

## Contre le sujet. *Profondo Rosso* ou le spectateur inquieté

Dick Tomasovic  
(Université de Liège)

Au fond, de quoi parle *Profondo Rosso* ? De Marcus Daly, pianiste de jazz d'origine anglaise installé à Turin dans les fonctions de professeur de conservatoire, témoin d'un meurtre sanguinaire qui fait de lui, tout à la fois, un enquêteur obsessionnel, un faux-coupable hypothétique et la principale cible d'un assassin psychopathe. Mais encore ? D'une intrigue criminelle psychanalytique, très marquée par les motifs oedipiens, profitant de l'interrogation du refoulé pour mieux osciller entre épouvante et fantastique. De deux autres films aussi, des classiques instantanés de l'histoire du cinéma, *Psycho* d'Alfred Hitchcock (1960) et *Blow Up* d'Antonioni (1967), à peine antécédents (le film d'Argento date de 1975), dont les figures comme les enjeux se trouvent ici relus, voire remixés. Enfin, de deux éléments relevant des questions de représentation picturale : une couleur (le rouge) et une dimension spatiale (la profondeur). La grande fortune critique du film a permis à toutes ces facettes de se voir abondamment commentées. Il convient cependant, quatre décennies après la réalisation du film, de rappeler combien *Profondo Rosso* est aussi un grand film didactique questionnant tant le

statut des images que le regard du spectateur. Résolument inscrit dans la modernité cinématographique, tout en se faisant passer pour un film de genre classique, un de ces fameux *gialli*<sup>85</sup> dont abonde la production italienne depuis le milieu des années 60, *Profondo Rosso* parle du sujet percevant de la seconde partie du XXe siècle, de ce spectateur soumis au règne des images toujours mouvantes et de son intenable position qui consiste à vouloir appréhender le savoir par le voir, alors que les images ne se sont peut-être jamais encore autant dérobées au regard. Avec une grande clarté, qui passe par la confusion des sensations, Argento ordonne une mise en scène qui déroutte les attentes du spectateur et lui rappelle en permanence le péril qui consiste à se fier à ses yeux. La démonstration du cinéaste, limpide, tient en trois points fondamentaux qui entérinent l'irréparable hiatus entre voir et savoir : l'image est ambivalente, l'image n'existe que pour elle-même, et, enfin, l'image est insondable.

### *Prostitution du plastique*

Les premiers mots du personnage principal, le pianiste Marcus Daly (David Hemmings, dont le phy-

---

<sup>85</sup> Sur le *giallo* cinématographique, voir, entre autres, Antonio BRUSCHINI, *Giallo & Thrilling All'Italian*, Berkeley, Gingko Press, 2011; Troy HOWARTH, *So Deadly, So Perverse : 50 Years of Italian Giallo Films*, Parkville, Midnight Marquee Press, 2015 ; Michael J. KOVEN, *La Dolce Morte, Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Oxford, Scarecrow Press, 2006; Adrian LUTHER-SMITH, *Blood & Black Lace, The Definitive Guide To Italian Sex and Horror Movies*, Plymouth, Stray Cat Publishing, 2000.

sique singulier et surtout le regard interrogateur s'érige en double du spectateur comme du réalisateur depuis le célèbre film d'Antonioni *Blow Up* où il incarne, faut-il le rappeler, un photographe vacillant entre réel et imaginaire), semblent s'adresser davantage aux spectateurs qu'à ses étudiants musiciens. Ces termes dévoilent le premier principe du film : se méfier de la perfection, oser le débordement, voire le racolage, car tout n'est qu'affaire de séduction. Daly fait en effet la leçon à ses musiciens : c'est très bien, mais sans doute aussi trop bien, trop propre, trop soigné, trop formel. Il leur rappelle que le genre de jazz qu'ils jouent est né dans les bordels. La leçon vaut pour avertissement : le film sera très soigné, très formel, mais il sera aussi, aux moments les plus cruciaux, baroque, déséquilibré, vertigineux, aguicheur, sensuel, sexuel, sordide et révoltant. L'image charmera le regard pour mieux le surprendre et le dérouter. Argento installe par son formalisme un jeu de séduction morbide, la beauté ouvrant la porte pour mieux laisser entrer l'horifique. Le ravissement, moderne s'il en est, est celui de la Fleur du mal. Le premier assassinat (celui de la conférencière télépathe Helga Ulmann, interprétée par Macha Méril) est très révélateur de cette considération de l'image. Premier moment : Helga, dans son appartement somptueusement décoré et éclairé, termine une conversation téléphonique dans un cadre de tons pastel. Un plan en contre-plongée saisit une partie de son visage en bord-cadre gauche et laisse l'essentiel du champ à une série de motifs muraux verticaux qui montent très haut dans l'image. Le plan suivant capte le fameux couloir tout en profondeur recouvert de tableaux inquiétants. Retour au plan précédent sur le

visage angoissé de Macha Méril, et enchaînement rapide d'une série de plans découpant rapidement l'espace en faisant la part belle aux lignes structurant le décor, dont un plan, symétriquement composé, plaçant d'un côté la rondeur bienveillante d'un coquillage géant accroché au mur sous une lumière douce, et de l'autre côté, les formes géométriques d'une applique murale à l'éclairage vif. Les deux parties de l'image sont séparées par une plante haute, dissimulant dans l'obscurité la porte d'entrée de l'appartement, dont la caméra, par une série de raccords brutaux, va se rapprocher dangereusement. Un coup de sonnette strident oblige la télépathe à clôturer sa conversation, traverser l'espace symétrique du corridor et se rapprocher de la porte d'entrée. Un sentiment violent s'empare de la femme, qui recule avant de toucher la poignée. Son saisissement est ensuite capté en plan large où sa silhouette verticale redouble la haute plante verte. Mais l'axe de symétrie a changé : c'est désormais la porte, bien éclairée, qui structure le plan, tandis qu'une tablette horizontale se démarque au premier plan et semble vouloir trancher l'image comme tous les éléments verticaux... Un plan très serré sur la porte annonce son ouverture fracassante, une main gantée tenant une hache, filmée en contre-plongée, s'abat lourdement sur le buste d'Helga Ulmann. Un sang rouge écarlate, en rupture avec les tons pastel et les motifs roses de la robe de chambre fleurie que porte le personnage, jaillit abondamment en gros plan. Le rouge à lèvres de l'actrice, soudainement moins discret, offre une rime visuelle à la blessure corporelle. Le régime de l'intrusion de la violence dans la séquence se poursuit par une série de plans en plongée ou au niveau du

plancher qui signifieront la mise à mort de la victime. Deuxième moment : Marcus rencontre un ami pianiste enivré sur la place en bas de chez lui. La scène est célèbre pour ses références picturales et l'amplitude de la mise en scène (jeux de surface et de profondeur dans le vaste décor de la place publique). Un cri déchirant surprend les amis. Il est rapporté par l'ami ivre à un cri sexuel. Mais quelques secondes plus tard, Marcus, comme le spectateur, aperçoit Helga Ulmann appelant à l'aide à la fenêtre de son appartement, tandis que le tueur, dissimulé dans son dos, abat à nouveau son arme sur elle. L'image est saisie en une série de surcadrages aux échelles de plan diverses qui contrastent fortement avec la mise en espace aérée des instants précédents. Marcus se précipite dans l'appartement de la victime (c'est l'instant du plan énigmatique du film où Marcus aperçoit furtivement le visage du tueur dans un miroir sans le comprendre). Il suit les marques sanglantes au sol pour remonter au corps de la victime, qui pend lamentablement à la fenêtre du bâtiment, la gorge tranchée par le verre fracassé de la fenêtre. Marcus soulève le corps d'Helga hors du cadre de la fenêtre et la pose au sol. Il dévoile dans le même geste le sein généreux de l'actrice et sa gorge ensanglantée, horriblement traversée de morceaux de verre. De la bouche d'Helga, le sang se met à couler, fusionnant les couleurs vives de la blessure et du rouge à lèvres. Il faut donc que la victime meure deux fois à l'écran, de deux morts différentes, mais l'une et l'autre très sophistiquées dans leur mise en place, séparées par des moments de mise en scène extrêmement graphiques, paisibles et harmonieux dans leurs rapports aux formes et aux lignes. Argento reconnaissait lui-même être ennuyé par l'idée que les

spectateurs puissent se couvrir les yeux durant les moments les plus sanglants de ses films<sup>86</sup>, le traitement gore de certaines scènes étant un enjeu fondamental de ses oeuvres. Le cinéaste cherche le moyen de confronter le public à ses peurs et ses répulsions en installant ses images-chocs au centre d'écrins de beauté maniérée, de raffinement stylisé et de préciosité affectée. Ce véritable byzantisme, qui charme l'œil et excite le regard, passant principalement par le chromatisme de l'image et la composition graphique du plan, finit par installer l'idée d'une image fondamentalement ambivalente ou paradoxale, à la fois burlesque et tragique, séduisante et repoussante, immaculée et sordide, harmonieuse et discordante. C'est la première leçon de *Profondo Rosso* : le régime des images en mouvement est aussi horrifique qu'attrayant, aussi signifiant que leurrant. Une image est toujours en prostitution d'elle-même : elle ne fait que se vendre. L'image, miroitante et ambiguë, est une entraîneuse.

### *Évanescence du point de vue*

La musique entêtante des Goblins s'atténue pour laisser entendre une comptine. Dans un mystérieux plan qui sert de prologue au film, une salle à manger familiale laisse apparaître un sapin de Noël généreusement décoré. En ombre portée sur le mur du fond, une silhouette humaine en poignarde violemment

---

<sup>86</sup> LEON HUNT, *A (Sadistic) Night at the Opera, Notes on the Italian Horror Film*, in Ken GELDER (ed.), *The Horror Reader*, London & New York, Routledge, 2000, p. 326.

une autre, avant qu'un couteau ensanglanté ne tombe à l'avant-plan, à proximité des jambes d'un bambin, devant la caméra posée au sol. La prise de vue est évidemment étonnante. À qui appartient cette vision ? Si la clef de la séquence est donnée en fin de film, rien ne précise la raison de cette caméra déposée de manière insolite au sol et le point de vue qui l'ordonne. La séquence d'ouverture pose le même type de problème : la caméra se rapproche de Marcus, mais elle le décentre un peu vers le bas. Le plan suivant, amené par un raccord de mouvement de la caméra (apparenté à un travelling avant) livre un espace visiblement hétérogène (une affiche signale un congrès de parapsychologie). La séquence suivante débute précisément par un mouvement de caméra complexe, flottant dans l'espace, déambulant dans les couloirs d'un théâtre. La caméra s'apprête à buter sur un lourd rideau rouge lorsque celui-ci s'ouvre comme par magie pour laisser l'appareil cinématographique pénétrer dans la salle de spectacle flamboyante où se tient l'assemblée. Depuis le parterre, le plan se resserre autour des trois conférenciers installés sur scène. Mais, au plan suivant, la caméra est curieusement installée dans l'un des lointains balcons supérieurs du théâtre, avant de revenir soudainement à la table des conférenciers. La caméra passe ensuite de la scène à la salle, mais jamais dans une construction classique de champ-contrechamp : les points de vue sont multiples et déstructurent l'espace (un plan saisit le public sur le côté, un autre embrasse la salle depuis le plus haut des balcons, un dernier saisit les conférenciers de dos en contre-plongée...). Lorsque la voyante est assaillie d'une vision terrorisante, la caméra pivote soudainement au-dessus des

personnages et les capte en plongée verticale avant de tout aussi soudainement s'installer dans le public, puis de se fixer sur le visage en gros plan de Macha Méril. La caméra se fait alors clairement subjective : située parmi le public, elle prend la position d'un membre de l'assistance qui se lève et sort rapidement de la salle en croisant les visages ahuris des autres spectateurs. Mais soudain, la caméra retrouve sa place initiale et recule lentement en inversant son premier mouvement d'appareil avant que les rideaux ne se referment et lui bouchent la vue. Tout aussi subitement, la caméra reprend sa position subjective en entrant dans les toilettes du théâtre. Le personnage se dirige vers le lavabo, puis un lent panoramique vertical promet de dévoiler le visage du personnage mystérieux dans le miroir du lavabo. Mais il est dans un tel état de délabrement qu'aucun visage ne se laisse clairement distinguer. Ce ballet insensé de points de vue très marqués, mais jamais déterminés continuera tout au long du film. Ils peuvent être attribués à l'assassin, aux victimes, à Marcus et aux différents protagonistes, ou encore à une puissance maléfique supérieure et surnaturelle qui hante certains plans, et, en fin de compte au cinéaste lui-même. Mais en définitive, ces points de vue, dans la mesure où ils ne cessent de varier de façon particulièrement subite, signifient surtout leur impermanence. Ils n'appartiennent à personne, si ce n'est aux images elles-mêmes qui les ordonnent pour le plaisir de leur composition. Chez Argento, coutumier des angles insolites et du refus de l'obéissance aux normes du classique<sup>87</sup>, il ne

---

<sup>87</sup> David BORDWELL, Janet STAIGER and Kristen THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 374.

s'agit ni d'appréhender le réel, ni même la fiction narrative, mais seulement d'être emporté par le carrousel des images. Comme le montre indubitablement la séquence de dévoilement de la fresque murale enfantine de la villa maudite (lorsque, après le passage et le grattage du mur par Marcus, la fresque révèle d'elle-même, en s'effritant toute seule, la clef du film sous la forme de l'apparition d'un nouveau dessin), l'image vaut pour elle-même, se bâtit de manière autonome, et ne dépend jamais que très partiellement du point de vue du personnage, qui est toujours relatif.

### *À perte de vue*

Troisième et dernière leçon du film: l'image ne se laisse jamais totalement appréhender. Elle est un donné qui ne doit jamais être considéré comme un reçu. Elle reste fondamentalement fugitive, trompeuse, nébuleuse, indéchiffrable et incompréhensible. Face à elle ne reste souvent que l'aberration, comme le montre clairement la scène du meurtre du psychiatre Giordani. Le professeur, en analyste expérimenté, avait réussi à faire parler l'image (grâce à la buée dégagée par l'eau bouillante émanant des robinets d'une salle de bain, il avait révélé un indice laissé sur le carrelage par Amanda Righetti, l'une des victimes agonisantes du tueur mystérieux). Cependant, lorsqu'il est assailli chez lui par l'assassin, il peine à décrypter les images qui lui sont adressées (les petits carreaux des portes-fenêtres de son bureau deviennent autant d'énigmes dissimulant le danger). Une porte s'ouvre brutalement, poussée par un automate

monstrueusement hilare qui se précipite sur lui. Le psychiatre frappe le pantin au visage, observe la tête brisée du petit automate qui s'agite au sol sans rien comprendre à la situation. Terrifiante s'il en est, cette image projetée vers le psychiatre (et vers le spectateur) semble sortie de nulle part et reste une énigme incompréhensible. Comme pris de folie, le professeur se met à rire nerveusement, ignorant la menace de l'assassin qui s'est glissé dans son dos. Le meurtre créera d'autres images inintelligibles (le tueur lui brise la bouche sur les coins des meubles de la pièce, la caméra, arrimée au couteau, monte avant de s'abattre sur le corps de la victime). L'image sidère l'esprit, mais ne se laisse jamais expliquer, apprivoiser ou discipliner. Les visions interdites d'Helga Ulman, la succession d'écrans auxquels Marcus se frotte en vain, butant sur d'innombrables trompe-l'œil<sup>88</sup> (avec le reflet du miroir pris pour peinture comme climax de l'enquête optique du film), les indices composés dans la vapeur et promis à l'évanouissement, les murs qui s'effritent en l'absence des protagonistes pour révéler une fresque maudite, la piste du dessin d'enfant dans une école labyrinthique, sans oublier les innombrables citations<sup>89</sup> des œuvres de Hopper, de Chirico

---

<sup>88</sup> Voir Serge CHAUVIN, *Tapis dans l'image ou le vrai comme trompe-l'œil : le coupable donné et dérobé (sur Profondo Rosso et Trauma de Dario Argento)*, in Gilles MENEGALDO (dir.), *Le Cinéma en détails*, Poitiers, La Licorne, 1998, p. 178.

<sup>89</sup> Sur les liens entre citation plastique et maniérisme dans l'oeuvre d'Argento, lire Stéphane ROLET, *La Citation plastique dans Le Syndrome de Stendhal (1996) de Dario Argento : de la lecture clinique au maniérisme*, in Frank LAFOND (dir.), *Cauchemars italiens (vol. 2 : Le cinéma horrifique)*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 131-157.

ou d'Hitchcock pour ne citer que les plus fameuses (dont l'apparition d'une image-momie) qui créent leur propre réseau ésotérique<sup>90</sup>, tout conduit, par saturation ou sidération, à l'évanouissement des sens et de la raison. Même le visage du (double) meurtrier est par deux fois lui aussi destiné à nous être refusé (écrasé par une voiture puis décapité). Disparition, déviation, variation, métamorphoses, l'image ne peut jamais être totalement sondée dans *Profondo Rosso*, sans doute, comme le suppose Jean-Baptiste Thoret, parce que, chez Argento, le lieu de l'image n'est autre que le lieu du fantastique<sup>91</sup>, soit de l'incertitude. Il n'y a, en conséquence, rien à y apprendre (de Marcus à sa compagne journaliste en passant par les médium, psychiatre et autre inspecteur de police, chaque protagoniste, comme en définitive le spectateur, fait l'expérience de l'intangibilité et de l'illisibilité de l'image).

*Profondo Rosso* se tient ainsi contre le sujet (tout contre) pour le faire vaciller. Sous son triple principe (ambivalence, autonomie et insondabilité), l'image y est toujours attentatoire. Le spectateur finit le trajet didactique exsangue comme Marcus, figé dans le dernier plan du film face à son reflet dans une tache de sang écarlate, ne voyant plus que son propre regard dans l'expérience du rouge profond, pétrifié par

---

<sup>90</sup> « Je considère la citation comme une matière présente dans votre conscience et sur laquelle vous devez fantasmer, vous devez délirer. » Dario Argento cité par Jean-baptiste THORET, *Les frissons de l'angoisse*, Paris, Wild Side Video (livret de complément à l'édition du DVD), 2004, p. 46.

<sup>91</sup> Jean-Baptiste THORET, *Dario Argento, magicien de la peur*, Paris, "Cahiers du cinéma", 2002, p. 88.

l'irréremédiable division entre le voir et le savoir qui l'a mené plus d'une fois au bord de la folie et de la mort. Rarement un cinéaste aura autant disserté sur les périls de la croyance en une quelconque puissance de l'image à l'époque contemporaine.