vient s'aplatir contre la porte à sa gauche qui l'empêche de s'échapper. À l'échelle d'un film entier, c'est Nina, dans *Quatre mouches de velours gris*, qui illustre le mieux ce trouble psychique : comme en proie à une « hystérie de rétention », elle paraît continuellement pétrifiée, la nuque raide et les yeux écarquillés, et, en accord avec la pâleur de sa peau, elle est presque toujours vêtue de longues robes d'un blanc froid, en nette rupture avec l'uniforme habituelle du tueur de *giallo*.

Mais pour revenir à la « névrose obsessionnelle », dont la théorisation psychanalytique s'applique particulièrement bien au cinéma de Dario Argento, quoique toujours de ce point de vue de la direction des acteurs, il nous faut ici remarquer combien il est fréquent que le visage de l'assassin, au moment de sa mise à nue finale, se déforme d'une manière singulière, comme sous le coup d'une violente douleur trahissant une grande jubilation, ou bien, pour reprendre les termes de Sigmund Freud à propos de l'« Homme aux rats », adoptant « une expression complexe et bizarre, expression que je ne pourrais traduire autrement que comme étant *l'horreur d'une jouissance par lui-même ignorée.* »¹⁷⁰



Manifestations physiques de l'hystérie de la névrose obsessionnelle dans *Ténèbres* et *Quatre mouches de velours gris*

Ainsi juxtaposées, ce sont donc deux grandes tendances du jeu d'acteur dans le cinéma de Dario Argento qui se manifestent : la première, qui appartient aux victimes de ses films, semble héritée d'une certaine représentation de l'hystérie ; la deuxième, du côté

¹⁷⁰ *Cinq psychanalyses*, Sigmund Freud, p.207.

des assassins, est au contraire à rapprocher des concepts freudiens de « névrose obsessionnelle » et de « compulsion de répétition ». Cette distinction marquée paraît, chez notre cinéaste, directement empruntée aux codes du sous-genre dans lequel il a fait ses débuts : le *giallo*, qui présente donc « une série de meurtres à l'arme blanche, souvent très violents et porteurs d'une dimension érotique (liée notamment à la présence de jeunes filles dénudées) perpétrés par un assassin aux mains gantées de noir, d'une manière fortement ritualisée. »¹⁷¹ Dans cette définition, et à la lumière de la dualité de jeux d'acteur qu'on a soulignée, le *giallo* reproduit clairement la différenciation sexuée que Freud dégagait dans sa classification des grandes maladies nerveuses : « l'hystérie est un art "féminin" [...], l'obsession un rite "masculin" »¹⁷².

On a déjà montré combien Dario Argento s'amuse à bouleverser les conceptions établies de genres, à les inverser ou à les dépasser. Ses films, y compris ses plus purs *gialli*, s'éloignent donc des canons du sous-genre italien, ne serait-ce qu'en multipliant les tueurs féminins (Monica Ranieri, Nina, la mère de Carlo, *Mater Suspiriorum*, Mrs. Bruckner, Adriana Petrescu...) et les victimes masculines. Ce qu'il conserve pourtant, c'est cette association du meurtrier à un mode opératoire inexorablement obsessionnel – trait typiquement masculin, nous dit la psychanalyse. Les criminels d'Argento ont tous une manière propre et bien définie de tuer leurs victimes : le premier tueur de *Ténèbres*, Berti, égorge des femmes jugées déviantes avec un rasoir puis leur remplit la bouche de pages du roman de Peter Neal ; Peter Neal, le second tueur de ce même film, « fut traumatisé par un viol fétichiste, alors il se vengea de la femme qui l'avait violé avec une forme fétichisée de meurtre »¹⁷³ qu'il applique ensuite à d'autres victimes ; un gros-plan saisissant, dans *Les Frissons de l'angoisse*, passe lentement en *travelling* sur plusieurs objets fétiches de l'assassin avec une insistance proprement obsessionnelle, mise en évidence par un *cut* sur un très gros plan de l'œil de l'assassin, figurant sa fixation visuelle ; enfin, même les meurtres d'un *Suspiria* (qui n'a pourtant que très peu de points communs avec le *giallo*) prennent la forme de rites.

¹⁷¹ Dario Argento – *Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.14.

¹⁷² « Névrose obsessionnelle », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, p.1065.

¹⁷³ Dario Argento, L. Andrew Cooper, p.67 : "was traumatized by a fetishistic violation, so he took revenge on the woman who violated him with a fetishized form of murder".

3.2. Les retours de l'« inquiétante étrangeté » :

Dans les *Frissons de l'angoisse*, le *travelling* sus-décrit n'est pas le seul plan du film à s'attarder sur des fétiches chers à la mère de Carlo et associés à sa pulsion homicide : hantée par un univers puéril (qui correspond au cadre de son traumatisme originel, à savoir son premier meurtre, qui se déroula, à Noël, sous le sapin et les yeux de son enfant), la criminelle aime à précéder ses entrées, non seulement du son d'une comptine enfantine, mais aussi en disposant des jouets chez ses victimes. Avant d'être ébouillantée, Amanda Righetti découvre ainsi dans sa maison, en guise de signe macabre, une poupée pendue au bout d'une petite corde, et le Professeur Giordani, avant son meurtre sauvage, est attaqué par un automate très inquiétant qui, avançant à pas rapides, traverse, dans un plan fixe comme tétanisé, toute la profondeur du champ pour se rapprocher de la caméra. Cette inquiétude très particulière qu'on ne peut manquer de ressentir, Freud l'a méticuleusement analysée dans son essai *L'Inquiétante étrangeté* – sans doute celui de ses écrits à la portée la plus directement esthétique. Il y décrit notamment ce « sentiment étrangement inquiétant associé aux poupées et aux automates qui, affirme-t-il, trouve son origine dans la peur puérile que l'inanimé ne prenne vie, dans le souhait puéril que l'inanimé prenne vie, ou dans les deux. »¹⁷⁴



La poupée à l'image de l'humain : l'« inquiétante étrangeté » dans *Les Frissons de l'angoisse*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.56 : "uncanny feeling associated with dolls and automatons, which he claims stems from a child's fear that the inanimate will come to life, a child's wish that the inanimate will come to life, or both".

Mais il ne s'agit là que d'une des multiples formes de l'« inquiétante étrangeté », une autre étant, justement, « le facteur de répétition du même »¹⁷⁵ : « c'est seulement le facteur de répétition non intentionnelle qui imprime le sceau de l'étrangement inquiétant à quelque chose qui serait sans cela anodin »¹⁷⁶, nous explique à ce sujet le grand théoricien de la psychanalyse. À ceux qui douteraient, dès lors, qu'un tel sentiment puisse s'appliquer aux images argentiennes de la réminiscence (en raison du travail d'apparence délibérément analytique dont ils font l'objet), nous répondrons que l'effort de remémoration des protagonistes est loin d'être uniquement volontaire (quand ils ne souffrent pas explicitement de fixations traumatiques qui occupent maladivement leurs esprits, comme Sam Dalmas et Marcus Daly, les personnages d'Argento sont la proie de visions ou de cauchemars récurrents, comme Roberto Tobias, Peter Neal et Betty), que ces séquences de souvenirs ne sont pas les seules formes de répétition à apparaître dans ce cinéma qui multiplie les retours au même subtils et surprenants (par la construction en roue de *Terreur à l'opéra* ou la similarité du début et de la fin de *Suspiria*), et, au-delà de ces considérations, que toutes ces séquences récurrentes, voulues ou non par des instances diégétiques, sont inévitablement subies par un spectateur comme autant d'interruptions indépendantes de sa volonté d'un flux linéaire d'images sur lequel il n'a pas prise non plus. Outre ces deux aspects de la théorie freudienne de l'« inquiétante étrangeté » qui trouvent donc de sûrs échos dans le cinéma de Dario Argento, c'est le fondement même de ce sentiment, sa structure telle que l'a dégagée Freud qui peut aisément se rapporter à l'œuvre du réalisateur horrifique.

En effet, plus essentiellement, l'« inquiétante étrangeté » s'articule autour d'une dialectique du familier et de l'inconnu, de l'enfoui, comme l'étude sémantique de Freud au début de l'ouvrage le démontre : « il appartient à deux ensembles de représentations qui, sans être opposés, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé. »¹⁷⁷ Le psychanalyste autrichien en déduit ainsi avec Schelling une autre acception qui dit que « serait *unheimlich* [étrangement inquiétant] ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti »¹⁷⁸, et de là, que « ce *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le

¹⁷⁵ *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Sigmund Freud, p.239.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.240.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.221.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.222.

processus du refoulement. »¹⁷⁹ Une fois resurgie, cette impression refoulée se fait donc effrayante et dérangeante, deux sentiments que savent bien nous communiquer les films de Dario Argento qui, de fait, font de ce mouvement de phénoménologie du contenu latent en contenu manifeste leur moteur principal. Aussi, puisqu'« il est sans doute exact que l'inquiétante étrangeté est le *Heimlich-Heimisch* [le familial, le domestique] qui a subi un refoulement et qui a fait retour à partir de là, et que tout ce qui est étrangement inquiétant remplit cette condition »¹⁸⁰, alors on en déduit que ce même mouvement à rebours qui dévoilait les « images-secrets » et qu'on avait donc vu comme un moyen de cicatrisation des images devient précisément l'instrument de la peur inspirée au public. Placée, comme on l'a vu il y a peu, du côté des assassins, on ne s'étonnera pas que cette dynamique de l'obsession et du retour du refoulé qui empêchait l'« auto-dévoration » des images soit tout autant la dynamique même de l'effroi dans ce cinéma foncièrement traumatique.

4. Imprimer durablement :

4.1. Frapper le spectateur :

On sait que le mot « traumatisme », avant d'être un concept psychanalytique, désigne, en langage médical, l'ensemble des troubles qui font suite à un trauma. Ce terme « trauma », directement emprunté au Grec ancien, signifie « blessure », « lésion », et c'est seulement à partir des études de cas freudiennes que « la notion de trauma fut alors transposée du domaine physique et organique au plan psychique »¹⁸¹. Or, il est flagrant que le cinéma de Dario Argento dénote précisément la double influence de cette double signification : par bien des aspects, le traumatisme psychanalytique influence le mouvement de ses films, de ses personnages et de ses diégèses ; mais, tout autant, l'esthétique de ses œuvres s'évertue continuellement à infliger des traumas quasi physiques au spectateur. Du réalisme brut d'un *Ténèbres* à l'ambiance presque éthérée d'un *Suspiria*, le réalisateur s'efforce continuellement de frapper son public par des images plus

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.246.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.252.

¹⁸¹ « Névrose de guerre », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, p.1062.

choquantes les unes que les autres. Rien d'extraordinaire, dira-t-on à raison, dans ce cinéma « de genre » que les amateurs viennent justement voir avant tout pour être choqués, impressionnés. Mais ce qui est propre à Dario Argento, c'est son effort incessant, dès son premier film, de démultiplier ces effets à tous niveaux, afin d'atteindre de véritables pics de traumatisme visuel. C'est même un des principaux axes d'expérimentation cinématographique de ce réalisateur de *gore*.

La première séquence de *flashback* de *Ténèbres* donne un exemple manifeste de cette recherche esthétique du trauma. Autour d'une structure au rythme ternaire, la scène se présente ainsi en trois mouvements distincts, tous empreints d'une certaine langueur onirique : sur une plage déserte, une femme séductrice se déplace et se dénude lentement, en une sorte de « danse des voiles » destinée à quatre jeunes hommes presque immobiles ; dans un deuxième temps, la caméra balaye le sable en plongée pour filmer les pieds des individus masculins dans une brève course-poursuite ; on voit finalement la femme fatale (filmée dans l'alternance d'un gros-plan en plongée sur ses pieds et d'un plan américain en contre-plongée) rejoindre le groupe. Mais « encore une fois, les apparences sont fausses... La vie est une illusion, un piège, et le cinéma se doit d'en être l'image »¹⁸², explique le cinéaste à propos de cette scène. Et de fait, articulant entre elles ces trois courtes actions au mouvement aérien, trois temps forts viennent ponctuer la scène avec une brutalité significative : entre la première et la deuxième partie du *flashback*, un personnage vu de dos interrompt brutalement le jeu de séduction en donnant une forte gifle à la jeune femme (le geste, amorcé dans un plan mi-moyen, s'achève violemment dans un gros-plan sur le visage qui reçoit le coup et l'accuse, emporté vers la gauche par le choc ; on constate ensuite qu'un peu de sang perle au coin de ses lèvres) ; le garçon s'enfuit, et sa course est soudainement stoppée par le deuxième temps fort, sa chute sous le poids des autres hommes qui le plaquent, marquant profondément le sable ; enfin, plus étiré que les précédents, le dernier temps fort montre la jeune femme cracher du sang sur son visage (c'est une caméra subjective, face à elle, qui en reçoit quelques gouttes), le frapper à plusieurs reprises avec son pied (un gros-plan saisissant, au ras du sol, voit le pied traverser plusieurs fois l'écran de gauche à droite), puis lui écraser le visage sous sa chaussure à talon haut (à nouveau, un plan montre l'amorce du geste en cadrant le buste de la femme, puis un très gros-plan voit la tête du garçon, au centre de l'écran, immédiatement remplacée par la chaussure ; un dernier gros-plan montre son visage qui marque la douleur,

¹⁸² Dario Argento, cité dans *Mad Movies*, « Dario Argento – Le maestro du macabre », hors-série n°16, p.86.

alors que le talon s'enfonce dans sa bouche ouverte). On voit bien ici à quel point Argento excelle à communiquer une souffrance physique à son spectateur : qu'il s'agisse de l'alternance du rythme qui met en relief la brutalité des temps forts, du montage et du cadrage qui accentuent la violence des coups, ou du choix des accessoires et décors (la chaussure à talon et l'empreinte dans le sable) qui rendent plus sensibles l'action, tout apparaît bien au service d'une esthétique du traumatisme.



Puissance traumatique de l'image, dans le *flashback* de *Ténèbres*

Dans *Les Frissons de l'angoisse*, aidé pour cela du scénariste Bernardino Zapponi, Dario Argento va plus loin encore dans cette ingéniosité « opératique » qui vise à heurter son public : « Selon moi, les scènes les plus cruelles du film, pour mieux "frapper" le spectateur, doivent être liées à une peur qui lui soit proche, compréhensible. Il est difficile de s'identifier à une personne qui est tuée d'un coup de revolver, alors que tout le monde peut "comprendre" l'impact d'un événement traumatique plus quotidien. [...] Ainsi, j'ai inventé la scène du meurtre dans la baignoire remplie d'eau bouillante parce que tout le monde s'est brûlé au moins une fois dans sa vie ; il en est de même pour les scènes durant lesquelles une voiture écrase la tête de Gabriele Lavia, Macha Méril défonce une vitre, ou Glauco Mauri est cogné de façon répétée contre les coins d'un meuble. Il s'agit chaque fois

de crimes qui suggèrent une forte impression physique »¹⁸³. Tout est dit. Ou presque, car Argento est loin de réserver cette « forte impression physique » à ses scènes de meurtres, et, d'un bout à l'autre, tous ses films s'efforcent de rendre son image la plus sensible possible : « il a [...] apporté une certaine sensualité de la matière, qui donne à l'image une dimension quasiment "haptique" – avec l'utilisation du cuir par exemple »¹⁸⁴, qui constituait déjà, certes, la panoplie typique du tueur des *gialli*, mais sur lequel il insiste de manière hyperbolique en montrant les lourds gants de ses meurtriers en gros-plans, alors qu'ils serrent fort des objets, et en accompagnant ces gestes du son *in* qu'ils font en se pliant. L'influence d'un Kenneth Anger, peut-être, se fait sentir dans ce cinéma horrifique teinté d'érotisme, l'esthétique « frisant le pornographique »¹⁸⁵. Toute matière est susceptible d'être ressentie par le public et chaque plan de Dario Argento recèle, dans un coin de son cadre ou en son centre, une texture presque tangible, qui va parfois jusqu'à occuper toute la surface de l'écran : non seulement le cinéaste scrute la matière par des très gros-plans qui l'imposent aux yeux des spectateurs, mais il sélectionne minutieusement les textures les plus sensibles, refusant toujours le trop lisse et le trop poli, auxquels il préfère l'irrégulier et le rugueux (de lourds rideaux de velours rouges contre lesquels la caméra vient s'écraser dans *Quatre mouches de velours gris*, des costumes de scène complexes dans *Terreur à l'opéra*, ou bien encore les lettres d'encre noire d'un livre, filmées de si près qu'elles laissent voir le grain du papier, dans le premier plan de *Ténèbres*).

Dans ces images tangibles, c'est la fluidité même du sang qui devient incertaine et, au prix de son réalisme, Argento le met exagérément en relief en accusant son rouge et en l'épaississant grossièrement, comme cet étrange liquide que recrachent, à leur mort, la sorcière de *Suspiria* et la mère de Carlo dans *Les Frissons de l'angoisse*. On l'a déjà montré, le sang se fait peinture, et perdant ses propriétés d'écoulement, il se solidifie et devient texture. S'il coule d'abord entre les doigts et le long des corps, le sang des films de Dario Argento finit donc aussi par s'imprimer : à force de répandre le rouge dans ses plans comme la Jane de *Ténèbres* l'étale sur les murs, les images-tableaux du cinéaste le font s'agglutiner. C'est d'ailleurs l'expérience que fera Suzy quand, soupçonnant à raison que le vin rouge qu'on lui sert à l'école de danse de *Suspiria* est drogué, elle le vide dans un

¹⁸³ Bernardino Zapponi, cité dans *Spaghetti Nightmares*, Gaetano Mistretta et Luca M. Palmerini, cité dans *Dario Argento – Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.30.

¹⁸⁴ Jean-François Rauger, cité dans *Dario Argento – Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.12.

¹⁸⁵ *Dario Argento*, James Gracey, p.20 : "verging on the pornographic".

lavabo, mais doit ensuite en effacer les traces en frottant laborieusement, et le rouge finit même par imprégner ses doigts.



La texture du rouge, rendue sensible par son impression sur le blanc, dans *Suspiria*

4.2. Marquer l'image :

L'effet du « tout haptique » de ce cinéma est réussi : les spectateurs subissent les films de Dario Argento comme autant de traumatismes qui les heurtent et les hantent *a posteriori*. Dès lors, le seul moyen pour le public de se soustraire à l'influence traumatique de ces images est de ne pas les regarder. Agacé par ces réflexes qu'il observa dans les salles de cinéma, le cinéaste eut l'idée du supplice de *Terreur à l'opéra* : « Je me suis alors demandé comment il serait possible de forcer quelqu'un à assister au meurtre le plus atroce qui soit tout en étant certain qu'il ne puisse quitter la scène des yeux. La réponse est au cœur de *Terreur à l'opéra*, où le psychopathe est tellement obsédé par la jeune chanteuse qu'il veut lui prouver sa dévotion. Il la kidnappe, l'emmène dans les sous-sols de l'opéra où il la ligote à une chaise, puis il place des aiguilles sous ses yeux, de manière à ce que si elle les ferme, ses paupières soient percées et que la douleur soit si grande qu'elle la force à garder les yeux ouverts. [...] Donner la mort devient alors pour lui un acte d'amour total et

orgasmique. »¹⁸⁶ Nettement plus sadique que le procédé au but semblable employé dans *Orange mécanique*, ce dispositif diégétique de scotchs ornés d'épingles nous dit quelque chose de la conception que se fait Argento de son cinéma. La dernière phrase du cinéaste, en effet, rend très évidente la dimension réflexive de ses propos, tant il est vrai qu'elle pourrait s'appliquer autant au criminel de *Terreur à l'opéra* qu'au réalisateur lui-même : en assassinant ainsi tellement de personnages à la suite dans ses films, et surtout, d'une façon aussi fortement haptique, ses œuvres *gore* deviennent des œuvres totales. Regarder, chez Argento, amène à convoquer d'autres sens, et voir la douleur, plus que chez aucun autre réalisateur de films d'horreur, équivaut à la ressentir. Son cinéma, si foncièrement haptique, tisse des liens puissants entre les yeux et le reste du corps, comme en témoignent de très nombreux plans qui insistent notamment sur la relation entre les mains (l'organe même du toucher) et les yeux : ce sont d'abord toutes ces vues subjectives, propres au *giallo*, qui, prenant une valeur métonymique signifiante, ne montrent que les mains des assassins, au travers de leurs yeux ; c'est aussi ce gros-plan, dans *Quatre mouches de velours gris*, sur une poignée de porte représentant un œil, que vient saisir la main de Roberto Tobias.

Quatre mouches de velours gris paraît d'ailleurs, à lui seul, résumer l'essence même de ce cinéma traumatique. Outre une omniprésence du thème du traumatisme dans la diégèse (le protagoniste et le meurtrier souffrant tous deux de visions refoulées qui font surface, les *flashbacks* et séquences récurrentes sont multiples), c'est une esthétique du traumatisme à proprement parler qui est à l'œuvre : à la quarante-troisième minute, la séquence de meurtre barbare d'un homme à coups répétés de statuette sur le crâne est filmée en un enchaînement de deux vues subjectives, la première adoptant la vision du tueur, et la seconde, dans les yeux de la victime, montrant l'objet contondant s'abattre plusieurs fois sur l'écran ; finalement, prenant de nouveau le point de vue du criminel, la caméra s'approche du visage tuméfié du moribond pour être aussitôt recouverte d'un crachat de sang si épais qu'il obscurcit tenacement presque tout l'écran. Mais plus encore, c'est l'ultime indice menant Roberto Tobias au tueur (et qui donnera aussi son titre au film) qui recèle un véritable manifeste poétique de l'image traumatique. Alors que vient d'être assassinée la dernière victime, des policiers demandent au protagoniste l'autorisation d'utiliser le cadavre pour une expérience scientifique qui pourrait bien leur dévoiler

¹⁸⁶ Dario Argento, cité dans *Mad Movies*, « Dario Argento – Le maestro du macabre », hors-série n°16, p.100.

l'identité du coupable. En effet, la jeune femme décédée a été retrouvée allongée sur le dos, les yeux ouverts. Argento se base alors sur une théorie authentique (quoique utilisée d'une manière fantaisiste) pour amener au dénouement de son *giallo* : celle qui veut que la dernière image vue au moment de la mort reste imprimée sur la rétine. Un plan digne de science-fiction nous montre donc un œil de la victime, détaché du reste du corps et placé dans une machine futuriste complexe qui lui permet d'agir comme un véritable projecteur de diapositive. L'image qui en résulte laisse voir, au lieu du visage de l'assassin tant attendu, quatre mouches difficilement discernables, disposées en arc-de-cercle. Ce n'est qu'une dizaine de minutes plus tard que Roberto trouvera la solution du *whodunit* avec le sens de cette image prélevée post-mortem : en bousculant Nina, il aperçoit, qui se balance à son coup, un pendentif. Un très gros-plan montre le médaillon, et l'image s'arrête en pleine action pour nous laisser distinguer que celui-ci contient une mouche. Après un gros-plan des yeux de Roberto qui réalise, l'image actuelle et l'image prise dans l'œil de la victime se mêlent : sur fond noir, une mouche dans un cercle lumineux parcourt l'écran de droite à gauche comme un pendule ; à son retour, de gauche à droite, le motif lumineux laisse quelques traces de son passage sur le fond noir, soit plusieurs mouches disposées en arc-de-cercle, qui accusent donc Nina comme la dernière personne qu'a vue la jeune femme assassinée. L'image, en somme, va jusqu'à imprimer la pellicule comme elle a imprimé la rétine de la dernière victime, et comme les images d'Argento traumatisent celles de son public.



La profonde empreinte traumatique de l'image permet le dénouement de *Quatre mouches de velours gris*

III/ L'image métaphysique : un cinéma de la jouissance :

1. Au-delà du plaisir :

1.1. Les joies de la ressemblance :

Après une dispute avec sa partenaire, la jeune journaliste féministe de *Ténèbres*, restée seule dans son salon, est alarmée par un bruit suspect. Alors qu'elle écarte les rideaux pour scruter les alentours de sa maison, un plan la présente de face, de l'autre côté de la fenêtre. Fixe un instant, la caméra entame aussitôt un long travelling tortueux de plus de deux minutes « avec un mouvement enivrant et une musique entraînante »¹⁸⁷ : « le mot d'ordre est celui de l'extase »¹⁸⁸.

Étrangement, l'extase se retrouve partout, dans chaque film et dans chaque plan, dans chaque mouvement de caméra et dans chaque arrêt-sur-image du cinéma de Dario Argento ; un cinéma qui, *a priori*, ne cherche pourtant qu'à inspirer des sentiments de douleur et de peur à son public. Comment, dans ce contexte foncièrement déplaisant, peut donc naître la jubilation qu'on éprouve pourtant à regarder ces traumatismes visuels ? Le cinéaste lui-même apporte une première ébauche de réponse : « L'horreur, par définition, est l'émotion de la pure révélation. La terreur, dans les mêmes critères, est celle de l'anticipation craintive. [...] J'ai tenté de suivre le fil ténu qui se tient entre ces deux pôles de l'expérience cinématographique »¹⁸⁹. On reconnaît bien, dans ces deux définitions proposées par le réalisateur italien, les deux mouvements principaux qu'on a dégagés dans son œuvre : celui du dynamisme, du devenir (qui appellerait donc l'appréhension terrifiée

¹⁸⁷ Dario Argento – *Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.48.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.47.

¹⁸⁹ Introduction de Dario Argento, in *Profondo Argento*, Alan Jones, p.10 : "Horror by definition is the emotion of pure revelation. Terror by the same standards is that of fearful anticipation. [...] I have attempted to thread the fine line that lies between these two poles of cinematic experience".

du spectateur) et celui du dévoilement, de l'émergence d'un latent révélé par une progression inverse, à rebours (et qui susciterait donc l'horreur, face à l'apparition de l'hideuse sorcière de *Suspiria*, des choquants *flashbacks* traumatiques de *Ténèbres*, *Trauma*, *Terreur à l'opéra*...). Mais ce qui est prodigieux, c'est que l'union même de ces deux impressions des plus désagréables est, elle, source d'une indéniable exaltation. Quel est donc ce « fil ténu » qui, à mi-chemin entre ces deux faces de la peur, les unit en un profond plaisir ? C'est sans doute celui de la ressemblance, dont la manifestation première est cette tendance obsessionnelle qui habite chaque image du cinéma de Dario Argento.

Dans son chef-d'œuvre *Bruges-la-Morte* (un roman symboliste qui, publié à peine trois ans avant la naissance officielle du cinéma et fortement inspiré de l'art photographique, présente plusieurs points communs avec les films de notre réalisateur, notamment ces thèmes centraux de la mort et de la récurrence), l'écrivain Georges Rodenbach s'exprime ainsi : « Hugues songeait : quel pouvoir indéfinissable que celui de la ressemblance ! Elle correspond aux deux besoins contradictoires de la nature humaine : l'habitude et la nouveauté. L'habitude qui est la loi, le rythme même de l'être. [...] D'autre part, le goût de la nouveauté est non moins instinctif. L'homme se lasse à posséder le même bien. On ne jouit du bonheur, comme de la santé, que par contraste. [...] Or, la ressemblance est précisément ce qui les concilie en nous, leur fait part égale, les joint en un point imprécis. La ressemblance est la ligne d'horizon de l'habitude et de la nouveauté. »¹⁹⁰ Et de fait, on comprend un peu mieux, ainsi, comment les séquences répétitives d'un *Oiseau au plumage de cristal*, par exemple, peuvent être la fois du côté de l'effroi (par la violence traumatique d'une scène qui, résumée dans ces souvenirs à quelques plans isolés ne manifestant que douleur et brutalité – Monica couchée sur le ventre, le visage déformé par un cri, lève difficilement une main ensanglantée ; Monica et l'homme en noir luttent sauvagement – obsède le protagoniste et s'impose perpétuellement au spectateur) et d'une certaine rassurance (par la cicatrisation, la réparation qu'opère le « retour sur images » contre leur auto-dévoration), et inspirer dès lors une sorte de « joie douloureuse »¹⁹¹.

¹⁹⁰ *Bruges-la-Morte*, Georges Rodenbach, p.127.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.106.



Temps forts de l'agression de *L'Oiseau au plumage de cristal* : essence du traumatisme et plaisir de l'écho

Ce sentiment que crée en nous, spectateurs comme protagonistes, la récurrence compulsive des images continuellement à l'œuvre chez Dario Argento (un sentiment qui rappelle, au passage, chez l'« Homme aux rats », cette « horreur d'une jouissance par lui-même ignorée »¹⁹²) s'avère en fait être leur seul but réel, leur ambition définitive, plus encore que la nécessité sémiologique de dénicher le détail signifiant caché dans le cadre (dont on a vu qu'elle aboutissait rarement à des résultats satisfaisants, pour les personnages-enquêteurs autant que pour le public). C'est bien ce dont témoignent, en fin de compte, ces embûches innombrables au moyen desquelles le cinéaste cache ce détail signifiant là où il devrait le dévoiler : il ne s'agit pas uniquement d'artifices cinématographiques destinés à ménager le mystère d'un *whodunit*, mais bien plutôt de la preuve que ce qui importe le plus dans ces retours visuels, c'est l'impression ressentie lors de leurs re-visionnages. Chez Dario Argento, « l'expérience esthétique, et non la psychanalyse, la génétique, la médecine légale, [la sémiologie, pourrait-on ajouter] ou n'importe quelle autre science, fait autorité comme source de signification, dans le film et dans la vie. »¹⁹³ Ces débauches d'hyper-stylisation visuellement impressionnantes que sont les films de Dario Argento, le public ne vient pas tant les voir par intérêt pour leurs diégèses ou pour la psychanalyse que par désir d'être ébloui : leurs scénarios teintés de thèmes psychanalytiques, qui frôlent souvent l'absurde, ne sont finalement qu'au service des sensations puissantes qu'insufflent les images. Et c'est avant tout par ce procédé de la ressemblance (qui trouve un ancrage à la fois scénaristique et visuel) que ces images peuvent gagner autant en puissance « esthétique », comme le prouve un film tel que *Quatre mouches de velours gris*, notamment.

¹⁹² *Cinq psychanalyses*, Sigmund Freud, p.207.

¹⁹³ *Dario Argento*, L. Andrew Cooper, p.52 : "aesthetic experience, not psychoanalysis, genetics, forensics, or any other science, is the authoritative source of meaning in film and in life".

Dans ce *giallo*, Roberto Tobias, à la suite d'un récit qu'il a entendu à une soirée, fait un cauchemar récurrent qui, à trois reprises dans le film, montre une exécution publique par décapitation en Arabie saoudite. Ce mauvais rêve auquel le protagoniste cherche désespérément une explication ne fait en réalité que préparer « le moment le plus visuellement élaboré du film »¹⁹⁴, à savoir, la dernière séquence avant le générique de fin, où sa compagne Nina (qui est aussi le meurtrier) est elle-même décapitée lors d'un accident de voiture. Non seulement cette scène finale offre un effet de ralenti emphatique sublime (grâce à l'utilisation d'une caméra inhabituelle, « la Pentazet, qui était à l'époque employée pour l'étude de la fusion des métaux, et qui lui permit de tourner des images à environ 12000 photogrammes à la seconde »¹⁹⁵), mais le plaisir de voir ces images est appuyé par une quatrième et ultime occurrence de la séquence onirique de décapitation en montage parallèle, qui vient répondre à cette soif compulsive du spectateur de voir se répéter une même séquence : « La retrouver ! La revoir ! La contempler distinctement une soirée tout entière ! »¹⁹⁶ Aussi, on peut dire que, « en un sens, le Sam Dalmas de *L'Oiseau* fait bien quand il se réjouit à repasser à plusieurs reprises le souvenir de son expérience voyeuriste à la galerie d'art des Ranieri ; mais comme il le fait pour découvrir un souvenir refoulé, il le fait pour une mauvaise raison. De même, la décapitation dans le rêve de Roberto ne doit pas être interprétée psychanalytiquement, mais appréciée en tant que compagne de l'ultime spectacle de *Quatre mouches*, la décapitation de la femme de Roberto. »¹⁹⁷

1.2. L'assouvissement des pulsions masochiste et de mort :

On pourrait se demander, à présent, quels sont les fondements encore peu discernables d'une si intense jubilation à voir se reproduire, encore et encore, une même séquence traumatique. Car ces scènes qui se rejouent sont les mêmes que celles qui ont fait souffrir le spectateur une première fois, et si « de telles séquences [de meurtres violents]

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.51 : "the film's most elaborate visual moment"

¹⁹⁵ Dario Argento – *Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.25.

¹⁹⁶ *Bruges-la-Morte*, Georges Rodenbach, p.90.

¹⁹⁷ Dario Argento, L. Andrew Cooper, p.51 : "In a sense, Bird's Sam Dalmas does the right thing when he revels in repeatedly replaying the memory of his voyeuristic experience at the Ranieris' art gallery, but since he does it to uncover a repressed memory, he does it for the wrong reason. Similarly, the decapitation in Roberto's dream is not to be psychoanalytically interpreted but enjoyed as a companion to *Four Flies' ultimate spectacle*, the decapitation of Roberto's wife".

sont censées avoir des buts cathartiques »¹⁹⁸, on ne voit pas ce qui peut motiver leurs récurrences. Ainsi, face à l'extraordinaire déploiement de procédés visant à heurter, à blesser au mieux le public des films de Dario Argento, l'explication proposée par le lien plaisant entre « habitude » et « nouveauté » fait pâle figure, et plutôt que de l'éclaircir, elle ne semble qu'attirer plus encore l'attention sur le problème.

Ce problème, qui s'imposa aussi à Freud, peut donc s'énoncer ainsi : « le fait nouveau et remarquable que nous avons maintenant à décrire, c'est que la compulsion de répétition rapporte aussi des épisodes vécus du passé qui ne contiennent aucune possibilité de plaisir, et qui même autrefois ne peuvent pas avoir été des satisfactions, pas même de mouvements pulsionnels refoulés depuis. »¹⁹⁹ On comprend qu'un semblable constat soit extrêmement bouleversant dans le cadre d'une théorie psychanalytique qui avait fait du plaisir la cause et la fin de tout phénomène psychique : le processus du refoulement, par exemple, s'explique parce que, face à une pulsion impossible à s'avouer par le « Moi » ou face à un souvenir douloureux, face, donc, à « une tension chargée de déplaisir », le « principe de plaisir [...] prend alors une direction telle que son résultat final puisse coïncider avec une baisse de cette tension, et donc avec un évitement de déplaisir ou une production de plaisir. »²⁰⁰ La contradiction sur laquelle se penche Freud est donc bien la même que celle qui nous préoccupe à propos de ce cinéma (lui-même fondé sur des théories freudiennes²⁰¹) : quelle est cette force qui pousse le spectateur et les protagonistes (héros-enquêteurs et criminels confondus) à vouloir sans cesse que se répètent ces épisodes mêmes qui les ont fait le plus souffrir ?

On a souvent avancé, notamment dans des critiques et théories polémiques, que les films d'horreur, *slashers* et autres, attiraient les foules parce qu'ils permettaient à des pulsions sadiques enfouies chez les spectateurs de s'exprimer indirectement. Ce défoulement pulsionnel par le biais d'une « violence récréative »²⁰² est difficilement contestable. C'est un argument d'autant plus recevable concernant le cinéma de Dario

¹⁹⁸ Dario Argento, cité dans *Profondo Argento*, Alan Jones, p.39 : "Such sequences are meant for cathartic purposes".

¹⁹⁹ *Au-delà du principe de plaisir*, Sigmund Freud, p.95.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.73.

²⁰¹ En effet, si on vient de montrer que la finalité de *Quatre mouche de velours gris* et de *L'Oiseau au plumage de cristal* n'était pas l'interprétation psychanalytique, cela ne remet pas en question l'omniprésence des thèmes psychanalytiques du refoulement et du traumatisme, la progression des diégèses et des images imitant les travaux du rêve et de l'analyse, etc.

²⁰² « Speaking up for corpses », Joan Smith, in *Screen violence*, cité dans *Dario Argento*, L. Andrew Cooper, p.14 : "recreational violence".

Argento, qui force tout particulièrement l'identification du spectateur, par ses vues subjectives et d'autres procédés encore, comme l'exemple de *Terreur à l'opéra* en témoigne particulièrement bien : « Je veux que le spectateur soit aspiré dans la scène. Je veux que ce soit lui qui approche les objets, ou les gens. Finalement, c'est vous, le spectateur, qui tuez ou êtes tué. »²⁰³ Cette citation un peu accrocheuse a le mérite d'insister sur le double mouvement d'identification à l'œuvre dans son cinéma. Si ses films s'efforcent donc à ce point de faire partager la détresse et la souffrance de leurs victimes, alors l'expression de pulsions masochistes serait au moins aussi importante que le défoulement sadique qu'ils autorisent ; peut-être plus encore, puisqu'à cet effort d'identification, s'ajoute toute la débauche de violence traumatisante qu'on a étudiée précédemment et qui ne peut qu'être autant ressentie par le public comme une violence visuelle et sensorielle qui lui est directement faite.

Or, la conceptualisation freudienne de ces deux termes, sadisme et masochisme, peut constituer une première étape non négligeable vers la résolution de notre interrogation. En premier lieu, il nous faut remarquer que Freud a « depuis toujours identifié une composante sadique dans la pulsion sexuelle. »²⁰⁴ Peu importe qu'elle puisse « s'autonomiser et dominer comme perversion la totalité des efforts déployés dans la quête sexuelle »²⁰⁵ ou qu'elle en demeure simplement un aspect intégré, la pulsion sadique est ce qui, dans la formation de la sexualité, permet de détacher la libido d'un rapport réflexif au corps du sujet, afin de la diriger vers un objet sexuel, condition nécessaire de la « réalisation de l'acte sexuel » : « On pourrait même presque dire que c'est le sadisme expulsé hors du Moi qui a montré la voie aux composantes libidinales de la pulsion sexuelle. »²⁰⁶ Dès lors, on peut « comprendre la pulsion partielle de masochisme complémentaire du sadisme comme un basculement du sadisme vers le Moi propre. »²⁰⁷ Or, « un basculement de la pulsion depuis l'objet vers le Moi n'est rien d'autre principiellement que le basculement du Moi vers l'objet »²⁰⁸, ce qui revient à dire que le masochisme accomplirait le mouvement exactement inverse que celui du sadisme. « Le

²⁰³ Dario Argento, *Dario Argento's World of Horror*, réalisé par Michele Soavi : "I want the spectator sucked into the scene. I want him to approach objects, or people. In the end, it is you, the spectator, who kills or who is murdered".

²⁰⁴ *Au-delà du principe de plaisir*, Sigmund Freud, p.154.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*, p.155.

²⁰⁸ *Ibid.*

masochisme, le basculement de la pulsion vers le Moi propre, serait alors en réalité un retour à une phase antérieure de celle-ci, une régression. »²⁰⁹

S'il est vrai, comme nous l'avancions, que ce sont avant tout des pulsions masochistes qu'éveille ou qu'accomplit le cinéma de Dario Argento chez ceux qui le regardent, alors on peut en déduire que ses films offrent à ses spectateurs l'occasion d'un mouvement régressif. Un mouvement régressif d'un type nouveau donc, qui, s'ajoutant à tous ceux que manifestent les progressions diégétiques et visuelles des films de notre cinéaste, concerne cette fois purement le domaine de la réception des œuvres par le public. Mais approfondissons un peu : quelle est la portée de cette régression ? Vers quoi tend-elle ? Cherchant toujours plus loin « au-delà du principe de plaisir », Freud avance alors une hypothèse qui parvient à expliquer l'ambition et l'effet rétrogrades de la compulsion de répétition : cette « *pulsion serait donc une force inhérente à l'organisme animé poussant à la réinstauration d'un état antérieur* que cette instance animée a dû abandonner sous l'influence de forces perturbatrices externes, une espèce d'élasticité organique, ou si l'on veut, l'expression de l'inertie dans la vie organique. »²¹⁰ On a déjà montré combien la plupart des œuvres de Dario Argento s'apparentaient justement à un organisme vivant, manifestant partout son dynamisme intense. À considérer ainsi tout film du cinéaste comme un « organisme animé », on ne saurait, dès lors, s'étonner qu'il exprime tout autant une progression inverse mais aussi essentielle : celle de l'aspiration à l'inertie, que manifestent, de fait, bien des images du réalisateur. Images organiques, donc, vivantes, et douées en cela d'un double mouvement constitutif des êtres animés, tous les plans des films de Dario Argento se partagent en une double tendance antagoniste : le premier meurtre de *Suspiria* (celui de Pat Hingle et de son amie) laisse libre cours à une énergie chaotique (du montage *cut* rapide et des actions à l'intérieur du cadre) avant de ralentir (le lent travelling sur les cadavres inertes) jusqu'à s'arrêter en un plan fixe contemplatif ; les *flashbacks* oniriques des personnages se manifestent autant par de langoureux mouvements de caméra inspirant une certaine pesanteur que par des actes de meurtre (*Trauma*) ou de violence (*Ténèbres*) brusques et soudains, et ils interrompent souvent la diégèse en un montage *cut* surprenant ; le travelling à la Louma qui précède l'homicide du couple lesbien de *Ténèbres*, enfin, parcourt tout l'espace, se disperse de toutes parts, mais dans des mouvements eux-mêmes empreints d'une lente torpeur.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*, p.125.

Du côté du spectateur, si ce cinéma est aussi jubilatoire, c'est qu'il montre l'accomplissement à l'écran, plus encore que d'une pulsion masochiste ou sadique, d'une pulsion de mort. Car cet état antérieur d'inertie auquel aspire nécessairement tout être organique, selon Freud, c'est précisément celui de la mort, ou, plus exactement, celui d'avant la vie : « *le but de toute vie est la mort*, et, en prenant les choses à l'envers : *le non-vivant existait antérieurement au vivant*. »²¹¹ « Prendre les choses à l'envers », exactement comme le font les œuvres d'Argento et leurs spectateurs, reprenant des séquences déjà vues, revenant sur leurs pas dans la diégèse comme si aucun mouvement n'avait eu lieu (comme en témoigne la comparaison entre le début et la fin de *Suspiria*, entre autres), reconstituant le sens des images à rebours... Si l'on ressent de la jouissance à voir des films de Dario Argento, c'est que ceux-ci nous montrent toujours l'anéantissement des mouvements de la vie au profit de l'inertie, de la mort, répondant ainsi à un désir fondamental d'ataraxie, de *nirvana* apaisants. Chez Argento, paradoxalement, l'effort de remémoration nous plonge dans l'oubli. Et c'est pour cela, sans doute, que les deux seuls exemples d'un travail de mémoire efficace dans sa filmographie sont ceux qu'opèrent les corbeaux de *Terreur à l'opéra* et Suzy dans *Suspiria* : seules des réminiscences instinctive et involontaire peuvent porter leurs fruits ; à trop se remémorer une séquence, on finit par s'y perdre.

1.3. La maîtrise du traumatisme :

La répétition, dans le cinéma horrifique de Dario Argento, réalise donc, à plusieurs niveaux, une régression jouissive : à l'inverse de l'avancée obstinée de la pellicule, des intrigues et de la dispersion des mouvements à l'intérieur du champ, la récurrence traumatique vise à se rapprocher de l'inertie, de la mort. Reste que, pour Freud, cette conclusion est scientifiquement peu convaincante : simple hypothèse, elle « est loin de présenter la moindre visibilité concrète et nous fait une impression carrément mystique. »²¹² Si nous estimons au contraire que, pour ce qui nous concerne, cette théorie trouve dans les images de Dario Argento une application très observable et qui fonctionne assez bien, une autre spéculation du psychanalyste autrichien, plus directement dérivée de

²¹¹ *Ibid.*, p.128.

²¹² *Ibid.*, p.155.

l'observation empirique, peut fournir un nouvel éclairage intéressant sur la jubilation qu'inspire la perpétuelle reprise de séquences identiques dans l'œuvre de notre cinéaste.

Ayant pu étudier durant plusieurs semaines le comportement d'un enfant en bas-âge, Freud se pencha tout particulièrement sur un jeu que pratiquait inlassablement le petit : « L'enfant possédait une bobine de bois autour de laquelle était accrochée une ficelle. Il ne lui venait jamais à l'esprit de la tirer par exemple derrière lui sur le sol, et donc de jouer à la voiture avec elle, mais il jetait très habilement la bobine retenue par le fil par-dessus la bordure de son petit lit, masquée par un voile, en sorte qu'elle y disparaissait complètement, prononçait là-dessus son o-o-o-o significatif [une tentative de dire "*fort*", qu'on peut traduire par "*parti*"] et récupérait ensuite la bobine en la tirant du lit par la ficelle, saluant alors son apparition par un joyeux "*là*" »²¹³. Toute la portée de ce jeu, explique Freud dans son essai, réside dans le fait que c'est aussi par ces deux sons que le garçon d'un an-et-demi exprimait le départ de sa mère (« *partie* ») et accueillait son retour (« *là* »). Or, puisqu'« il n'est pas possible que le fait que sa mère s'en aille ait été agréable ou même indifférent aux yeux de l'enfant »²¹⁴, on est en droit de se demander quelle jouissance il pouvait tirer à répéter continuellement cet épisode pénible. La réponse est la suivante : « si l'enfant répète aussi son expérience déplaisante, c'est parce que grâce à cette sienne activité il conquiert un contrôle de l'impression forte bien plus fondamental que cela n'était possible dans l'expérience vécue purement passive. »²¹⁵

Cette expérience est donc bien loin d'être étrangère à notre propos. D'abord parce que Freud en tire des conclusions sur le traumatisme et la compulsion de répétition qui nous intéressent directement. En effet, si le trauma fait souffrir, c'est parce qu'il s'impose à notre psyché trop fortement et trop subitement pour que celle-ci puisse l'appréhender et le comprendre correctement. Cette conception du choc traumatique, les images et diégèses de Dario Argento l'illustrent parfaitement. Ces crimes inauguraux auxquels assistent les protagonistes et qui les marqueront profondément s'imposent toujours à eux d'une manière à la fois violemment inopinée et parcellaire : dans *Phenomena*, par exemple, alors que Jennifer Corvino, en pleine crise de somnambulisme, se déplace lentement sur une corniche au rythme d'une musique répétitive et entraînante, elle passe devant une fenêtre ; un contrechamp interrompt sa calme déambulation en nous la montrant depuis l'intérieur

²¹³ *Ibid.*, p.86.

²¹⁴ *Ibid.*, p.87.

²¹⁵ *Ibid.*, p.123.

du bâtiment ; la musique s'arrête subitement et nous repassons au champ pour reprendre le point de vue de Jennifer qui regarde par cette fenêtre ; le montage s'accélère alors soudainement et nous montre, en trois secondes et six plans, la camarade de chambre de la protagoniste, déjà couverte de sang, traverser la salle en courant, tomber sur la vitre la tête la première et la briser ; filmée de face, depuis derrière la vitre presque plein-cadre, sa tête paraît ainsi traverser l'écran ; de même, dans *Les Frissons de l'angoisse*, Marcus verra la tête de Helga Ulmann passer au travers d'une vitre, comme pour figurer la pénétration de l'évènement traumatique dans la psyché.



Le mouvement même du trauma perce le sur-cadre, l'écran et la psyché, dans *Phenomena*

Si Jennifer et Marcus doivent dès lors se repasser plusieurs fois ces séquences de crimes, c'est pour tenter de reprendre le contrôle sur elles, puisque ces épisodes traumatiques se sont imposés à eux, passifs et comme pris de court. De même, le Roberto de *Quatre mouches de velours gris*, préoccupé par la pression d'un maître-chanteur, s'absente un instant de la soirée qui a lieu chez lui. Un ami qui le voit ainsi à l'écart le ramène au salon. Roberto entend alors d'une oreille et malgré lui l'histoire de l'exécution publique en Arabie saoudite que raconte un des invités, d'où son cauchemar récurrent : « Ces rêves cherchent sous un développement d'angoisse à rattraper la maîtrise du

stimulus, opération dont la non-effectuation est devenue la cause de la névrose traumatique »²¹⁶.

En outre, Sigmund Freud établit un lien direct, dans son ouvrage, entre compulsion de répétition et *mimêsis* artistique : « le jeu et l'imitation artistique pratiqués par les adultes qui, à la différence de la conduite de l'enfant visent la personne du spectateur, n'épargnent pas à celui-ci les impressions les plus douloureuses, par exemple dans la tragédie, et [...] pourtant ils peuvent être ressentis par lui comme une jouissance supérieure. »²¹⁷ L'imitation, dans l'art, d'épisodes douloureux de la vie réelle est donc déjà en soi une répétition source de jubilation, et on ne saurait nier à Dario Argento cette attitude mimétique dans sa création : le *giallo*, avec ses récits de *serial-killers*, bénéficie évidemment d'un profond ancrage dans la réalité du fait-divers (on pense notamment au « Monstre de Florence », qui sévit dans la région de Florence entre 1968 et 1985), et même lors des incursions de notre réalisateur dans le quasi fantastique (avec *Suspiria* ou *Les Frissons de l'angoisse*, dans lequel Argento a « commencé à mélanger le récit réaliste et le réel avec le rêve et la fantaisie »²¹⁸), ses films se font l'écho d'une époque extrêmement violente de l'Italie, troublée par des brutalités politiques, policières et le terrorisme des « Brigades rouges » (« Le *giallo* est un peu le reflet de cette violence »²¹⁹). Que dire, dès lors, de ce cinéma qui va jusqu'à répéter encore et encore une violence meurtrière qui n'est autre, elle-même, que la répétition à l'écran d'un aspect du monde réel ?

1.4. La maîtrise de la mort :

Comme le remarque André Bazin, la répétition d'épisodes de la vie réelle est une spécificité du cinéma. Dans cet art mécanique capable d'imprimer le réel sur un film, le temps du défilement de la pellicule se fait nécessairement l'écho du déroulement linéaire et continu du temps de l'existence réelle. C'est là même une des conditions du « réalisme ontologique » de l'image cinématographique : « l'image des choses est aussi celle de leur

²¹⁶ *Ibid.*, p.116.

²¹⁷ *Ibid.*, p.89.

²¹⁸ Dario Argento, *Dario Argento : Il mio cinema*, réalisé par Luigi Cozzi, cité dans *Mad Movies*, « Dario Argento – Le maestro du macabre », hors-série n°16, p.57.

²¹⁹ Lamberto Bava, *Le Giallo : une horreur érotique*, réalisé par Yannick Delhaye.

durée »²²⁰. Tragédie du cinéma de Dario Argento, que manifeste son usage d'un montage *cut* d'images autophages, œuvrant par recouvrements successifs : « le cinéma n'atteint ou ne construit son temps esthétique qu'à partir du temps vécu, de la "durée" bergsonienne, irréversible et qualitative par essence. La réalité que reproduit à volonté le cinéma et qu'il organise, c'est la réalité du monde dans lequel nous sommes inclus, c'est le continuum sensible dont la pellicule prend un moulage à la fois spatial et temporel. »²²¹ Et c'est justement parce que les images d'Argento sont un « moulage », une empreinte profonde et durable, traumatique de la pellicule et de la rétine comme ces « quatre mouches de velours gris », que le cinéaste peut prendre appui sur une autre qualité essentielle de l'art cinématographique pour contrer le « *tempus fugit* » inexorable de ses films : « Je ne puis répéter un seul instant de ma vie, mais l'un quelconque de ces instants, le cinéma peut le répéter indéfiniment devant moi. »²²² Ces instants quelconques, ce sont les épisodes traumatiques des personnages de *L'Oiseau au plumage de cristal* comme de *Ténèbres* et *Phenomena*, que Dario Argento se permet de faire reparaître encore et encore sous nos yeux parce qu'il les accompagne d'une justification diégétique de l'imitation du mouvement de la reconstruction mémorielle : « Sans doute aucun instant vécu n'est identique aux autres, mais les instants peuvent se ressembler comme les feuilles d'un arbre ; d'où vient que leur répétition cinématographique est plus paradoxale en théorie qu'en pratique : nous l'admettons en dépit de sa contradiction ontologique comme une sorte de réplique objective de la mémoire. »²²³

Mais s'il est un instant, loin d'être quelconque, que les œuvres du réalisateur italien de *gore* s'efforcent particulièrement de saisir, c'est bien celui de la mort. Or, « la mort est pour l'être le moment unique par excellence. [...] La mort n'est qu'un instant après un autre, mais c'est le dernier. »²²⁴ Cet ultime instant, Argento le répète tout d'abord, comme objectivement, depuis les yeux d'un personnage (Roberto Tobias voit perpétuellement mourir le condamné à mort de son rêve, Adriana Petrescu revoit la décapitation de son fils, la mère de Carlo voit plusieurs fois mourir son mari qu'elle a tué...). Car cette subjectivité du regard sur la mort, dans ses films, est la condition même qui permet son objectivation : ce n'est pas tant par voyeurisme que Dario Argento insiste tout particulièrement sur la vue

²²⁰ « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma*, André Bazin.

²²¹ « Morts tous les après-midi », in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, André Bazin, p.371.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, p.372.

²²⁴ *Ibid.*, p.371.

subjective lors des séquences de crimes inauguraux (ces scènes, de fait, sont presque les seuls moments de ses films où la vue subjective est véritablement actualisée, où elle perd tout équivoque quant au sujet de la vision grâce à des raccords de regards en champ-contrechamp, comme cela est flagrant au début des *Frissons de l'angoisse*, quand Marcus, face à la caméra, regarde hors-champ droit vers le spectateur, avant qu'un plan, opposé au premier dans un angle de 180°, ne nous montre Helga Ulmann agonisante), que pour déléguer sa vision à un personnage. Dès lors, sous couvert de réminiscences de ces personnages, Argento parvient à se soustraire à une difficulté de la représentation récurrente de la mort : « la mort [...] se vit et ne se représente pas. [...] On ne meurt pas deux fois »²²⁵ ; puisqu'elle « marque la frontière de la durée consciente et du temps objectif »²²⁶, la mort ne devrait pas autoriser la répétition. Cependant, le genre même du *giallo* qui, comme le *slasher*, fait s'enchaîner en un seul film (et de film en film) autant d'homicides, répète bien, d'une certaine manière, l'acte de mort objectivement. C'est peut-être vrai *a fortiori* pour le *giallo* dans ses canons les plus purs, où la stricte ritualisation des meurtres induit des ressemblances qui confinent à l'identité, comme dans le film *Trauma*, notamment, dont les nombreux homicides (jusqu'à celui de la criminelle elle-même), pour lesquels Adriana utilise quasiment toujours la même machine à décapitation (une boucle de fil de fer se resserrant mécaniquement autour du cou, jusqu'à le trancher), sont presque inmanquablement filmés dans une alternance de gros-plans sur le visage des victimes et d'inserts sur leurs cous. Comme dans le jeu de l'enfant qu'observa Freud, les victimes de ces films sont donc « là », puis « parties », et à nouveau « là », sans cesse. Aussi, par ces « éternels re-morts du cinéma »²²⁷, le spectateur peut-il jouir d'une maîtrise rarement atteinte sur l'évènement de la mort elle-même.

²²⁵ *Ibid.*, p.372.

²²⁶ *Ibid.*, p.371.

²²⁷ *Ibid.*, p.372.



Répéter la mort à l'identique pour mieux l'appréhender, dans *Trauma*

1.5. Le cinéma de la cruauté :

La mort est, bien entendu, au centre de la filmographie de Dario Argento. Elle est même, à vrai dire, le seul élément absolument indispensable à ses films. Car le cinéma de Dario Argento est avant tout un cinéma de la cruauté. Mais loin d'un « raffinement cruel »²²⁸ que Bazin reconnaissait aux réalisations d'Hitchcock, les œuvres du cinéaste italien se caractérisent plutôt par une débauche, une exultation cruelle : « Quand bien même je serais ravi que les gens voient mon œuvre comme aussi importante et influente que la sienne, je pense qu'il y a de grandes différences entre nos films. Les miens sont plus passionnés et hystériques, alors que les siens étaient toujours si pleins de maîtrise de soi et de distance. »²²⁹ Reste qu'André Bazin (et François Truffaut qui a réuni ses textes sur des auteurs « qui ont pour point commun d'avoir imposé un style bien particulier et un tour

²²⁸ « Soupçons », in *Le cinéma de la cruauté*, André Bazin, p.128.

²²⁹ Dario Argento, cité dans *Profondo Argento*, Alan Jones, p.22 : "While I would be delighted that people felt my body of work as important and influential as his. I think there are marked differences in our films. Mine are more passionate and hysterical while his were always so controlled and remote".

d'esprit subversif »²³⁰ dans l'ouvrage *Le cinéma de la cruauté*) classe Hitchcock comme un réalisateur « de la cruauté ». Ce terme, dérivé du latin « *cruor* » signifiant « couler » à propos du sang, dans et hors des veines, s'applique sans doute plus encore au cinéma de Dario Argento, qui s'attache, de fait, à exposer autant l'intensité de la vie (par ses mouvements de caméra proprement organiques, entre autres) que le défoulement sanguinaire du crime. En bien des points, le cinéaste italien se rapproche pourtant du « Maître du *suspense* » britannique : « La rhétorique d'Alfred Hitchcock est certainement la plus brillante du monde. Nous savons maintenant du reste qu'il n'a pas son pareil pour les *travellings* en spirale et l'expression des mouvements les plus secrets de l'inquiétude et du doute. »²³¹ Comment ne pas reconnaître le même brio chez Dario Argento, dont le *travelling* de *Terreur à l'opéra*, descendant les marches d'un escalier en colimaçon (une citation presque explicite de *Sueurs froides*, à rebours), par les tressautements maladroits d'une « Steadycam » pourtant étourdissante (le plan, qui finit par plonger dans l'obscurité, s'achève par un fondu enivrant), communique un vertige et un malaise peut-être plus grands – et en tout cas plus vifs – que ceux que produisait le fameux *travelling* compensé d'Hitchcock ? Pour ce qui est de « l'inquiétude et du doute », on a déjà vu, dans *Suspiria* notamment, comment Argento faisait poindre une menace invisible cachée au fond de chacun de ses plans.



Vertige et sensibilité, une image de la cruauté, dans *Terreur à l'opéra*

²³⁰ Préface de François Truffaut, in *Le cinéma de la cruauté*, André Bazin, p.12.

²³¹ « Les Enchaînés », in *Le cinéma de la cruauté*, André Bazin, p.130.

Le célèbre critique et théoricien français s'insurge par ailleurs contre un trait proprement cruel du travail de réalisation d'Alfred Hitchcock : « La caméra subjective, très bien, encore faut-il qu'il y ait un sujet ! »²³² « Cruel », disons-nous, car cette indépendance déconcertante de la caméra subjective (dont abuse aussi notre cinéaste) paraît repousser, chez le metteur en scène anglais, les « limites de la sensibilité de la caméra »²³³. De même, si on a déjà montré que la vue subjective autonomisée d'un *Ténèbres* pouvait exprimer le point de vue comme immanent d'une « présence » immatérielle et spirituelle (ou bien d'une « pulsion scopique », ce qui revient à peu près au même), les nombreux travellings subjectifs détachés de leurs sujets que l'ouverture de *Phenomena* fait s'enchaîner prennent, à l'inverse, une allure éminemment sensible, physique : dans les premières séquences de ce film hanté par une nature organique débordante, on sent vibrer ces vues subjectives hésitantes, comme douées de vie, qui s'attardent sur un cadre suisse des plus bucoliques (s'éloignant de la route bitumée, le premier travelling s'attache à montrer des arbres saturés de vert ; le second, un torrent déchainé dans lequel tombe la tête de la première victime). Hitchcock et Argento partagent, enfin, une dernière manie : « paraître dans tous [leurs] films, un court instant. »²³⁴ Hitchcock avait l'habitude malicieuse de se cacher dans les premiers plans de ses œuvres, généralement déguisé en un simple badaud qui parodiait le chic des *gentlemen* anglais. Argento, lui, laisse souvent voir ses mains, gantées ou nues, qui perpètrent elles-mêmes les crimes de ses films, principalement lorsque, conformément aux codes du *giallo*, on les voit depuis les yeux des meurtriers : réalisateur d'œuvres pulsionnelles à tous niveaux, Dario Argento s'octroie aussi le plaisir de tuer. Plus encore qu'Hitchcock, donc, le cinéaste italien « fait quelquefois entendre parmi les hurlements d'épouvante des victimes, le vrai cri de jouissance qui ne trompe pas : le sien. »²³⁵

Mais là où le « Maître de la peur » dépasse indubitablement le « Maître du *suspense* » dans leur art commun de la cruauté, c'est dans son style : « Je me souviens qu'il aimait tellement Alfred Hitchcock qu'il essayait d'émuler ses travaux bien qu'ils soient tous les deux très différents, Hitchcock étant stylistiquement plus sobre »²³⁶, confie le directeur de la photographie de *L'Oiseau au plumage de cristal*. Chez Argento, c'est l'image elle-même qui jouit, en fin de compte. Sa caméra transgressive aime clairement à

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

²³⁴ « Faut-il croire en Hitchcock ? », in *Le cinéma de la cruauté*, André Bazin, p.141.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Vittorio Storaro, cité dans *Mad Movies*, « Dario Argento – Le maestro du macabre », hors-série n°16, p.62.

scruter les corps de femmes qui se dénudent, parfois sans aucune justification diégétique, et souvent juste avant que celles-ci ne soient assassinées, comme pour le meurtre de la camarade de chambre de la protagoniste de *Phenomena*, qu'on surprend en train de se changer juste avant qu'elle ne soit tuée, ou bien celui de la journaliste de *Ténèbres*, qui n'aperçoit le criminel qu'au travers du trou que celui a percé avec son arme dans le pull qu'elle enfilait. La mise en relief hyperbolique des textures, et spécialement du cuir, participe aussi évidemment de cette jouissance de l'image. Mais plus encore, c'est un certain mauvais goût criard, que manifestent bien des films du cinéaste, et particulièrement *Suspiria*, peut-être, par ses à-plats de lumière rouge qui caressent les visages des personnages avec une quasi obscénité. Ses diégèses ne sont pas moins nettement caractérisées par un cruel manque d'élégance et de distinction : dans *Trauma*, à deux reprises, des têtes détachées de leurs corps continuent à articuler quelques mots, provoquant un effet quelque peu dérangeant sur le spectateur. Loin d'être accidentel, cet effet est incontestablement recherché par le réalisateur cinéphile, dont l'ambition première est d'inspirer à son public les émotions qu'il a ressenties lors de sa rencontre avec le cinéma d'horreur, par l'intermédiaire du *Fantôme de l'opéra* d'Arthur Lublin : « J'ai découvert un monde qui m'était tout entier inconnu – un monde rempli de couleur, de romance gothique, d'imagerie grand-guignolesque et de terreur. »²³⁷



Excès et Grand-Guignol manifestent la jouissance de l'image, dans *Suspiria* et *Trauma*

²³⁷ Dario Argento, cité dans *Profondo Argento*, Alan Jones, p.19 : "I discovered a whole world I had never seen before – one filled with colour, gothic romance, Grand Guignol imagery and terror".

2. Au-delà de la matière :

2.1. La « toute-puissance des pensées » :

Par ailleurs, le cinéma de Dario Argento semble favoriser l'accomplissement d'une autre pulsion de la psyché humaine, pulsion qui contrarie en apparence l'idée d'une jouissance intimement liée à l'organique qu'on vient de relever (la pulsion de mort elle-même, qui souhaite un retour à l'inertie de l'inorganique, est pourtant l'une des deux pulsions essentielles du vivant). Car cette caméra subjective déchaînée, apte à adopter « tous les points de vue qu'elle désire », y compris ceux d'une personne « qui est déjà morte mais dont la présence continue d'être là » ou même simplement d'une force immanente « qui regarde tranquillement les choses qui se passent », manifestant ainsi « une sorte de psychologie diffuse »²³⁸, répondrait aussi, selon les écrits de Freud, à une soif narcissique de retrouver dans le monde matériel et naturel les caractéristiques de l'esprit humain.

Si l'environnement dans lequel se débattent les personnages d'Argento ainsi conçu, ainsi investi d'une conscience hostile par une attitude animiste, inspire nécessairement la crainte et la terreur face à l'« intention secrète [...] de nuire »²³⁹ de toutes choses, particulièrement à l'œuvre dans *Suspiria*, il découle néanmoins d'une « surestimation narcissique des processus psychiques »²⁴⁰. Tous les accessoires et les décors de ces films, ayant subi une sorte d'« attribution de vertus magiques »²⁴¹ qui les anime d'une malveillance très humaine, flattent les spectateurs en postulant une « toute-puissance des pensées »²⁴². Les très gros-plans sur des objets ou animaux que le cinéaste multiplie dans ses œuvres paraissent, en les isolant, leur conférer des capacités spirituelles, « un caractère démonique »²⁴³ ; et lorsque les personnages scrutent tout autour d'eux, inquiets, pour tenter de localiser une menace qui se trahit par un son à la fois *off*, « hors-champ » et *in*, ils finissent par réaliser que la menace est, de fait, partout : dans le hors-champ et à l'intérieur même du cadre.

²³⁸ Dario Argento, cité dans *Dario Argento – Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.44.

²³⁹ *L'Inquiétante étrangeté*, Sigmund Freud, p.244.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.245.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*, p.244.

²⁴³ *Ibid.*, p.242.

Daniel, le pianiste aveugle de *Suspiria*, n'est, dans ces conditions, pas plus incapable que les autres personnages de trouver l'origine du danger dans le champ : comme pour Sara, qui ne voit pas les fils de fer acérés qui l'attendent juste en-dessous d'elle, c'est le monde matériel tout entier, doué d'une animosité intentionnelle à cause d'une « accentuation excessive de la réalité psychique par rapport à la réalité matérielle »²⁴⁴, qui décide soudain de l'assaillir. Seul sur cette grande place vide de Fribourg encadrée d'imposants monuments, Daniel crie autour de lui, appelle l'être inconnu qui en a après lui à se manifester. Le montage s'accélère et se disperse : on voit tantôt le pianiste depuis un point de vue aérien, tantôt depuis derrière les colonnes d'un bâtiment, et, comme le chien du personnage, les spectateurs cherchent une menace physique dans chaque plan, une figure bien déterminée qui, cachée dans un recoin, surgirait pour se jeter sur lui. Mais la sorcière a profondément marqué la matière, elle l'a traumatisée de sa volonté de nuire, et la force malveillante finit par fondre sur lui depuis le fronton d'un des édifices de la place : dans ce décor devenu tout entier hostile, c'est l'édifice lui-même qui en veut au pianiste et vient enfin l'attaquer. L'attente du public d'un potentiel criminel à forme physique est peut-être déçue, mais ce n'est qu'au profit de la preuve d'un monde matériel habité par un « esprit anthropomorphe »²⁴⁵, qui allie la jubilation de l'évidence d'un réel magique à la jouissance de constater l'étendue fantasmée du pouvoir de l'esprit humain : pour le psychiatre Frank Mandel, « le malheur ne vient pas des miroirs cassés, mais des esprits cassés » ; en réalité, il vient des deux à la fois, des deux mêlés.

La mort du Professeur Giordani, dans *Les Frissons de l'angoisse*, démontre aussi très bien cette contamination magique du matériel par une « toute-puissance des pensées » qui inquiète le spectateur autant qu'elle le fait profondément jubiler : parce qu'il entend la mélodie enfantine que fait jouer la criminelle avant de tuer ses victimes, le personnage s'arme d'un couteau et recule au fond de son bureau. Le dos collé au mur, se croyant ainsi à l'abri d'un assaillant qui le surprendrait de derrière, le professeur se tient prêt, et attend que l'assassin fasse irruption depuis une porte ouverte à l'autre extrémité de la grande salle. Un champ-contrechamp montre alternativement l'homme qui anticipe dans un coin de la pièce, et la porte ouverte à l'autre bout, au centre du cadre. Un automate, qui émerge bien de ce contrechamp, court vers lui en traversant le bureau, et, comme prévu, le

²⁴⁴ *Ibid.*, p.251.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.245.

professeur a bien le temps de lui administrer un lourd coup de couteau qui le met à terre. Pourtant, ce n'est pas de la porte ouverte sur laquelle était centrée la caméra que vient l'automate, mais de celle juste à côté de la première, fermée, qu'il ouvre comme magiquement. Et si le professeur rit d'abord de voir l'automate cassé se débattre sur le sol, un autre plan montre son visage qui s'assombrit et regarde, intrigué, la machine qui l'a attaqué comme de son propre chef. Finalement, la véritable meurtrière, cachée derrière un rideau, surprend Giordani en surgissant de sa gauche, et le frappe avec un tisonnier. Le plan moyen qui la montre se jeter sur lui prend d'abord une valeur de preuve objective que l'automate a bel et bien agi sans aide, et a donc eu l'intelligence d'ouvrir seul la porte ; mais plus encore, ce plan très bref, qui ne laisse voir au spectateur que le gonflement du rideau d'où point le tisonnier (sans qu'aucune main ne soit visible), donne l'impression que c'est presque le rideau lui-même, en tant qu'objet du décor animé de mouvements psychiques humains, qui vient tuer le Professeur Giordani.



L'animation très humaine d'un décor foisonnant, dans *Les Frissons de l'angoisse*

2.2. La violente « extase métaphysique » :

« "Le monde est plein de *démons*", affirmait Héraclite d'Éphèse, en se promenant à l'ombre des portiques, à l'heure chargée du plein midi, alors que dans l'étreinte sèche du golfe asiatique, l'eau salée bouillonnait sous le souffle du libeccio méridional. *Il faut*

découvrir le démon qui est en chaque chose. [...] Il faut découvrir l'œil qui est en chaque chose. »²⁴⁶ On retrouve ici les aspects principaux du réel singulier que Dario Argento s'efforce de représenter : ces « démons » d'un monde animiste, qui habitent les objets et les êtres, cet « œil » de l'inerte matériel qui nous regarde partout, ce même Héraclite dont le mobilisme a eu une influence certaine sur les images-devenir du cinéaste... Mais la citation n'est pas la sienne, elle est de l'artiste-peintre du XX^e siècle Giorgio De Chirico, dont les œuvres et l'approche du travail créatif sont des inspirations avouées de notre réalisateur italien. Jusqu'à conférer au cinéma d'Argento une visée « esthétique » similaire à celle de l'« Art métaphysique » : communiquer au spectateur un sentiment bien plus fort que le simple narcissisme d'une « toute-puissance des pensées » ; un sentiment d'« extase métaphysique »²⁴⁷.

Et les deux auteurs partagent, de fait, une semblable ambition phénoménologique de « mettre à jour le *démon* au cœur de chaque chose. »²⁴⁸ Projet qui est au cœur d'un *Suspiria*, comme en témoigne son incarnation diégétique évidente de la mise à jour de l'invisible et diffuse *Mater Suspiriorum* par Suzy Bannion, mais tout aussi présent dans l'intégralité de sa filmographie : démon honteux de l'âme et du mensonge dans *Ténèbres*, démon de la décapitation du cauchemar de Roberto et de l'accident de voiture de Nina, démon des poupées et des jouets mécaniques dans *Les Frissons de l'angoisse*, démons du passé qu'une progression rétrospective s'évertue à dévoiler dans toutes ses autres œuvres, démons du moindre élément de décor dans chaque plan. Et c'est de cette découverte de l'essence des choses qui s'impose à nous que peut naître le sentiment fort de l'« extase métaphysique » : « Un édifice, un jardin : une statue une personne nous font une *impression* »²⁴⁹, et nous sommes « *surpris* »²⁵⁰, de même que le traumatisme nous surprend et s'imprime sur nos psychés et celles des protagonistes dans le cinéma de Dario Argento.

Car la révélation, pour le fondateur de l'« Art métaphysique », est un phénomène vif et brutal, comme le sont les images critiques des films de notre metteur en scène. Aussi, c'est dans un peintre ténébreux et sanguinaire de la Renaissance que Giorgio De Chirico décèle les prémices de son mouvement artistique ; un peintre qui, par bien des aspects, tant

²⁴⁶ « Zeuxis l'explorateur », Giorgio De Chirico, in *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, Giovanni Lista, p.267.

²⁴⁷ « Art métaphysique et Sciences occultes suivi d'un Épode », Giorgio De Chirico, in *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, Giovanni Lista, p.276.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.275.

²⁴⁹ Giorgio De Chirico, in *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, Giovanni Lista, p.237.

²⁵⁰ *Ibid.*, p.232.

dans son caractère que dans son œuvre, peut ressembler à notre cinéaste du traumatisme : Andrea del Castagno, que l'auteur italien du XX^e siècle décrit comme un artiste « violent et naïf, tout aussi habile à manier le fusain et le pinceau, que le poignard et la massue. »²⁵¹ Comme dans les œuvres de Dario Argento, où se déforment constamment les corps et les visages en proie aux agitations de la souffrance et de la peur, c'est « une impression de violence que laissent les mouvements de ses figures, l'expression terrible des têtes d'hommes et de femmes qu'il peignait. »²⁵² Cette violence dont l'empreinte marque les êtres d'un mouvement manifeste est aussi celle de l'extase métaphysique que ressent le spectateur, et qui a « quelque chose de féroce ; comme une poitrine percée par une épée ; quelque chose aussi comme la blessure produite par une épée. »²⁵³ Ressentis des personnages et du public se confondent bien dans cette esthétique du traumatisme, qui imprime sa douleur et sa révélation sur les corps, les images et les rétines des spectateurs. Dans ces œuvres chargées d'une atmosphère trouble et agressive, on ne peut qu'être dans un état d'inquiétude continue, à guetter sans cesse les remous de ce monde animé qui, peuplé de fantômes, est toujours sur le point de laisser apparaître ses démons. Ainsi, chez le « Maître de la peur », les personnages scrutent en permanence leurs alentours, d'où émane parfois le murmure d'une voix (dans *Ténèbres*, le criminel Christiano Berti lance souvent des « Perverse ! » avant de tuer, chuchotements à peine audibles par les victimes qui échouent à en repérer l'acousmètre) ou d'une musique (Helga Ulmann parcourt tout l'espace du cadre de son regard, juste avant le premier meurtre des *Frissons de l'angoisse*) ; de même, ce qui attire l'attention de Giorgio De Chirico dans une œuvre d'Andrea del Castagno représentant Pippo Spano c'est, au cœur d'une image dont « la couleur prédominante est un rouge foncé »²⁵⁴ semblable à celui de *Suspiria*, le fait que le personnage a « la tête un peu tournée à gauche, comme s'il écoutait parler quelqu'un. »²⁵⁵

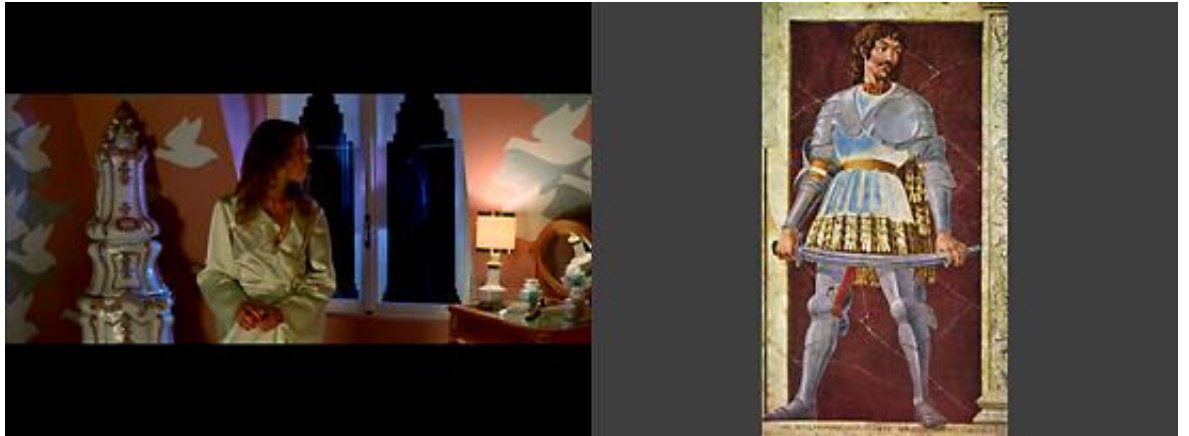
²⁵¹ *Ibid.*, p.227.

²⁵² *Ibid.*, p.228.

²⁵³ *Ibid.*, p.251.

²⁵⁴ *Ibid.*, p.228.

²⁵⁵ *Ibid.*, p.229.



Pippo Spano et Pat Hingle, dans *Suspiria*, attentifs aux présences du hors-champ

Or, la révélation qui frappe l'artiste puis le spectateur de son œuvre revêt, pour le peintre métaphysique, une forme qui rappelle curieusement un autre aspect de l'expérience esthétique que peut faire le public face à une œuvre de Dario Argento : celle de la ressemblance troublante, de la ressemblance qui dénote quelque chose, « comme la ressemblance qu'il y a entre deux frères – ou plutôt entre l'image que nous voyons en rêve d'une personne que nous connaissons et cette personne dans la réalité ; c'est, et en même temps, ce n'est pas la même personne ; il y a comme une légère et mystérieuse transfiguration dans les traits. – Je *crois* et avec foi, peut-être que comme la vue en rêve d'une personne est, à certains points de vue, une preuve de sa réalité métaphysique, la révélation est sur les mêmes points la preuve de la réalité métaphysiques de certains hasards qui nous arrivent par moments »²⁵⁶.

Cette ressemblance déconcertante, qui n'est pas une simple identité, trouve des racines dans une exploration des profondeurs de soi-même, une plongée introspective qui lie le connu au jamais vu : « L'œuvre vraiment profonde sera puisée par l'artiste dans les profondeurs les plus reculées de son être »²⁵⁷. Là, précisément, où Argento nous fait plonger, nous invitant à « regarder profondément dans le sombre miroir de la psyché et observer les choses étranges et inquiétantes qui vivent dans ses profondeurs »²⁵⁸, comme le suggère le titre de *Ténèbres*, qui « se réfère aux ombres de l'âme, aux ombres intérieures

²⁵⁶ *Ibid.*, p.232.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.242.

²⁵⁸ Dario Argento, James Gracey, p.18 : "to gaze deep into the dark mirror of the psyche and peer at the uncanny things that live in its depths".

qui naissent profondément en nous »²⁵⁹. C'est dans ces abîmes de l'esprit que le cinéaste italien nous immerge, « amenant les spectateurs dans des lieux où ils n'ont jamais osé rêver de s'aventurer auparavant »²⁶⁰, et d'où naissent étrangement « des joies nouvelles », des jubilations « qu'avant *je ne connaissais pas*. »²⁶¹

2.3. La précision, la réification et l'attachement à la matière :

Si, comme l'art d'un De Chirico, le cinéma de Dario Argento peut se faire « métaphysique », c'est, paradoxalement, par son attachement scrutateur à la matière, par une expression exagérée de toutes les textures et formes qui composent le monde : « évoquer les spectres de villes, de choses, de monuments, de meubles, de machines »²⁶², n'est-ce pas là ce qu'accomplit notre metteur en scène dans ses prises de vues mystérieuses de l'architecture de Fribourg et de la façade de l'Institut Talm dans *Suspiria*, dans ces « rues de Rome obscurcies de brouillard »²⁶³ de *L'Oiseau au plumage de cristal*, dans ces intérieurs souterrains, chargés et chaotiques, entre gothique et baroque, de *Terreur à l'opéra ?* Ou bien encore « disséquer l'aspect fantomatique d'instruments scientifiques »²⁶⁴, comme dans *Phenomena*, où une mise en abyme de l'observation scientifique permet à Argento de laisser poindre une sorte de réalité mystique derrière ces microscopes, ces scalpels et ces lances à la mécanique complexe, filmés dans des plans extrêmement serrés. La première condition du symbolisme de l'« Art métaphysique » de Giorgio De Chirico, la première étape pour tenter d'accéder à des réalités dissimulées dans la vie sensible, est une attitude « extra-matérielle et donc *métaphysique* »²⁶⁵ qui consiste paradoxalement à « encadrer et [...] minéraliser totalement l'univers »²⁶⁶ : « une surmatérialisation des choses qui nous entourent et de notre être lui-même pourrait nous

²⁵⁹ Dario Argento, *Argento's World of Horror*, réalisé par Michele Soavi : “refers to the shadows of the soul, the interior shadows those which are born deep within us”.

²⁶⁰ Introduction de Dario Argento, in *Profondo Argento*, Alan Jones, p.10 : “taking audiences to places they never dared dreamed of venturing before”.

²⁶¹ Giorgio De Chirico, in *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, Giovanni Lista, p.237.

²⁶² « Art métaphysique et Sciences occultes suivi d'un Épode », Giorgio De Chirico, in *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, Giovanni Lista, p.275.

²⁶³ *Dario Argento*, James Gracey, p.28 : “fog-cluttered streets of Rome”.

²⁶⁴ « Art métaphysique et Sciences occultes suivi d'un Épode », Giorgio De Chirico, in *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, Giovanni Lista, p.275.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*, p.276.

amener sur les barreaux les plus élevés de l'échelle dressée contre le mur de l'inconnu. »²⁶⁷ C'est en la creusant profondément, en plongeant en elle qu'on pourra arriver à « dénuder la matière »²⁶⁸, et, dès lors, à révéler le fantôme qu'elle recèle : quand Marcus Daly gratte puis démolit le plâtre d'un mur de « la maison de l'enfant qui crie » dans *Les Frissons de l'angoisse*, il se dévoie dans sa quête du coupable d'un *whodunit*, mais il n'en parvient pas moins à mettre à jour, pour la première fois, le cadavre momifié qui séjournait, à l'insu de tous, emmuré dans cette villa (celui de l'homme qu'on voit se faire assassiner par la mère de Carlo dans les *flashbacks* traumatiques du film, au centre du générique de début et du dénouement).

« Mettre en scène la peur, autrement dit forcer le spectateur à tomber dans vos peurs, dans vos cauchemars. Pour que cela fonctionne, il faut raconter une histoire avec une précision presque mathématique. Il faut réaliser la séquence de peur exactement comme vous l'avez pensé ou rêvé. Avec le même rythme, les mêmes mouvements. Je me souviens d'une interview de Giorgio De Chirico. Je pensais que son inspiration lui venait de ses rêves. Le journaliste lui demanda comment il travaillait. Chirico répondit alors qu'il fallait faire une représentation vraiment exacte des détails, des couleurs, des ombres. Qu'il fallait essayer d'être le plus précis possible et alors seulement, surgirait quelque chose de métaphysique. Cette idée m'a beaucoup touché. La précision est l'une de mes obsessions »²⁶⁹, explique Dario Argento. La précision, pour l'artiste, dans la reproduction de la sensation qui a pu lui inspirer une « extase métaphysique » est la deuxième condition nécessaire de l'« Art métaphysique ». On comprend mieux, dès lors, l'attitude un peu extravagante du réalisateur italien qui, en tournage, « court partout sur le plateau une caméra à la main et saute sur les meubles, essayant tous les angles possibles jusqu'à être satisfait », et, en conséquence, ces « angles de caméra peu conventionnels »²⁷⁰ qui parcourent son cinéma, et visent à reproduire précisément la vision qui a marqué son esprit, et qui, sans cet effort, perdrait toute sa dimension horrifique et mystique.

De Chirico explique ainsi la dimension fortement géométrique et exacte de l'expérience métaphysique à l'origine de son art : « Hier après-midi, passant par une longue rue étroite flanquée de hautes maisons sombres, j'ai vu apparaître tout au fond une

²⁶⁷ *Ibid.*, p.275.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Dario Argento, cité dans *Dario Argento – Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.35.

²⁷⁰ Michael Brandon, cité dans *Profondo Argento*, Alan Jones, p. 43 : "run around the set with a camera and jump on top of the furniture experimenting with every angle until he was happy" / "unconventional angles".

colonne surmontée d'une statue dont j'ai su par la suite qu'elle était celle de l'Arioste. Vu dans cette perspective, entre ces deux parois de pierre noircies qui semblaient être les murs d'un sanctuaire antique, le monument se parait d'un je ne sais quoi de solennel, de sorte que le passant, même aucunement porté sur la métaphysique, se serait attendu à entendre monter du fond de la place les prédications d'un dieu. »²⁷¹ Argento l'a bien compris quand il joue jusqu'à l'étrange de la profondeur et des perspectives, à la fois accentuées et brisées, de la place sur laquelle est tué le pianiste Daniel, grâce à des éclairages complexes qui ménagent des zones d'ombre et de lumière isolées et irréelles, ou encore lorsque, au début des *Frissons de l'angoisse*, il cite clairement le célèbre tableau *La Joie et les Énigmes de l'heure étrange* de Giorgio de Chirico en filmant singulièrement une place à l'architecture saisissante (« avec ses arcades abondantes et ses perspectives écrasantes, et la "statue silencieuse" qui renvoie à son Ariane endormie »²⁷²) : « l'objet pourvu de métaphysique doit être vu d'une certaine façon et sous un certain angle pour pouvoir apparaître dans sa véritable dimension. »²⁷³ Alors seulement, « une révélation peut naître tout d'un coup », simplement « par la vue de quelque chose comme un édifice, une rue, un jardin, une place publique »²⁷⁴, mais pris d'une certaine manière bien précise.



Des angles et des compositions travaillés révèlent les décors, dans *Les Frissons de l'angoisse* et *Suspiria*

Dans la théorie artistique ainsi formée par De Chirico, enfin, les œuvres ne devront plus montrer que l'absurde et l'insensé, « le bon sens et la logique y feront défaut. – De cette façon elle[s] s'approcher[ont] du rêve et aussi de la mentalité enfantine. »²⁷⁵ Car le

²⁷¹ « Art métaphysique et Sciences occultes suivi d'un Épode », Giorgio De Chirico, in *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, Giovanni Lista, p.277.

²⁷² *Dario Argento – Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.82.

²⁷³ « Art métaphysique et Sciences occultes suivi d'un Épode », Giorgio De Chirico, in *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, Giovanni Lista, p.278.

²⁷⁴ Giorgio de Chirico, *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, Giovanni Lista, p.232.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.242.

sentiment d'extase métaphysique, lui-même, « ce frisson glacé, cette joie solitaire et profonde de la révélation »²⁷⁶ n'est que la vague impression de compréhension d'un réel incompréhensible, la sensation de toucher quelque réalité enfouie et qui dépasse l'entendement raisonnable. Les films « de genre » de Dario Argento manifestent donc en même temps « certains traits de la révolution moderne » : « L'image moderne n'est plus fiable, plus lisible, elle fait question. Dénuée de sens et de visée, parfois truquée, elle entre alors en crise et devient sujet. »²⁷⁷ Venant après des philosophes tels que Schopenhauer et Nietzsche, qui ont définitivement démontré « que la vie n'est que pur non-sens », l'« Art métaphysique » prend le parti de transmuier ce constat en un geste artistique positif : « Le vide terrible qu'ils ont découvert a la même absurde et tranquille beauté que la matière. Réjouissons-nous car cette découverte est jubilation. L'art nouveau est l'art jubilatoire par excellence. »²⁷⁸ Le manque de logique et de réalisme, le processus inverse d'une démonstration univoque du sens qui met à mal toutes les diégèses de la filmographie de Dario Argento ne mène pas, comme bien des critiques l'estiment, à de vains exercices de style nihilistes et sans intérêt : « Il n'y avait plus de *sujets* dans mon imagination, mes compositions n'avaient aucun *sens* et surtout aucun *sens commun* »²⁷⁹, affirme De Chirico. Il en est de même pour Argento, dont la création « conçue comme telle, étrange, insensée », ne s'attache en fait qu'à donner vie et forme à « tout un monde que personne ne connaît, dont nous sommes peut-être les seuls habitants »²⁸⁰, un monde en marge du réel apparent mais qui en est l'expression profonde ; un monde où le crime n'a pas de sens, où tout et tous ne cherchent plus qu'à faire le mal pour le mal, à inspirer une terreur traumatique à leurs victimes juste pour le plaisir d'en voir les effets, par le biais de dispositifs complexes qu'emploient aussi bien la « Reine noire » de *Suspiria* que le cinéaste lui-même.

Cependant, il nous faut ici remarquer que le caractère démonique des choses que l'« Art métaphysique » s'évertue à dévoiler doit, selon Giorgio De Chirico, s'abstraire tout à fait d'une quelconque forme d'anthropomorphisme : l'erreur des artistes « a consisté et consiste encore à trop voir l'homme dans chacune de leurs recherches et de leurs tentatives. L'animal-homme est un masque terrible, une cape, un paravent inexorable qui

²⁷⁶ *Ibid.*, p.250.

²⁷⁷ *Dario Argento – Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.23.

²⁷⁸ « Nous les métaphysiciens », Giorgio De Chirico, in *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, Giovanni Lista, p.282.

²⁷⁹ Giorgio De Chirico, in *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, Giovanni Lista, p.248.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.250.

nous cache beaucoup de choses et alourdit nos sens »²⁸¹. Le narcissisme qu'implique l'attribution d'une « toute-puissance des pensées » à toutes choses matérielles serait, dans l'œuvre d'Argento, précisément ce qui l'empêche de montrer la véritable mise à nue des forces souterraines, ce qui obscurcit la révélation métaphysique et fait obstacle à sa jouissance. En réalité, le cinéma de Dario Argento nous paraît faire coexister deux animismes : l'un, anthropomorphé, l'autre, purement démonique, le second étant même, paradoxalement, une conséquence du premier. En effet, dans ces films proprement psychanalytiques, qu'ils soient pures fantaisies à la manière d'un conte de fées (comme *Suspiria*) ou, *a fortiori*, *gialli* relativement réalistes, on ne saurait dire que le réalisateur italien ait réussi à « supprimer complètement l'homme comme point de repère, comme moyen pour exprimer un symbole, une sensation ou une pensée »²⁸².

Pourtant, l'homme est loin d'être le seul habitant du réel singulier que dépeint Argento, et paraît bien subir une réification qui ne va pas à l'encontre des propos de Giorgio De Chirico : « Voir tout, même l'homme, comme une *chose* »²⁸³, c'est bien ce à quoi nous conduit, en tant que spectateurs, le système diégétique et visuel de notre metteur en scène. Dans ce monde où les objets s'animent, les êtres animés deviennent, à leur tour, des objets : objets de pulsions meurtrières (ils sont, précisément, dans le champ des vues subjectives des criminels, et, au niveau poïétique, ils ne sont plus réduits qu'à être utiles à une narration qui les présente seulement pour les éliminer) et même objets parmi les accessoires des décors surchargés. Si l'Institut Talm de *Suspiria* est bien la sorcière elle-même, son corps qui vit, respire et tue Sara, qu'en est-il de « la maison de l'enfant qui crie » des *Frissons de l'angoisse* : nullement gratifiée de quelque volonté de nuire que ce soit (quand Marcus manque de tomber du haut de son premier étage, c'est parce qu'il prend appui sur un rebord instable de la façade délabrée, et non parce que l'édifice, comme dans *Suspiria*, cherche à le tuer ; de même, quand il reprend conscience dans le jardin, le bâtiment a sans doute pris feu à cause de la mère de Carlo, et non pas spontanément comme lors de la mort de *Mater Suspiriorum*), elle est néanmoins pleine d'une présence métaphysique, rendue évidente par des cadrages complexes qui noient Marcus parmi les boiseries, le marbre et le stuc surchargés et leur donne, sinon une semblable capacité de conscience que celle du personnage, du moins une importance égale.

²⁸¹ « Art métaphysique et Sciences occultes suivi d'un Épode », Giorgio De Chirico, in *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, Giovanni Lista, p.274.

²⁸² Giorgio De Chirico, in *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, Giovanni Lista, p.252.

²⁸³ *Ibid.*



Le protagoniste relégué à la marge d'un décor puissant, dans *Les Frissons de l'angoisse*

2.4. Le langage universel des « archétypes » :

C'est la particularité de la « numinosité » de l'univers argentin, de son caractère démonique enfoui : elle est à la fois une « participation mystique »²⁸⁴, c'est-à-dire une tentation d'identification de l'homme aux choses et des choses à l'homme, et un pur frémissement incompréhensible des objets et décors. Ce qui transparait, c'est que Dario Argento est un cinéaste de la sensibilité : sensibilité de la caméra, prête à s'envoler et à tressauter à la moindre impulsion, sensibilité des images, bariolées, sursaturées et toujours sur le point de s'évanouir, sensibilité de ses personnages et spectateurs, impressionnables, perpétuellement traumatisés, et sensibilité du décor et des accessoires qui palpitent presque. Ses films s'opposent à toute logique parce qu'ils sont pleins d'une « énergie affective »²⁸⁵ trop grande : leur « symbolisme a tant d'énergie psychique que nous sommes obligés d'y prêter attention. »²⁸⁶ C'est ce symbolisme frappant qui accapare l'attention du spectateur, aux dépens parfois de la diégèse elle-même : si chaque image du cinéma d'Argento est à ce point apte à traumatiser le spectateur, à s'imprimer profondément en lui, c'est que chacune d'entre elles, pleine d'une immense puissance évocatrice, nous parle directement, de même que les voix de la bande-son s'adressent confusément aux personnages.

²⁸⁴ *Essai d'exploration de l'inconscient*, Carl Gustav Jung, p.36.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.73.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.74.

Au début de *Suspiria*, depuis son taxi, Suzy aperçoit Pat Hingle qui s'enfuit à travers une forêt obscure. Ce bref travelling qui accompagne puis dépasse la jeune femme dans sa course n'a que très peu d'importance narrative (il est redondant puisqu'une scène antérieure a déjà montré Pat quitter, en panique, l'école de danse ; presque inutile, puisqu'il attire l'attention du spectateur sur un personnage qui meurt dès la séquence suivante) et quasiment aucun sens logique (on peut se demander pourquoi la danseuse a préféré, pour sa fuite, ce bois sinistre plutôt que la route qui le longe ; une incongruité sur laquelle insiste la soudaine coupe du montage, qui nous plonge dans ce cadre sylvestre immédiatement après nous avoir présenté un environnement citadin). La scène, pourtant, soutenue par une bande musicale de percussions ponctuée des hululements gothique de quelque fantôme, est des plus saisissantes. La première raison de cette force affective réside dans le fait que le premier plan du film, qui voit arriver Suzy à l'aéroport de Fribourg, recèle, dans la partie gauche du cadre, une information comme subliminale : une affiche publicitaire sur laquelle est écrit « Black Forest », simple inscription prosaïque qui revêt cependant de nombreuses significations symboliques : si elle désigne l'un des *länder* allemand, elle peut tout autant convoquer bien des représentations mystiques, ne serait-ce que l'univers des contes de fées et « l'Enfer de Dante en un intitulé »²⁸⁷. Dès lors, le travelling nocturne dans les bois peut, inconsciemment, rappeler au public les implications symboliques qu'il a à peine aperçues, et décupler l'effet d'inquiétude : « de même que les contenus conscients de notre esprit peuvent disparaître dans l'inconscient, de nouveaux contenus qui n'ont jamais encore été conscients, peuvent en émerger. On peut avoir l'impression, par exemple, que quelque chose est sur le point de faire irruption dans la conscience, qu'"il y a quelque chose dans l'air", ou "anguille sous roche". »²⁸⁸ Mais dans cet exemple, il y a déjà infiniment plus d'explicite qu'il n'y en a d'ordinaire dans le cinéma de Dario Argento.

« L'écriture symbolique ou allégorique est naturelle pour moi. C'est une façon d'être réaliste, et même "plus réaliste que le réel"... En effet, les symboles renvoient à la réalité et permettent de toucher le cœur des problèmes. De plus, on ne s'embarrasse pas avec de nombreux dialogues, et c'est un langage universel. »²⁸⁹ Ce langage universel qui touche à l'essence même de la vie, et qui ne requiert donc même pas du cinéaste qu'il

²⁸⁷ *Dario Argento – Magicien de la peur*, Jean Baptiste Thoret, p.42.

²⁸⁸ *Essai d'exploration de l'inconscient*, Carl Gustav Jung, p.60.

²⁸⁹ Dario Argento, cité dans *Dario Argento – Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.32.

prépare, comme ici, ses implications symboliques pour frapper les spectateurs, c'est celui des « motifs » jungiens (« Argento a plusieurs fois déclaré que ses films avaient été inspirés par les idées de ce philosophe »²⁹⁰) : « Il est vrai qu'il existe des rêves et des symboles isolés (que je préférerais appeler des "motifs") qui sont typiques et reviennent souvent. Parmi ces motifs, on trouve la chute, le vol, les rêves où l'on est poursuivi par des animaux sauvages ou des hommes hostiles, où l'on est insuffisamment ou absurdement vêtu dans des endroits publics, où l'on est pressé ou perdu dans une foule tournoyante, ceux où l'on se bat avec des armes inutilisables ou sans pouvoir se défendre, ceux où l'on court sans arriver nulle part. »²⁹¹ De même, la jeune Maria de *Ténèbres* est pourchassée par un chien enragé, la Sara de *Suspiria* tombe dans des fils de fer, Jennifer et Marcus, dans *Phenomena* et *Les Frissons de l'angoisse*, tombent du haut d'un bâtiment, nombre de victimes de ces *gialli* se saisissent maladroitement d'un objet quelconque pour tenter vainement de se défendre ou s'enfuient en courant, inexorablement poursuivis par une lente caméra subjective qui sait bien que leur course ne les mènera à rien... Autant de motifs tirés d'un « inconscient collectif » qu'Argento s'emploie à mettre en images afin d'infliger des traumatismes visuels les plus profonds possibles à ses spectateurs.

3. Au-delà du temps :

3.1. La hantise d'un passé qui demeure :

Or, il est capital de noter ici que, pour le fondateur de la psychologie analytique Carl Gustav Jung, ces « représentations collectives » émanent « des rêves et de l'imagination créatrice primitifs »²⁹², et que, en conséquence, « elles constituent un pont entre la manière dont nous exprimons notre pensée de façon consciente, et un mode d'expression plus primitif, plus coloré, plus imagé »²⁹³, plus proche de celui de notre cinéaste. Ce que cette particularité des « motifs » jungiens qu'utilise Argento nous dit de

²⁹⁰ Dario Argento, James Gracey, p.73 : "Argento has on a number of occasions stated that his films have been inspired by the ideas of this philosopher".

²⁹¹ *Essai d'exploration de l'inconscient*, Carl Gustav Jung, p.82.

²⁹² *Ibid.*, p.87.

²⁹³ *Ibid.*, p.73.

son cinéma, c'est que celui-ci manifeste, dans son acte créatif, un nouveau mouvement régressif crucial. Ses films se basent tout entiers sur des motifs universels qui, prenant principalement l'apparence de « rêves obsessionnels, ou possédant une forte charge affective [...], ne peuvent être tirés de l'expérience personnelle »²⁹⁴ de leur auteur, mais sont en fait des images « inées, originelles, et [qui] constitue[nt] un héritage de l'esprit humain. »²⁹⁵ En articulant ses œuvres autour de ces motifs originels, Dario Argento accomplit donc un retour à une « psyché vertigineusement ancienne »²⁹⁶ qui les a vus naître, parcours rétrograde qu'il force son spectateur à suivre avec lui. Jung explique ainsi l'évolution de l'esprit humain que notre cinéaste prend à rebours : « Tout comme le corps humain est une collection complète d'organes dont chacun est l'aboutissement d'une longue évolution historique, de même devons-nous nous attendre à trouver dans l'esprit une organisation analogue. Pas plus que le corps, il ne saurait être un produit sans histoire. [...] Je veux parler du développement biologique, préhistorique et inconscient, de l'esprit dans l'homme archaïque »²⁹⁷.

Mieux encore, la formation de ces « archétypes »²⁹⁸ pourrait, d'après une spéculation du psychanalyste, être due à un mouvement traumatique « de heurts affectifs violents »²⁹⁹, qui, à l'aube de la conscience humaine, les auraient imprimés dans la psyché de notre espèce. L'esthétique traumatique du cinéma de Dario Argento, qui imprime des chocs visuels scénarisés dans l'esprit de ses spectateurs, serait donc une authentique *mímêsis* de ce mouvement originel de fixation : « Prenons, si vous voulez, en guise d'illustration de cette théorie, le cas de l'homme de la brousse qui, dans un moment de colère et de déception, parce qu'il n'a attrapé aucun poisson, étrangle son fils bien-aimé, puis est saisi d'un immense regret en contemplant le petit cadavre qu'il tient dans ses bras. Un tel homme pourrait se souvenir de ce moment de douleur toute sa vie »³⁰⁰, et avec lui, peut-être, l'inconscient collectif de l'humanité.

Dans ce système, on peut proposer une nouvelle interprétation de la compulsion de répétition partout à l'œuvre dans les films de Dario Argento. Bien souvent, la récurrence des images s'accompagne de la justification diégétique d'un travail mémoriel propre à

²⁹⁴ *Ibid.*, p.115.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.116.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*, p.131.

²⁹⁹ *Ibid.*, p.130.

³⁰⁰ *Ibid.*

l'obsession : les meurtriers se souviennent des crimes qu'ils ont commis et les protagonistes de ceux auxquels ils ont assisté. Mais on a vu aussi que ce mouvement obsessionnel avait tendance à s'emballer, pour finir par n'être plus qu'une compulsion de répétition du film lui-même : c'est le cas du *flashback* inaugural des *Frissons de l'angoisse*, qui, en intervenant subitement, sans aucune raison diégétique, avant même le début du film, « est dénué de tout contexte » et « agit comme une violation fortuite de la convention du générique de début »³⁰¹ ; il en est de même pour la répétition rythmique d'apparitions-disparitions perpétuelles des victimes, filmées d'une telle manière qu'une séquence en rappelle, parfois à l'identique (comme dans *Trauma*), une précédente. Apparaît ainsi un double mouvement de récurrence des images dans l'œuvre d'Argento : celui de l'obsession psychanalytique et celui de la hantise mystique. Jung établit très clairement une relation d'« analogie entre un cas de névrose compulsive et la classique possession démoniaque »³⁰² : « Le phénomène primitif d'*obsession* n'a nullement disparu ; il est resté le même. Mais il est interprété d'une façon différente »³⁰³. Les œuvres traumatiques de notre réalisateur, elles, hésitent entre les deux conceptions de l'obsession : au niveau diégétique, elles choisissent souvent l'explication moderne, psychanalytique ; au niveau poétique, se manifeste plutôt la présence de démons qui hantent les images. Le cinéma de Dario Argento est hanté par le passé, comme en témoignent notamment les contextes historico-politiques fictifs dans lesquels il situe, de manière implicite, « souterraine », ses films : « Dans *Suspiria*, la taverne où se rend l'aveugle est le lieu où Hitler a fait son fameux discours à Munich, et la place où il est dévoré par son chien était un endroit où Hitler organisait de grands défilés nazis »³⁰⁴, tandis que *Phenomena* baigne dans « une sorte d'atmosphère fasciste allemande : le collège s'appelle Richard Wagner, les professeurs sont particulièrement stricts et parlent allemand, la directrice a un caractère despotique et fait régner une discipline outrancière... »³⁰⁵

Dans ce film, une séquence montre les élèves du pensionnat qui assistent à un cours de poésie. Le sujet est une citation d'un poème d'Abraham Cowley : « Là rien n'est à venir

³⁰¹ Dario Argento, L. Andrew Cooper, p.55 : « *lacks all context* / "plays as a random violation of the convention of opening credits" ».

³⁰² *Essai d'exploration de l'inconscient*, Carl Gustav Jung, p.117.

³⁰³ *Ibid.*, p.72.

³⁰⁴ Dario Argento, cité dans *Dario Argento – Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.39.

³⁰⁵ *Ibid.*, p.53.

et rien ne s'est passé, mais un éternel maintenant dure pour toujours »³⁰⁶. L'interprétation que propose Jennifer offre un point de vue intéressant sur le rapport du cinéaste au temps : « Le poète, dans son style prophétique, nous prévient du danger qu'il y a à oublier le sens du passé. » Cette phrase (qui rappelle au passage les propos de Jung : « il nous faut comprendre le passé de l'homme aussi bien que son présent »³⁰⁷), plus qu'une injonction à entretenir la mémoire de la guerre et du totalitarisme, nous semble exprimer une propension du réalisateur manifeste dans son cinéma : un désir d'atemporalité. Face à la course du temps et de la pellicule qui l'imites, face à un « éternel présent » œuvrant par recouvrements, par oublis successifs, les films de Dario Argento témoignent du rêve d'un « éternel passé », d'une aspiration à l'immuabilité. « La compulsion de répétition [...] nous semble plus primitive, plus élémentaire, plus pulsionnelle que le principe de plaisir. »³⁰⁸ Contrairement à celui-ci, qui court toujours après un objet qui pourrait le satisfaire ou opère le refoulement d'épisodes désagréables pour avancer, la répétition arrête le temps et atteint l'éternité par le retour au passé, à l'inerte inaltérable.

Répéter la mort, c'est vaincre le temps ; face à l'instant ultime qui revient ainsi sans cesse, on peut dire, serein, « c'est l'heure qui a déjà été », et l'on s'enfonce dans le passé infini : « Si dans la première lueur de l'aube on peut sentir le frisson de la mort mêlé à celui de l'éternité cette sensation se recule au fond tout au fond des temps et plus d'un drap et d'un voile tombe devant elle. »³⁰⁹ De même qu'un De Chirico, donc, désire « parcourir à reculons les rails de l'art séculaire »³¹⁰, Dario Argento use de procédés techniques proprement passéistes pour la réalisation de ses films. Dans *Suspiria*, notamment, il choisit de soumettre son image « à des méthodes de tirage dépassées »³¹¹ (« le système de matrices du Technicolor, qui divise le négatif en trois bandes de couleur »³¹², rouge, verte et bleue, selon la technique trichrome inventée dans les années 1930) et, au son, il opte pour une partition musicale « qui fait intervenir des instruments très anciens (bouzouki grec, tabla indien, sitar) en même temps que des instruments rock » ; la résultante est « profondément atemporelle, en corrélation avec le thème de la sorcellerie, discipline qui vient "du fond des

³⁰⁶ *Ibid.*, p.117 : "Nothing is there to come and nothing passed/But an eternal now does always last" (traduction de Cédric Villani).

³⁰⁷ *Essai d'exploration de l'inconscient*, p.93.

³⁰⁸ *Au-delà du principe de plaisir*, Sigmund Freud, p.100.

³⁰⁹ Giorgio De Chirico, in *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, Giovanni Lista, p.256.

³¹⁰ *Ibid.*, p.280.

³¹¹ *Dario Argento*, L. Andrew Cooper, p.90 : "to outdated printing processes".

³¹² Luciano Tovoli, *Dario Argento's World of Horror*, réalisé par Michele Soavi : "Technicolor's matrix system, that divides the negative into three color bands".

âges", et avec le fait qu'Helena Markos traverse les époques. »³¹³ En corrélation, enfin, avec l'archétype très ancien « du héros et du sauveur, qui a été dévoré par un monstre, et réapparaît miraculeusement après avoir triomphé de celui-ci »³¹⁴, qu'illustre parfaitement le plan final du film, dans lequel Suzy sort, souriante, de l'école de danse-corps de la sorcière en flammes.

3.2. La disparition de la chronologie :

À l'inverse, le film *Ténèbres* « se situe indéniablement dans une Rome sans passé : il n'y a pas de plan du Colisée, de la fontaine de Trevi, de la statuaire classique, de peintures de la Renaissance ou d'églises, ou de quoi que ce soit de l'architecture des siècles passés qui définissent "Rome". »³¹⁵ Pourtant, cet exemple ne contredit pas notre propos : il manifeste en fait une confusion, une indifférenciation des temporalités qui découle directement de cette quête d'éternité du cinéma de Dario Argento. D'ailleurs, si Rome est privée de son histoire dans ce film (dont le thème principal est celui du mensonge, du travestissement), la diégèse, elle, est lourde de passé : passé traumatique qui motive le criminel Peter Neal, passé à reconstruire par le *flashback* récurrent et la progression à rebours, passé des relations entre les personnages que ceux-ci ne cessent d'évoquer... Le temps et sa chronologie n'ont plus de sens dans le réel que propose Argento : dans *Ténèbres*, la Rome actuelle n'est pas née de la Rome antique ; son modernisme austère n'est que le reflet du détachement apparent dont Peter Neal s'efforce de garder les apparences pour ne pas se trahir (démasqué, il éclate en sanglots dans la dernière séquence). Le simple enchaînement des faits n'a plus cours dans ce cinéma atemporel ; seule fait loi la « synchronicité », c'est-à-dire « une ordonnance acausale dans la succession des évènements »³¹⁶.

Plus encore que par associations d'idées, le montage de Dario Argento s'opère en effet par coïncidences signifiantes. Dans *Trauma*, David se remémore ce qu'un collègue lui

³¹³ Dario Argento – *Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.38.

³¹⁴ *Essai d'exploration de l'inconscient*, Carl Gustav Jung, p.123.

³¹⁵ *Broken Mirrors, Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*, Maitland McDonagh, p.166 : "undeniably takes place in a Rome that has no past : there are no shots of the Colosseum, the Trevi fountain, classical statuary, Renaissance paintings or churches, or any of the architecture of centuries past that define "Rome"".

³¹⁶ *Synchronicité et Paracelsica*, Carl Gustav Jung, p.27.

a raconté à propos des anorexiques : « Elles rêvent que leur père va venir les embrasser. » Le montage opère une coupe, et abandonne David pour montrer immédiatement le visage du père d'Aura s'approcher de la caméra en contre-plongée ; un contrechamp nous montre la jeune femme anorexique en train de dormir, et donc de faire ce rêve précis à cet instant précis. Dans les *Frissons de l'angoisse*, Marcus, en voiture, dépasse une dépanneuse qui tente de débarrasser la route d'un camion accidenté, que le protagoniste regarde avec attention. Le montage alterne alors entre un plan du Professeur Giordani qui tente de joindre Marcus pour lui dévoiler l'identité du meurtrier, et un plan de Marcus en train de conduire. Le camion retourné paraît intimement lié à la mort de Giordani qui intervient dès cette séquence, de même qu'il semble présager l'accident mortel qui emporte Carlo, traîné derrière un camion d'entretien des routes une demi-heure plus tard. Dans la première séquence de *Quatre mouches de velours gris*, une mouche vient se poser entre les deux cymbales de la batterie sur laquelle joue Roberto. Un montage parallèle montre Roberto, plus tard dans la soirée, observant depuis son rétroviseur l'homme mystérieux qui le suit depuis des jours. Une coupe revient au gros-plan de la mouche entre les cymbales, que le protagoniste écrase. Dans la scène suivante, Roberto tue l'homme mystérieux malgré lui. « Une nuit, à Paris, j'entendis dans le silence opprimant de la ville endormie retentir les coups d'un marteau sur des planches. Il me sembla que quelque part un homme veillait pour fabriquer un cercueil. Peu après, un chien hurla dans la nuit. Je ne pensais pas, mais j'eus la sensation étrange que de funestes constellations devaient se mouvoir sur une couche inconnue. »³¹⁷ Dans ce réel où la causalité s'abolit, la chronologie logique cède sa place à des liens signifiants qui font se superposer passé, présent et avenir, et le spectateur se perd en spéculations dans cette temporalité brouillée : « Le premier homme devait voir des présages partout, il devait frissonner à chaque pas qu'il faisait. »³¹⁸

3.3. La décomposition du temps :

C'est dans son troisième film, *Quatre mouches de velours gris*, que Dario Argento accomplit le plus clairement cette décomposition du temps de l'image cinématographique ; c'est même précisément en cela que consiste la progression visuelle didactique de cette

³¹⁷ Giorgio De Chirico, in *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, Giovanni Lista, p.257.

³¹⁸ *Ibid.*

œuvre. Rappelons quelques faits diégétiques : Roberto Tobias, après avoir entendu un récit qui l'a traumatisé au cours d'une soirée, fait un cauchemar récurrent. Ce mauvais rêve, dans son déroulement complet et linéaire, représente la scène suivante : une foule immobile sur une grande place fait face à un bourreau, qui se tient debout derrière un condamné à mort à genoux ; pour l'exécuter, il lui plante un *stiletto* dans la nuque (afin qu'elle se raidisse), avant de lui trancher la tête avec son sabre. La séquence aura droit à quatre occurrences, toutes fragmentaires, dans le film. Et c'est donc par quatre différents mouvements de fragmentation que notre cinéaste s'attaque à la temporalité linéaire de cette séquence répétitive. La première apparition de la scène (qui est aussi la plus longue, puisqu'elle dure une trentaine de secondes sans interruption) la laisse se dérouler de manière continue, mais avec un effet de ralenti important ; il s'agit donc d'abord d'un exemple de décomposition du temps par dilatation : d'une action brève, le réalisateur nous donne à voir un maximum de plans possibles (ce que vient souligner, sur la bande sonore, un son *off* de sifflement de moins en moins homogène, de plus en plus saccadé, décomposé). Si elle est présentée de manière continue, cette première séquence onirique n'est pourtant pas complète : une brusque coupe du montage montre le protagoniste se réveiller en sursaut dans son lit, juste avant qu'on ne voit le sabre s'abattre, au moment précis où le bourreau amorce son geste.

Ce montage *cut* prépare ainsi la deuxième étape de ce parcours de la fragmentation : celle de la raréfaction. En effet, la deuxième occurrence de cette séquence de cauchemar se caractérise d'abord par son « amputation » : le plan qui ouvrait le premier extrait (un plan d'ensemble de la place, à valeur introductive puisqu'on y passe d'une surexposition aveuglante à une exposition normale) a été tronqué, et le nouvel extrait se trouve ainsi réduit à une quinzaine de secondes. De plus, l'effet de ralenti ne concerne plus la totalité de la séquence (par ailleurs entrecoupée de plans des convulsions de Roberto Tobias endormi), mais simplement le dernier plan jusqu'ici, celui du sabre qui s'abat. C'est sur ce geste du bourreau que la séquence, en se fragmentant, attire l'attention ; le geste progresse un peu dans cet extrait, qui s'interrompt cette fois au moment où le sabre s'apprête à frapper le cou du condamné.

Suivant cet exemple de fragmentation par la raréfaction, par l'économie des plans, le troisième extrait de la séquence dure moins d'une dizaine de secondes. Pourtant, une nouvelle tendance primordiale de la fragmentation vient alors s'ajouter aux deux précédentes : celle de la répétition. De fait, si l'extrait paraît se contenter à présent de trois

plans (le plan d'ensemble de la place, celui du geste de la décapitation enfin accompli et celui de la tête qui roule sur le sol), il nous faut remarquer qu'un quatrième plan, ou plutôt un fragment de plan, fait irruption au milieu du deuxième. Le moment de la décapitation, moment-clef de la séquence qui s'est fait attendre (et qui est toujours présenté avec un effet de ralenti), est ainsi augmenté en son centre par ce même geste du bourreau, présenté cette fois à la vitesse normale. La séquence, déjà répétée à deux reprises, se répète à présent en son sein même avec des dérèglements temporels, et insiste sur l'instant de la décapitation, de la fragmentation du corps du condamné.

Finalement, la quatrième occurrence de la séquence est l'aboutissement logique de ce trajet de la fragmentation : l'instant-clef ayant enfin été dévoilé, et, plus encore, révélé par la fragmentation qui a amené et montré son importance, il s'agit à présent de le montrer seul. La dernière fois que le spectateur la voit, la séquence onirique consiste donc en deux seuls plans isolés de la tête de condamné roulant au sol et du sabre qui la tranche, images métonymiques qui seront mises en parallèle avec la décapitation du meurtrier. Des quatre mouches³¹⁹ du titre, il n'en reste finalement qu'une seule. « Argento, ancien critique de cinéma et contemporain de l'analyse image par image, a retenu la leçon : voir ne suffit plus à comprendre, il faut désormais analyser, déconstruire. »³²⁰ Après avoir dilaté le temps de la séquence, l'avoir coupée à chaque fois un peu plus et l'avoir forcée à se répéter à des rythmes différents, après avoir modulé le temps de son action jusqu'à lui faire perdre toute linéarité temporelle, Argento finit par la résumer à un unique instant d'une brièveté exemplaire. En outre, le montage parallèle qui intervient lors de la mort de Nina est symptomatique de cette déconstruction du temps, car il fait coexister une action diégétique purement narrative (la mort de la criminelle) et un événement psychique, un cauchemar (et Freud nous a appris que « les processus psychiques inconscients sont en soi "atemporels" »³²¹). Le montage alterné qui montrait le sommeil troublé de Roberto en même temps que son rêve l'est tout autant, puisqu'il établissait une relation de simultanéité entre ces deux temporalités différentes. Après l'accident de Nina filmé avec un effet de ralenti extrême, *Quatre mouches de velours gris* s'achève donc, comme *Les Frissons de l'angoisse*, par un arrêt-sur-image de près de cinq secondes sur lequel vient ensuite défiler le générique. Se détournant de la simple progression de la pellicule, de l'avancée des

³¹⁹ Elles-mêmes un symbole de décomposition, du corps.

³²⁰ *Les Frissons de l'angoisse – Le Chef-d'œuvre de Dario Argento*, Jean-Baptiste Thoret, p.36.

³²¹ *Au-delà du principe de plaisir*, Sigmund Freud, p.110.

images qui les fait disparaître les unes après les autres, Dario Argento tend finalement vers le photogramme, fixe et durable.



Le photogramme comme terme de *Quatre mouches de velours gris* interrompt le mouvement même d'une explosion

Conclusion :

1. La double image du mouvement et de l'inertie :

Quelle est donc véritablement l'image la plus typique du cinéma de Dario Argento ? Est-ce l'image autophage, l'image bi-face prise dans un constant processus d'apparition-disparition ou bien l'image récurrente, l'image du ressassement du passé ? Les deux, sans doute, tant il est vrai que, parfaitement complémentaires, l'une ne saurait exister sans l'autre : sa caméra avance obstinément, s'envole, tombe, se disperse dans cent directions contraires, ses sujets se veulent toujours « en avance sur leurs temps »³²², ses fans affirment parfois ne pas reconnaître le style du réalisateur, en constante évolution, d'un film à l'autre, ses diégèses sont autant d'inexorables courses en avant et ses images ne cessent de se transformer et de s'évanouir les unes après les autres ; pourtant, le cinéaste affectionne autant le plan fixe, l'effet de ralenti et l'arrêt-sur-image, ses thèmes sont presque inmanquablement liés à l'enfance, au passé trouble et au crime, ses œuvres sont immédiatement reconnaissables entre mille autres, ses narrations sont constamment ralenties par l'obsession de bien voir ou de revoir et ses images font tout pour persister malgré la progression de la pellicule. Il « filme les meurtres de la manière la plus explosive et visuellement dynamique possible »³²³, mais aime à en contempler posément les effets ; il élimine ses personnages d'un coup de couteau ou de montage, mais s'attache à les retrouver encore et encore.

La seconde tendance est indubitablement la conséquence de la première. Ce qui n'empêche pas que Dario Argento semble, comme ses spectateurs, pris dans une contradiction obsédante : il jubile à voir la mort agir, mais, horrifié, il en jouit tout autant, sinon plus, quand il parvient à en annuler les effets. Ses films manifestent autant une pulsion de meurtre, une urgence à faire disparaître, qu'une soif insatiable de faire reparaître, un désir de résurrection. Car Dario Argento est bien doté de ce pouvoir de résurrection, qualité essentielle de l'art cinématographique dont il abuse dans un geste de

³²² Dario Argento, cité dans *Profondo Argento*, Alan Jones, p.14 : "ahead of the times".

³²³ *Ibid.*, p.21 : "filming murders in the most explosively and visually dynamic way I can".

transgression conquérante, renouvelant perpétuellement l'expérience magique qui le fascine sans lassitude. Le temps est un phénomène proprement formidable pour ce cinéaste, c'est-à-dire qu'il est aussi admirable que terrifiant.

Dès lors, répéter sans cesse une séquence comme il le fait dans ses films apparaît comme un acte loin d'être anodin ou même simple. Certes, Argento semble avant tout tendre à la douce éternité rassurante, à un passé immuable qui ne marque pas les conséquences destructrices du temps. Certes, le mouvement dont ce cinéma rêve, plus qu'aucun autre, est celui de la langueur tranquille, de l'apaisement, jusqu'à l'inertie totale, et, paradoxalement, l'image cinématographique que préfère le réalisateur italien est sans doute celle du photogramme. Reste que le cinéma est foncièrement un art du mouvement et du temps, et que Dario Argento, qui en est passionné en tant qu'artiste et en tant que spectateur, n'aspire pas moins à faire revivre des séquences, à leur redonner une existence temporelle perdue. L'image fixe du photogramme est peut-être l'ambition dernière du cinéma d'Argento, son véritable espoir, mais le *flashback* est incontestablement l'effet narratif et poétique qu'on retrouve le plus sûrement dans son œuvre, très présent d'un bout à l'autre de sa filmographie, de son premier film jusqu'à *Trauma*. Or, si le photogramme et le *flashback* ont en commun qu'ils représentent tous deux une forme d'immuabilité, d'éternité, ils diffèrent justement dans le type précis d'atemporalité qu'ils proposent : le photogramme abolit le cours du temps en l'arrêtant, le *flashback* en le répétant à volonté. Le photogramme, comme l'arrêt-sur-image, manifeste un retour à une certaine inertie d'avant la vie, alors que le *flashback*, lui, bien vivant, redonne à une séquence l'occasion d'un nouveau déroulement dans le temps. Le réalisateur de *Quatre mouches de velours gris* et de *L'Oiseau plumage de cristal* montre le photogramme et l'arrêt-sur-image comme le terme à peine atteignable de son cinéma, son but et sa fin sublime en même temps ; mais si l'auteur de *Suspiria*, *Terreur à l'opéra* et *Trauma* déconstruit lui aussi la chronologie, c'est pour être en mesure de modeler le temps à l'envie, de le répéter, de l'inverser, de lui donner l'existence qu'il souhaite lui donner.

« J'en suis arrivé à la conclusion qu'il y a deux Dario Argento. [...] Ce n'est pas tant que je suis schizophrène que divisé. »³²⁴ Dario Argento, rappelons-le, est né d'un père producteur de cinéma et d'une mère photographe, et les deux milieux l'ont, chacun à leur manière, autant influencé. Tirailé entre l'un et l'autre, le cinéaste paraît donc

³²⁴ Dario Argento, cité dans *Profondo Argento*, Alan Jones, p.35 : "I've come to the conclusion there are two Dario Argentos. [...] It isn't that I'm schizophrenic so much as separated".

continuellement hésiter entre une tendance vers le pur mouvement, le cinétisme, et un désir d'immobilité proprement photographique. Ce que nous révèle son œuvre, c'est que le metteur en scène apparaît dans une insoluble relation d'amour-haine vis-à-vis de la course du temps : il s'efforce, dans tous ses films, de lui laisser libre cours, de la déchaîner, mais aussi, bien souvent, de lui faire violence en la répétant, et, parfois, de l'anéantir en la stoppant.

2. L'image du traumatisme :

Or, on a vu que, selon Freud, la « véritable signification [des compulsions de répétition] réside dans le fait qu'elles expriment le conflit de deux tendances contradictoires et d'intensité presque égale ». Cependant, ce qu'on doit ajouter ici, c'est que, en dernière analyse, cette contradiction exprime justement « toujours l'opposition entre l'amour et la haine. »³²⁵ Il est donc inévitable que cette perpétuelle oscillation du cinéaste entre amour et haine envers la progression linéaire du temps qui s'écoule, laissant aux deux tendances l'occasion de se satisfaire alternativement, ne mène Dario Argento à une fixation obsessionnelle : le *flashback*, qui, dans sa répétition, est l'équilibre même entre atemporalité et durée, inertie et mouvement, apparaît donc comme la forme la plus exemplaire de cette obsession.

En outre, à force de se répéter ainsi, le *flashback* finit par contaminer la pellicule elle-même, comme on l'a vu avec *Quatre mouches de velours gris*, notamment : en imposant un mouvement contraire aussi tenace au simple continuum du défilement pelliculaire, il en arrive à imprimer le flux des images de sa progression à rebours, et le contraint à recommencer en boucle, à de nombreuses reprises, une action déjà achevée. Le spectateur, à son tour, ne peut que subir cette impression profonde et brutale, qui prend dès lors l'apparence d'une véritable expérience traumatique. Car tout, dans les images de Dario Argento, y compris leur dynamisme hyperbolique, ne vise finalement qu'à une seule et même ambition : marquer le public le plus intensément possible, par une accumulation bouleversante de chocs visuels et sensoriels en tous genres. Le montage *cut* extrêmement brusque et les séquences répétitives, les cadrages en gros-plans saisissants et les effets de

³²⁵ *Cinq psychanalyses*, Sigmund Freud, p.224.

ralenti, la forte impression de douleur physique communiquée par certaines scènes particulièrement haptiques et les atmosphères suaves et éthérées de quelques séquences oniriques, tous ces procédés ont pour but de traumatiser le spectateur afin de lui communiquer la paradoxalement plaisante expérience « esthétique » que Dario Argento lui-même a pu ressentir lors de sa découverte du cinéma d'horreur. Une expérience originelle, violente et délicieuse, que le cinéaste italien aime à rappeler dans ses interviews. Si le travail du cinéaste manifeste donc une certaine « esthétique du traumatisme », c'est que lui-même s'affiche comme un esprit sensible profondément traumatisé par ces expériences d'enfant, c'est aussi qu'il s'efforce de répéter les circonstances de ce choc psychique dans son œuvre, afin de le transmettre à son public par des dispositifs artistiques tous plus efficaces les uns que les autres à le heurter, c'est, enfin, que ses diégèses et ses images ne font jamais que tourner autour de ce thème qui l'obsède.

Dans des entretiens, le réalisateur se livre d'ailleurs à deux confidences intimes qui nous confortent dans cette idée : en 1985, à son intervieweur qui lui demande pourquoi il fait du cinéma, Dario Argento répond : « Me croirez-vous si je vous dis que je fais des films parce que je veux être aimé ? Maintenant vous comprenez quel genre de relation j'ai avec mon public »³²⁶. Une déclaration surprenante en effet, au regard de la souffrance infligée au public par ses œuvres, d'abord, et du peu d'amour que lui a toujours témoigné la critique. Mais une seconde confession peut apporter quelque éclairage : « J'avais six ans. Chaque soir, après dîner, je disais "Bonne nuit" à mes parents et allait me coucher. Ma chambre était à l'autre bout de la maison. Je devais traverser un long couloir sombre longé de portes sur les deux côtés. J'étais terrifié : chaque porte entrouverte que je dépassais était une menace qui cachait d'obscurs dangers. C'est probablement là que sont nés mes cauchemars. »³²⁷ Le « Maître de la peur » cite cette expérience comme fondatrice, de sa personnalité comme de son cinéma. Ce sont ces rêves qui, selon lui, le définissent tout entier, en tant qu'homme et en tant qu'artiste. Dès lors, il transparaît de la combinaison de ces deux citations que c'est pour être compris, pour partager au mieux des sensations d'effroi constitutives de son être et de son art qu'Argento redouble d'efforts et de moyens

³²⁶ Dario Argento, *Dario Argento's World of Horror*, réalisé par Michele Soavi : "Would you believe that I make movies because I want to be loved ? Now you can understand what sort of relationship I have with my audience".

³²⁷ *Ibid.* : "I was six years old. Every night after supper, I'd say "Good night" to my parents and go to bed. My room was at the other end of the house. I had to go all the way down a long dark corridor, lined with doors on either side. I used to be terrified. Every half opened door I'd pass was a threat, concealing obscure dangers. That's probably where my nightmares were born".

pour traumatiser son public, en s'appuyant d'ailleurs directement, pour nous faire plonger dans sa psyché torturée, sur des théories psychanalytiques freudiennes et jungiennes (les mouvements du traumatisme et de la réminiscence, le travail du rêve, l'« inquiétante étrangeté », la forte énergie affective des « motifs »...). Il en est de même pour ce non moins agressif sentiment d'« extase métaphysique » que le cinéaste a éprouvé comme spectateur des œuvres de Giorgio De Chirico, et qu'il s'évertue à faire ressentir à ses spectateurs en appliquant aussi minutieusement que possible la méthode du peintre.

3. L'image de la ressemblance :

Une autre image-type du cinéma de Dario Argento serait donc peut-être celle de la ressemblance. Ressemblance du passé, au niveau diégétique (qui se manifeste par le *flashback* traumatique) autant que poïétique (comme en témoignent les procédés de réalisation démodés qu'il emploie dans *Suspiria*, la marque qu'a laissée l'Histoire dans les contextes fantaisistes de ses films, le retour à des attitudes « primitives », telles que la croyance en l'animisme et l'utilisation de purs « archétypes » immémoriaux, entre autres), ressemblance métaphysique, aussi, entre la simple apparence du monde et son essence profonde, révélée par la mise à nue des démons qui l'habitent ; ressemblance de la réécriture, enfin, qui laisse voir, dans chaque image, les fantômes d'une « mémoire cinématographique et picturale encombrante »³²⁸ : « Le fait que mon écriture cinématographique se base sur de multiples citations, reprises d'œuvres préexistantes de tous horizons (cinéma, opéra, peinture, littérature...) n'est pas un concept que j'ai mis en place de façon raisonnée. Dès mon premier film, c'est comme si un monstre qui dormait en moi et qui avait absorbé pendant de nombreuses années des influences, des images, des situations, s'était réveillé tout d'un coup. Le panorama des influences qui conditionneraient la majeure partie de ma carrière a immédiatement été clair devant moi »³²⁹.

La ressemblance intertextuelle avec le cinéma de Dario Argento se retrouve d'ailleurs, en aval, dans bien des œuvres du cinéma horrifique depuis les années 1970 : sans parler des innombrables *gialli* sortis en Italie après le succès de *L'Oiseau au plumage*

³²⁸ *Les Frissons de l'angoisse – Le Chef-d'œuvre de Dario Argento*, Jean-Baptiste Thoret, p.61.

³²⁹ Dario Argento, cité dans *Dario Argento – Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.14.

de cristal qui reproduisirent bien des aspects des premières réalisations d'Argento, on pourrait pointer que la succession effrénée de crimes au sein d'un même film est devenue, malgré lui, un « schéma précurseur du genre du *slasher* »³³⁰ ; en 1978, John Carpenter reprend ouvertement les vues subjectives du meurtrier propres au sous-genre italien dans son film *Halloween*, et cite notre metteur en scène comme une influence directe. La même année, alors qu'Argento a déjà élaboré ce procédé au fil de quatre réalisations (*L'Oiseau au plumage de cristal*, *Quatre mouches de velours gris*, *Les Frissons de l'angoisse* et *Suspiria*), Brian De Palma utilise, dans *Furie*, un *flashback* récurrent à valeur traumatique comme point central de sa diégèse. Deux ans plus tard, le réalisateur américain paraît faire un hommage direct au *giallo* argentin dans *Pulsions*, qui présente un style cruel proche de celui d'Argento, des vues subjectives ne laissant voir que les mains du criminel, une trame de *whodunit* dont la révélation finale consiste à dévoiler le travestissement transgenre de l'assassin... Pourtant, Brian De Palma se défend d'avoir vu plus d'un seul film de Dario Argento, et, lorsqu'à la fin de *L'Esprit de Caïn*, une dizaine d'années après *Ténèbres*, apparaît une imitation évidente du plan de la dernière séquence où l'inspecteur en plan poitrine s'accroupit et laisse voir l'écrivain Peter Neal debout derrière lui, jusque là caché par sa silhouette et prêt à le tuer, c'est le début d'une grande querelle entre les deux cinéastes.

Mais qu'importe que ces citations soit reconnues ou non, l'intertextualité est un phénomène artistique de tous temps qui donne leur richesse à bien des œuvres : « Un jour, quelqu'un a demandé à Sergio Leone comment il prenait le fait que tel réalisateur copiait clairement son style, et il a répondu "Je ne suis pas une école, je ne suis pas un professeur, ils peuvent faire ce qu'ils veulent." »³³¹ Et d'ailleurs, en amont, comment ne pas voir entre Dario Argento et Sergio Leone (pour qui il co-scénarisa *Il était une fois dans l'Ouest*) une semblable relation de filiation : « J'ai bien l'impression que j'ai tiré beaucoup de mes méthodes de réalisation caractéristiques de Sergio, car c'était un cinéaste expert »³³², avoue simplement le réalisateur de films *gore*. Et de fait, ce *flashback* singulier lui-même, qu'on a déjà relevé comme étant sans doute la figure de style la plus propre au cinéma d'Argento,

³³⁰ Dario Argento, cité dans *Profondo Argento*, Alan Jones, p.39 : "a blueprint precursor to the slasher genre".

³³¹ Dario Argento, cité dans *Profondo Argento*, p.37 : "Someone once said to Sergio Leone how did he feel that director X was clearly copying his style and he replied, I'm not a school, I'm not a teacher, they can do whatever they want".

³³² *Ibid.*, p.16 : "I do feel I picked up many of my distinctive methods from Sergio as he was a master filmmaker".

trouve indéniablement des racines dans le western culte de 1968, qui montre lui aussi un *flashback* récurrent cryptique révélant peu à peu sa clef diégétique. Argento le dit lui-même : « J'ai appris beaucoup de choses de lui », et notamment « le sens du rythme »³³³. Et n'est-ce pas précisément ce rythme étrange, hyper-dynamique mais constamment interrompu par des retours au point de départ, dont on a dit qu'il faisait toute la particularité du cinéma de Dario Argento ?

Certes, mais il est aussi évident que le fondateur du *giallo* ne s'est pas contenté de reproduire à l'identique ces *flashbacks* et ce rythme, qu'il s'en est inspiré, qu'il se les est appropriés, jusqu'à former un style créatif très personnel. Et de fait, dans ce cinéma tout entier façonné par l'onirisme et le mysticisme, les séquences récurrentes ont quelque chose d'infiniment plus mystérieux que le *flashback* purement révélateur d'un *Il était une fois dans l'Ouest*, dont la seule fonction semble bien être celle d'expliquer simplement la diégèse « actuelle » par des faits diégétiques passés, dans une pure relation de causalité. À l'opposé même de cette univocité du sens et du temps, les scènes répétitives des films de Dario Argento sont toujours « de nature ambiguë, entre flash-back, rêve et fantasme »³³⁴ ; elles dévoilent parfois quelques faits diégétiques, mais, surtout, leur nature elle-même reste profondément intrigante, et toutes demeurent, après le dénouement, des énigmes jamais totalement élucidées, qui sont apparues comme spontanément dans une sorte de compulsion de répétition de la pellicule, hantée par le passé.

Dario Argento, lui, est hanté par le cinéma, et son œuvre, par tous ses aspects, compose un mouvement général qui s'avère être une forme de quintessence de l'art cinématographique, en ce qu'elle s'attache à donner part égale au mouvement et à l'inertie, à représenter à la fois le cinétisme le plus fou et son impression profonde dans la pellicule. Les jubilations qu'on éprouve à voir ses films sont multiples, allant de la pulsion sado-masochiste au plaisir d'une régression des plus lointaines, de la joie du dévoilement à celle de la victoire sur la mort. Mais la vraie jouissance qu'inspire cette œuvre, celle, totale, qui comprend toutes les autres, c'est la jouissance simplement cinéphilique de voir s'opérer encore et encore la fonction la plus pure du cinéma : la fixation de la vie et de son

³³³ Dario Argento, cité dans *Dario Argento – Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.10.

³³⁴ *Dario Argento – Toutes les facettes de la créativité du « Maître de l'horreur »*, Vivien Villani, p.25.

dynamisme sur une image éternelle. « Le temps coule en pente sur un lit sans pierre... Et il semble que, vivant, on vive déjà d'éternité. »³³⁵

³³⁵ *Bruges-la-Morte*, Georges Rodenbach, p.109.

Bibliographie et filmographie :

- BAZIN, André, « Soupçons », « Les Enchaînés », « Faut-il croire en Hitchcock ? », in *Le Cinéma de la cruauté*, Textes réunis et préfacés par François Truffaut, Flammarion, France, 1975.
- BAZIN, André, « Mort tous les après-midi (*La Course de taureaux*, de Pierre Braunberger) », in *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Textes réunis et préfacés par Jean Narboni, Petit Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, France, 1998.
- BAZIN, André « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, Collection « Septième Art », France, 2011.
- BRION, Marcel « Baroque et esthétique du mouvement », in *Baroque et cinéma*, Lettres Modernes Minard, Collection « Études cinématographiques », Paris-Caen, 2000.
- COOPER, L. Andrew, *Dario Argento*, University of Illinois Press, États-Unis, 2012.
- DANÉY, Serge, « Un rien d'enfer », in *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains*, Aléas, Collection « Dialogue avec », France, 1997.
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-Mouvement*, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », Paris, 1983.
- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Traduction de Bertrand Féron, Gallimard, Collection « Folio essais », Paris, 1985.
- FREUD, Sigmund, *Sur le rêve*, Traduction de Cornélius Heim, Gallimard, Collection « Folio essais », Paris, 1988.
- FREUD, Sigmund, *Cinq Psychanalyses*, Traduction de Marie Bonaparte et Rudolph M. Læwenstein, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.
- FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes – Psychanalyse – Volume IV 1899-1900 – L'Interprétation du rêve*, Traduction de Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy, François Robert, Presses Universitaires de France, Paris, 2004.
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Points, Paris, 2014.

- GRACEY, James, *Dario Argento*, JF Print, Collection "Kamera Books", Royaume-Uni, 2010.
- JOISTEN, Bernard, *Crime designer : Dario Argento et le cinéma*, Ère, Paris, 2007.
- JONES, Alan, *Profondo Argento*, FAB Press, Royaume-Uni, 2004.
- JUNG, Carl Gustav, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Traduction de Laure Deutschmeister, Denoël, Collection « Folio essais », 1964.
- JUNG, Carl Gustav, *Synchronicité et Parcelsica*, Traduction de Claude Maillard et Christine Pflieger-Maillard, Albin Michel, France, 1988.
- LISTA, Giovanni, *Giorgio De Chirico suivi de L'Art métaphysique*, Hazan, Collection « Bibliothèque Hazan », Paris, 2009.
- MCDONAGH, Maitland, *Broken Mirrors, Broken Minds – The dark dreams of Dario Argento*, Sun Tavern Fields, Londres, 1991.
- RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, GF Flammarion, Paris, 1998.
- THORET, Jean-Baptiste, *Dario Argento – Magicien de la peur*, Cahiers du Cinéma, Collection « Auteurs », France, 2008.
- VILLANI, Vivien, *Dario Argento – Toutes les facettes de la créativité du "Maître de l'horreur"*, Gremese, Collection « Les grands cinéastes », Rome, 2008.

- *Mad Movies*, « Dario Argento – Le maestro du macabre », Hors-série n°16, Collection « Réalisateurs », Custom Publishing, Paris, 2010.
- RAUGER, Jean-François, « Dario Argento décrypté », in *Cahiers du Cinéma* n°493, juillet-août 1995.
- THORET, Jean-Baptiste, « Dario Argento : une débauche de détails », in *Trafic* n°33, P.O.L, Paris, 2000.
- THORET, Jean-Baptiste, *Les Frissons de l'angoisse – Le Chef-d'œuvre de Dario Argento*, Livret d'accompagnement du DVD, Wild Side Video, Paris, 2004.

- PINEL, Vincent, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Larousse, Collection « Comprendre et Reconnaître », Paris, 2000.
- ROUDINESCO, Elisabeth et PLON, Michel, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Fayard, Collection « La Pochothèque », Paris, 2011.

- *Dario Argento's World of Horror*, film documentaire réalisé par Michele Soavi, produit par DACFILM Rome et World Sales Compas International, 1985.
- *An Eye for Horror*, film documentaire réalisé par Leon Ferguson, produit par CreaTVty, 2000.
- *Conducting Dario Argento's Opera*, film documentaire réalisé par William Lustig et David Gregory, produit par Anchor Bay Entertainment, 2001.
- *Entretien avec Luciano Tovoli*, film documentaire réalisé par Robin Gatto et Eric Paccoud, produit par Wild Side Films, 2007.
- *Le Giallo : une horreur érotique*, film documentaire réalisé par Yannick Delhaye, produit par Ego Productions, 2011.
- *Masks*, téléfilm fictionnel réalisé par Andreas Marshall, produit par Anolis Entertainment, 2011.