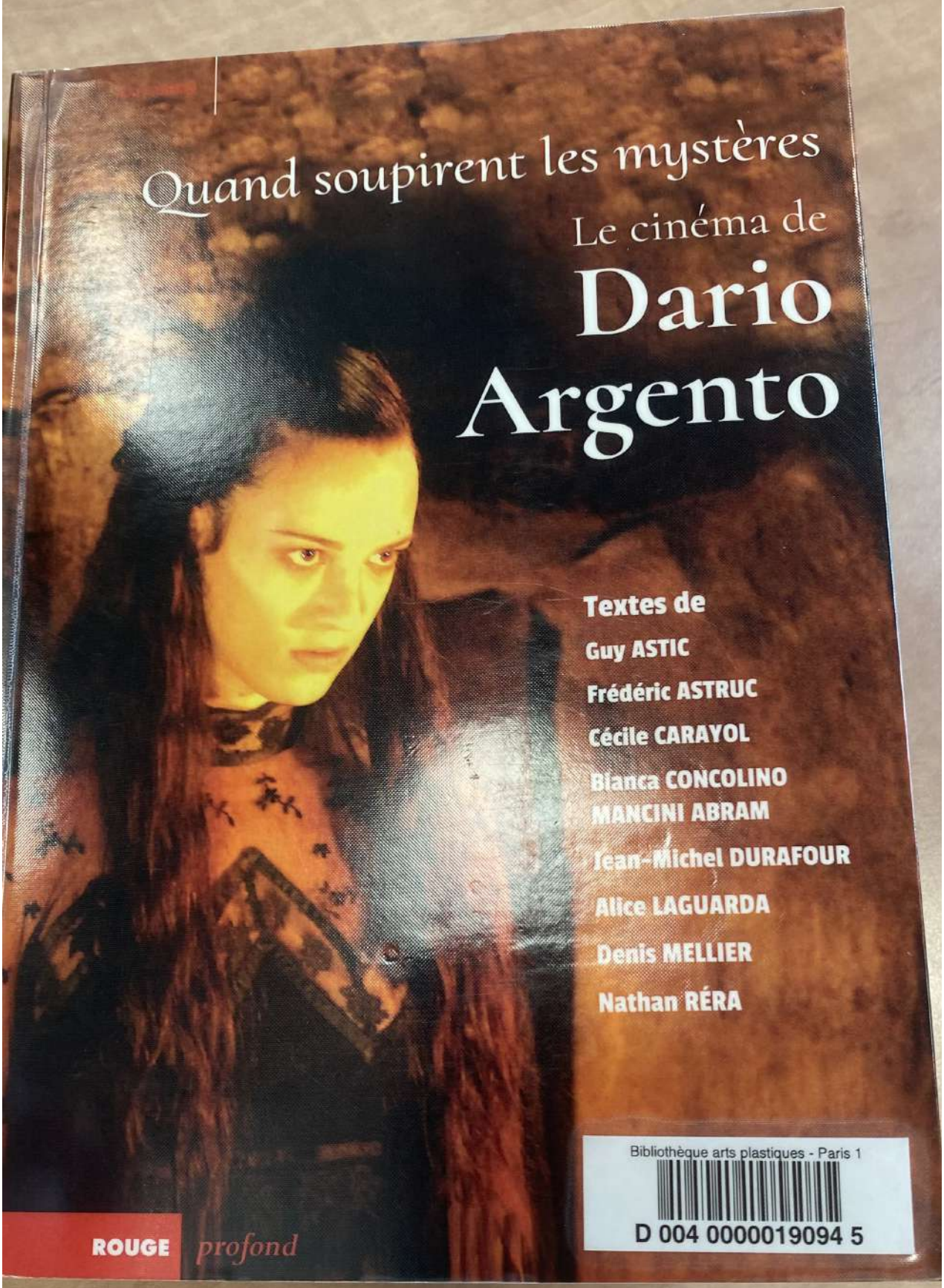


Bibliothèque arts plastiques - Paris 1
D 004 0000019094 5



Quatre mouches de velours

précise Dario Argento : « Ce qui me fascinait bien plus que le fait divers, c'était l'inconscient [...]. Tout se passait entre les murs de la maison, autant dire l'endroit le plus intime qui soit. Chacun devait se défendre tout seul, avec ses propres forces, exactement comme dans les rêves[5]. » Nina Tobias est en conflit avec son époux. Névrosée, perturbée par un trauma d'enfance, elle est en proie à une forme d'anxiété identitaire qui se manifeste dans le traitement fantastique des séquences dans la maison (sensation de surveillance des personnages ; cauchemars de décapitation de Roberto). La peur est traitée selon des effets visuels qui combinent diverses formes d'abstraction : séquence où la caméra suit des câbles et des lignes téléphoniques jusqu'à celles d'une mystérieuse chambre capitonnée, plans sur les ombres projetées sur les murs de la maison, scènes où la sensation est donnée par les cadrages et les mouvements de caméra que les espaces se rétrécissent et contraignent les corps, jusqu'à la mort (meurtres de la maîtresse de Roberto dans la maison et de la domestique dans un parc).

Ténèbres, qualifié de « film sur le blanc » par Jean-Baptiste Thoret[6], offre une vision plus angoissante de ce mélange d'étrangeté et d'abstraction. La blancheur est partout dans le film : dans sa lumière, dans les architectures, jusqu'aux vêtements des personnages et aux tableaux placés dans les décors. De nombreux plans figurent un monde froid, irréel : Peter Neal apparaissant à la fenêtre d'un building entouré d'un

5. *Ibid.*, p. 132.
6. « Blanc comme les pages de l'écrivain noircies par ses fantasmes morbides, blanc comme l'atmosphère du cauchemar qui le hante, blanc comme le voile virginal qu'ont perdu les femmes qu'il trucide [...]. Blanc enfin, comme un environnement hygiénique constitué de halls d'aéroports, de chambres froides, de studios de télévision et de villas éclairées au néon. » (Jean-Baptiste Thoret, *Dario Argento, magicien de la peur* [2002], Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 2008, p. 129.)













Ténèbres

nombre d'habitants[7]. Son style architectural, combinant emprunts au rationalisme moderniste et à l'Antiquité (monumentalité et blancheur, marbre et béton, comme l'illustre par exemple le « Colisée carré » qui accueillait le Palais de la civilisation et du travail), renvoie à un moment tragique de la modernité du XX^e siècle. L'attrait de Dario Argento pour ce quartier est intéressant par rapport aux thématiques de la *Touristic Uncanny* et de la peur identitaire. Il s'agit de se détacher de l'imagerie touristique habituellement associée à l'Italie, de mettre en avant des lieux qui constituent un refoulé, perturbant ainsi les processus de reconnaissance et d'identification.

Dans ces films, la peur qui naît du traitement des décors urbains et des tensions qui se créent entre le monde qu'ils figurent et les personnages se fait l'écho d'une interrogation sur l'histoire politique de l'Italie. Elle renvoie à la perte du sentiment d'appartenance à un monde commun, une perte de sens qui s'incarne dans des personnages isolés face à un danger, une violence qui a tout envahi. Le rationalisme moderne est menacé, le cadre de la vie commune semble avoir disparu. C'est bien à l'image d'une société du soupçon, de la difficulté de la relation à l'autre et aux autres que nous confronte Dario Argento, une société de la paranoïa et de la crise du collectif, celle d'une partie de l'Europe qui, après le trauma de la Seconde Guerre mondiale, bascule dans les années de plomb.

D'un genre à l'autre

Profondo rosso (1975) marque une transition dans les *giallos* de Dario Argento, par les fonctions symboliques ambiguës attribuées à la géométrie des décors. D'une part, la place CLN à Turin, datant de 1937, renvoie aux drames de l'Histoire : la Piazza del Comitato di Liberazione Nazionale, lieu d'occupation allemande pendant la Seconde Guerre mondiale, fut ainsi nommée en hommage à

7. Notons que dans sa vision du nouvel urbanisme fasciste, Mussolini voulait voir les monuments de l'ancienne Rome « se dresser dans le désert ». *Cf.* Antonio Cederna, « Les délires de la troisième Rome », in Françoise Liffran (dir.), *Rome 1920-1945. Le modèle fasciste, son Duce, sa mythologie*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires », 1991, p. 64.

De La Martinière
Jeunesse





Pro

l'organisation de la résistance au fascisme. Par son style néoclassique, ce décor évoque aussi la « peinture métaphysique » et les paysages urbains de Giorgio De Chirico, dont certains textes parus entre la fin des années 1910 et 1945 exprimeront une position ambivalente vis-à-vis de l'art moderne. Avec ses colonnades et ses deux statues-fontaines qui symbolisent les fleuves de la ville, la place représente un espace onirique qui s'apparente à une scène de théâtre disproportionnée par rapport aux personnages – l'utilisation d'une caméra Dolly Chapman contribuant à rendre l'espace plus grand et plus profond. Le cinéaste intègre un bar dans le décor, qui reproduit celui du célèbre tableau d'Edward Hopper, *Oiseaux de nuit* (*Nighthawks*, 1942) : sa longue façade vitrée crée une brèche, une transparence inattendue dans l'espace gris et orthogonal de la place, tandis que les clients du bar paraissent figés, pétrifiés comme des statues. Le film bascule dans un espace plus instable, mouvant, lors de la séquence de l'exploration par Marc Daly de la « Villa de l'enfant qui hurle » située dans la périphérie de Turin. Tout devient courbe, arabesque, spirale. Dans cette longue séquence, de nombreux plans sur Marc Daly le montrent inséré et englobé dans des éléments d'architecture aux formes elliptiques, ovales (fenêtres et portes, ornements des façades, escaliers). Le personnage est pris dans des formes sinueuses, inquiétantes car paraissant toujours en mouvement, capables de se modifier, cela créant une nouvelle forme de peur, d'angoisse. Dario Argento accentue ainsi l'anthropomorphisme de la maison, qui semble menacer d'avaler ou de tuer le personnage qui l'explore. C'est que la présence de ces arabesques, de ces formes sinueuses dans l'architecture se fait l'écho de l'esprit malade du personnage féminin qui habita la maison et qui s'avérera être l'auteur des meurtres. Cette figure maternelle et monstrueuse incarnée par Clara Calamai (qui fut l'interprète des *Amants diaboliques* [*Ossessione*, 1943], de Luchino Visconti, mais aussi une star durant la période fasciste) apparaît ainsi

que et artifice[9] ». Une nouvelle perspective inter-
alors dans *Profondo rosso* : un conflit symbolique
es visions du « masculin » et du « féminin » maté-
écors et les motifs architecturaux qui composent
film. La fonction de
nt qui hurle », par son
Art nouveau et le fait
e par une folle crimi-
de faire ressurgir un
ernité et du rationa-
qui l'accompagne.









Opéra

ique de la peur

olution apparaît avec
Syndrome de Stendhal,
s imaginaires semblent
es spiraliques et circu-
peur qui naissait de la
es personnages et leur
la froideur de l'archi-
te, l'incursion du fan-
le thème de la *Touristic*
ssons à une peur qui
e dans les personnages
uvant leur intériorité
me ou une tragédie,
ermement et à la mort. C'est la phase de l'« abîme
il n'y a plus de différence entre l'intérieur et l'exté-
interaction avec le monde extérieur. Les héroïnes
définissent en effet par leur fragilité psychique (un

cette formule à Michel Guérin qui l'emploie dans sa réflexion sur
s : *cf.* sa préface à l'ouvrage de Jean Arnaud, *L'Espace feuilleté dans*
porain, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence,



menace,
l'opéra, tout y
nagnifique affiche
e 1925.

Les Doppelgängers

Le terme doppelgängers, de *doppel,* qui signifie double, et *gänger,* qui veut dire le marcheur, celui qui va, trouve son origine dans le folklore allemand comme étant l'autre invisible d'une personne. Ce serait un esprit qui vivrait à l'intérieur de chacun, une version opposée, négative de soi. Cette expression est souvent utilisée dans un contexte non folklorique pour désigner plus simplement le double de soi.

Otto Rank, cité par Freud pour aborder cette facette de l'*Unheimliche*, met en exergue que le double était originellement invoqué pour faire perdurer la mémoire d'un être, de soi, « une garantie contre sa disparition »[40]. La pensée d'un autre semblable à soi qui nous survivrait est une figuration de l'ego de chacun, expliquant l'appréciation de cette pensée au prisme de la soif d'immortalité. Seulement, « le narcissisme primaire »[41] révolu, le double ne disparaît pas, il devient le flambeau de l'angoisse, renvoyant davantage l'être vers la mort, vers les outre-mondes, que vers la vie. Cette association vient de ce que le double est similaire à un fort niveau à soi, mais comporte des différences qui rendent cet être familier et pourtant inconnu. C'est le Moi qui se divise.

La littérature a repris de nombreuses fois la figure de l'homme dédoublé, comme avec les œuvres de Robert Louis Stevenson, L'Étrange cas du Dr. Jekyll et Mr. Hyde, ou d'Oscar Wilde avec *Le portrait de Dorian Gray,* portraits qui ont eu de nombreuses adaptations au cinéma par ailleurs[42]. Le double y apparaît menaçant, perfide et on

---

[40] Sigmund FREUD, *L'inquiétant familier*, op. cit. p. 57.

[41] Ibid.

[42] Pour en faire une liste non exhaustive : *The two faces of Dr. Jekyll*, Terence FISHER, 1960; *The Strange Case of Dr. Jekyll*, Charles JARROTT, 1968, *Dr. Jekyll and Sister Hyde*, Roy WARD BAKER,