

DARIO ARGENTO

LA
SEPTIÈME
OBSESSION

HORS-SÉRIE N°1

132
pages
 inédites

LES 25
PREMIÈRES
ANNÉES D'UNE
ŒUVRE CULTÉ

—
EXCLUSIF
DARIO
ARGENTO
À ROME

+

YANN
GONZALEZ
BERTRAND
BONELLO

JEAN-
BAPTISTE
THORET

BRUNO
FORZANI



BEL, LUX, IT, PORT 8,50€ — CH 14,90 CHF
DOM 8,50€, TOM 1100 CFP — CAN 13,90 CAD
MAROC 95 MAD — LIBAN 16.000 LBP

M 04062 - 1H - F : 8,00€



PERDRE LA VUE AVEC LES FRISONS DE L'ANGOISSE

IMAGES TROP PROFONDES¹

Texte

DICK TOMASOVIC





Certains films sont des enseignements. Ainsi, *Les Frissons de l'angoisse* nous apprend qu'il ne faut pas mélanger le croire et le voir – leçon qui repose sur une étude de personnage, une analyse d'intrigue criminelle psychanalytique et une relecture des classiques de l'histoire du cinéma. Ouvrez vos yeux, le cours va commencer.

LES FRISSONS DE L'ANGOISSE

(1975) est 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* dont abonde la production italienne depuis le milieu des années 1960, *LES FRISSONS DE L'ANGOISSE* parle de l'intenable position du spectateur qui consiste à vouloir appréhender le savoir par le voir, alors que les images, toujours plus nombreuses et plus mouvantes tout au long du *xx^e* siècle, ne cessent de se dérober au regard. Avec une grande clarté, qui passe par la confusion des sensations, Argento ordonne une mise en scène qui dérouté 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 : l'image est ambivalente, l'image n'existe que pour elle-même, et, enfin, l'image est insondable.

ATTRACTION/RÉPULSION

Les premiers mots du personnage principal (interprété par David Hemmings, transfuge du *BLOW UP*¹⁹⁶⁶ d'Antonioni et dont le physique singulier et surtout le regard interrogateur semblent pour

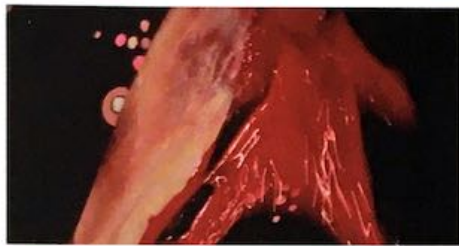
toujours vaciller entre réel et imaginaire) s'adressent davantage aux spectateurs qu'à ses étudiants musiciens. Il faut se méfier de la perfection, oser le débordement, voire le racolage, car tout n'est qu'affaire de séduction. Marcus Daly fait la leçon à ses musiciens : c'est trop bien, trop propre, 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 premier assassinat (celui de la conférencière télépathe Helga Ulmann, interprétée par Macha Méril) est très révélateur de cette considération de l'image. Helga, dans son appartement somptueusement décoré et éclairé, termine une conversation téléphonique dans un cadre de tons pastel. Un coup de sonnette strident oblige la télépathe à clôturer sa conversation et traverser l'espace parfaitement symétrique et harmonieux du corridor. Un plan serré sur la porte annonce

son ouverture fracassante. Une main gantée tenant une hache, filmée en contre-plongée, s'abat lourdement sur le buste de la jeune femme. 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 blesure corporelle. Quelques secondes plus tard, Marcus, en promenade sur une place publique, aperçoit Helga 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. Le pianiste 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 la-

← ↑

David Hemmings et Macha Méril dans *LES FRISSONS DE L'ANGOISSE* (1975).

① Une première version de ce texte est parue dans l'ouvrage *Il grande «incubo che mi son scelto»* (dir. M. Delville et L. Curreri, Edizioni Il Foglio, 2015).



mentablement 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 le 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



Macha Méril dans
LES FRISSONS DE L'ANGOISSE.

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, le traitement gore de certaines scènes étant un enjeu fondamental de ses œuvres. Le cinéaste cherche le moyen de confronter le public à ses peurs et ses répulsions en installant ses images-chocs au centre d'écrans de beauté maniérée, de raffinement stylisé et de préciosité affectée. Ce véritable byzantinisme, 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 ambivalente ou paradoxale, à la fois burlesque et tragique, immaculée et sordide, séduisante et repoussante. C'est la première leçon des *FRISSONS DE L'ANGOISSE* : 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.

POINT DE VUE/ POINT DE FUITE

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 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 étonnante. À qui appartient cette vision ? Si la clé 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 au congrès de parapsychologie pose le même type de problème : la mise en espace est très

hétérogène. La séquence débute 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. 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 s'installer dans le public puis de se fixer sur le visage en gros plan de Macha Méril. La caméra se fait alors 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, avant, tout aussi subitement, de reprendre sa position subjective en entrant dans les toilettes du théâtre. Ce ballet insensé de points de vue très marqués 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 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 des points de vue relatifs, il ne 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 la séquence de dévoilement de la fresque murale enfantine de la villa maudite (lorsqu'elle révèle, en s'effritant toute seule, la clé du film sous la forme de l'apparition d'un nouveau dessin), l'image vaut pour elle-même, elle se bâtit et s'offre de manière autonome.

TROMPE-L'ŒIL/ TROMPE-LA-MORT

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 sa tête brisée 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 Ulmann, la succession d'écrans auxquels Marcus se frotte en vain, butant sur d'innombrables trompe-l'œil (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, sans oublier les innombrables citations picturales et filmiques qui créent leur propre réseau ésotérique ②, tout conduit, par saturation ou sidération, à l'évanouissement des sens et de la raison. Les protagonistes du film, comme les spectateurs, font l'expérience de l'illisibilité de l'image. C'est la troisième et dernière leçon totale et radicale du maître Argento : l'image nous apprend qu'il n'y a rien à en apprendre. ★



↑
Glaucio Mauri dans
**LES FRISONS DE
L'ANGOISSE.**

② « 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.