

**Revoir *Profondo Rosso*.
Notes sur le retard d'une distinction sociale.**

Jeremy Hamers (Université de Liège)

I.

Il y a quinze ans, dans le cadre d'un cours universitaire, j'ai découvert en *Profondo Rosso* un formidable cas d'école. Présentant tous les ingrédients du « giallo » qu'Argento a commencé à repenser avec ce film, et regorgeant littéralement de citations, de détournements et de liens intertextuels, *Profondo Rosso* a été pour moi et mes collègues étudiants en cinéma une démonstration ludique d'érudition cinématographique que nous avons volontiers partagée par un petit sourire complice à chaque nouvelle référence qui nous sautait aux yeux. Aujourd'hui, quinze après, c'est la stérilité de cette première approche cinéphilique qui me fait sourire. Et pourtant, comme ces quelques notes le suggéreront, elle a été – et est toujours – un point de passage nécessaire ; non comme une erreur de jeunesse – qui pourrait contester la surcharge de références et de détournements présents dans le film ? – mais en tant qu'elle allait préfigurer une autre lecture du film. Aveuglé il y a quinze ans par l'évidence des liens intertextuels recherchés par Argento, je n'ai, en effet, pu m'engager que récemment dans une seconde lecture du film, dans l'après-coup, une fois l'évidence première usée jusqu'à l'autodissolution. En d'autres termes, il a donc fallu que le film vieillisse pour que je devienne un analogon du protagoniste. Comme Marc Daly, toujours en retard, j'ai vu après-coup ce qui pourtant était là, sous mes yeux, avec la plus simple évidence.

II.

Profondo Rosso occupe une place particulière dans l'histoire du giallo. En brassant la plupart des ingrédients scénaristiques et formels du genre (le tueur mystérieux aux gants noirs et armé d'un ustensile de cuisine ; la déambulation d'un étranger dans des rues italiennes vides ; un découpage tantôt fonctionnel, tantôt dilatant extraordinairement le temps), le film manifeste l'intention de son réalisateur de s'inscrire dans une histoire ou, tout du moins, de respecter un « filon » ou une « tradition cinématographique¹ » qu'il a lui-même contribué à instaurer. Mais cette inscription est en outre poussée à une limite d'explicitation qui transforme ici le respect du genre en son détournement même et en constitue par conséquent un chant du cygne.

Le giallo, comme le rappelle Adrien Clerc dans son panorama politique des films de Bava, Lado ou encore Argento, se caractérise par un apparent apolitisme : rassurant le spectateur des années de plomb en renonçant à tout crime politique ou perpétré par un groupe, alimentant aussi ses inquiétudes quant aux villes modernes en pleine mutation, le giallo ne s'encombre que rarement de politique intérieure italienne et des conflits sociaux qui secouent encore le pays au moment de la sortie du film de Dario

¹ Mikel J. KOVEN, *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Lanham, Scarecrow Press, p. 5-10.

Argento². À cet égard, le film de 1975 quitte également les sentiers battus du genre. Ce n'est en effet, ni plus ni moins qu'une opposition de classes sociales qui est explicitement évoquée au début du film. Alors que le personnage principal, le jazzman Marc Daly, rencontre son collègue Carlo à la sortie d'un bar où il officie en tant que pianiste, le second, visiblement ivre, l'interpelle au sujet du gouffre socioprofessionnel qui le sépare de son ami :

Carlo : « Tu sais quoi ? »

Marc : « Quoi ? »

Carlo : « La différence entre toi et moi est purement politique. Tu vois, tous les deux, nous sommes de bons pianistes. »

[Marc hésite et rigole.]

Carlo : « Mais moi je suis le prolétaire du piano et toi tu es les bourgeois. »

[Marc fait mine de s'incliner.]

Carlo : « Toi tu joues pour l'art. Et tu aimes cela. Moi je joue pour survivre. Ce n'est pas la même chose. »

Dans un genre qui prend soin d'évacuer, du premier plan en tout cas, toute préoccupation politique et sociale, l'interpellation de Carlo (disons « Karl » le temps d'une réplique) est remarquable parce qu'elle affiche, de front, une référence marxiste. Cette intrusion de la lutte des classes tout à fait subite et elliptique, m'encourage à poursuivre ma révision du film. Et au régime visuel de l'aveuglement momentané que je partage avec le protagoniste (ignorance d'images quasi subliminales : la meurtrière dans le miroir, la fenêtre murée, le petit pan de fresque dessinée dans la maison du crime³) s'ajoute dès lors le doute rétrospectif d'un second aveuglement, social cette fois, à l'égard de ce que pourtant le film annonce d'entrée de jeu dans le dialogue reproduit ci-dessus. Se pourrait-il en effet qu'à l'instar de sa bande image, le scénario regorge d'indices qui désignent le tueur, mais en fonction de sa situation sociale cette fois ?

III.

Les traces d'une tension sociale que j'identifierai brièvement dans la suite de ces notes me sont restées inaccessibles il y a quinze ans en raison du soin avec lequel *Profondo Rosso* semblait reconstituer l'origine psychopathologique et psychanalytique du crime : une mère provoquant la « mort du père » sous les yeux d'un fils qui, pris entre un Œdipe affolant et une volonté de conserver ce qui reste de la cellule familiale, devient homosexuel et couvre sa mère tueuse. À mes yeux, ici encore, l'évidente reprise d'un motif scénaristique commun à bon nombre de thrillers américains des années soixante

² Adrien CLERC, *Si les gants noirs portaient des pancartes... Le giallo face à la politique*, « Belphégor », vol. 9, n°3 : *The Politics of the Detective Novel*, décembre 2010, www.dalspace.library.dal.ca:8080/xmlui/bitstream/handle/10222/53172/09_03_clerca_gantsn_fr_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y (dernière consultation : 15 août 2015).

³ Selon Giorgio Bertellini, *Profondo Rosso* manifeste tout particulièrement un refus du cinéma politique en ce qu'il s'oppose, par cette thématique de la vision imparfaite, à une tradition cinématographique italienne, celle du néoréalisme, « qui avait chargé le cinéma d'une mission de révélation optique et d'un engagement politique apparenté ». Giorgio BERTELLINI, *Profondo Rosso. Deep Red*, in Giorgio BERTELLINI (éd.), *The Cinema of Italy*, Londres, Wallflower Press, 2004, p. 220.

dotait le film d'une coquetterie qui ne laissait guère de place aux considérations politiques. Contre cette apparente limpidité (psych)analytique dans laquelle je me contentais de reproduire ce que j'attendais du film et, en retour, ce que je croyais que le film attendait de moi, j'évoquerai deux traces parmi d'autres qui replacent la tension sociale au centre de *Profondo Rosso*. Ce sont elles qui me semblent aujourd'hui les plus saillantes.

La première se trouve dans l'échange reproduit au point précédent. Carlo est un pianiste alcoolique dans un bar tandis que Marc, également pianiste, enseigne le jazz au conservatoire. Cette opposition, annoncée d'abord par l'interpellation marxisante de Carlo, connaît par la suite une série de ramifications. Certes, les deux hommes aiment le jazz, un style musical dont l'institutionnalisation est récente dans l'histoire de l'enseignement de la musique. Mais si Carlo s'adonne à son art dans un de ses lieux d'origine, un bar fortement américanisé par son nom, « Blue Bar », ainsi que par son apparence qui rappelle nécessairement le restaurant de *Nighthawks* d'Edward Hopper, Marc, lui, enseigne au conservatoire. Le premier dilapide sa paye dans le débit de son employeur (une situation qui n'est pas sans rappeler la condition ouvrière de la fin du XIX^{ème} siècle) tandis que le second, qu'on ne voit guère jouer plus que son ami, jouit de toute évidence d'un salaire confortable. Enfin, à en croire les remontrances de Marc l'Anglais, Carlo l'Italien tirerait quelque leçon d'un voyage en Amérique – où se trouveraient des jazzmen buveurs – qui fait office, désormais, de « voyage en Italie » pour un musicien désireux d'apprendre le jazz dans son berceau originel.

Deux histoires sociales (de l'art) se confrontent dans cette opposition qui rappelle l'histoire du giallo lui-même. Alors qu'il est roman de gare à l'origine, d'inspiration anglo-saxonne, le cinéma italien lui offre ses lettres de noblesse, notamment sous l'œil(leton) cinéphilique d'Argento, avant de devenir, pendant quelques années, un des résistants économiques les plus tenaces à l'hégémonie du cinéma hollywoodien dans l'histoire des cinématographies européennes. La séquence qui ouvre la version longue du film apparaît à cet égard comme une mise en abyme ironique de cette histoire par Argento lui-même. Marc enseigne le jazz à un groupe de musiciens passablement flegmatiques. Mais le lieu de ce cours ou de cette répétition, une église italienne dont l'autel cache un piano blanc, indique que, sous la baguette de l'Anglais, le jazz a renié ses origines et habite maintenant les sphères de l'art académisé voire sacré. Ironie de la situation, le film y insiste, c'est précisément dans cet endroit que le professeur reproche à ses collègues de jouer « trop proprement », avant de leur rappeler que le jazz est né « dans les bordels ».

Par l'opposition entre deux personnages et leurs statuts socioprofessionnels respectifs, le film confirme donc une tension, *a priori* incongrue dans la bouche de Carlo, entre le bourgeois et le prolétaire et, partant, révèle progressivement un ensemble de références sociales. Mais il les complique aussi, notamment via le personnage de la mère de Carlo, dont le parcours constitue la deuxième trace d'un propos social dans le film.

IV.

Lors de leur première conversation téléphonique, la mère de Carlo se réjouit d'emblée de reconnaître en Marc un « ingénieur ». Son goût pour le prestige social doublé de sa nette préférence pour un homme plus jeune qu'elle, l'aveugle littéralement et, malgré les

protestations du musicien, la pousse à s'engager éperdument dans son fantasme. L'intérieur de son ancienne demeure, la villa qui révélera le passé sanglant de la famille de Carlo, ne laisse, à son tour, guère de doute quant à son statut social perdu entretemps. Immense, tel un palais abandonné, le bâtiment était autrefois l'habitation cossue de la famille de Carlo. Contrairement aux surfaces lisses de la salle de bain moderne de l'anthropologue Amanda Righetti (perdue toutefois dans la banlieue rurale) dans laquelle un coup de chiffon peut tout effacer, ou encore à l'inverse du « Blue Bar » tout en vitres et néons, la villa du crime apparaît comme un espace dans lequel l'histoire laisse des empreintes. Le plafonnage et autres faux murs ne les ont que grossièrement maquillées. La demeure bourgeoise abandonnée et la mère de Carlo semblent dès lors fusionner en une seule et même manifestation d'une splendeur déchuë que la femme refuse d'admettre. Lissant, à son tour, son visage d'un fond de teint blanc, elle passe en effet sa vie à escamoter les stigmates d'une chute, psychiatrique *et* sociale.

Ici encore, le personnage de la mère apparaît, en retard, comme l'indice évident que le schéma psychanalytique ou psychopathologique simplifié et sursignifiant ne saurait suffire à comprendre pleinement l'origine du mal. Marc lui-même semble d'abord comme aveuglé par une mécanique psychanalytique trop bien huilée : le jeune Carlo a dû assister à la mort de son père sous les coups de sa mère, avant de devenir homosexuel et meurtrier de femmes. C'est ce qu'il peut penser au moment du premier dénouement. Mais, comme il s'en rendra compte lors d'un ultime coup de théâtre, Carlo n'est pas le meurtrier. À l'instant précis du premier crime, les deux hommes « parlaient politique ». L'origine du mal appartient donc entièrement à la mère, sans que le film ne l'identifie psychanalytiquement. Le flash-back qui révèle finalement le meurtre inaugural, le meurtre du père, ne fournit aucune genèse de la pathologie mentale de la femme. Elle est donnée d'entrée de jeu sans aucune détermination préalable, décrite uniquement par le biais de ses conséquences : un retour à l'hôpital imposé par le père qui risque de priver la mère d'une carrière d'actrice reconnue et d'une existence bourgeoise confortable. L'effet de son crime sera, dès lors, paradoxalement, le même : entravée par un mari devenu un cadavre encombrant, elle devra quitter sa villa pour souffrir d'une reconnaissance sociale perdue à jamais. À ce stade de la reconstitution, le schéma psychanalytique proprement hollywoodien (hitchcockien) cède donc le pas au déterminisme d'une situation sociale clairement identifiée.

V.

La singularité de la relecture du film que j'ai essayé d'amorcer ici réside, bien entendu, dans la mise en abyme à laquelle elle renvoie le spectateur de *Profondo Rosso*. Le retard avec lequel on découvre ce qui pourtant était sous nos yeux est le sujet du film, jusque dans le nom du personnage principal dont l'anagramme sonore n'est autre que « delay », « retard ». Mais ce n'est pas d'un retour psychanalytique qu'il doit être question avec cette mise en abyme. En revenant au film, j'ai déplacé le motif du resurgissement pour endosser une autre forme de retard qui concerne cette fois des déterminants sociaux. Pour se prêter à cette redécouverte de l'après-coup, une certaine usure du film a été nécessaire. Ce qui était citation, détournement, référence cinéphilique ou encore schéma

psychanalytique érigé en code⁴, a dû devenir trop évident et, finalement, insatisfaisant. En ce sens, le film de Dario Argento, en vieillissant, m'a invité à dépasser l'exercice de style et à lui rendre, de la sorte, une certaine autonomie qui ne se cantonne plus dans le jeu intertextuel plus ou moins virtuose. C'est à cette invitation d'un film vieilli que ces quelques notes ont essayé de répondre une première fois en explorant une évidence, présente comme le nez au milieu du visage, ou, pour le dire avec le film, un visage au centre d'un miroir devenu tableau : ce que recèle non plus la citation, la référence, la réappropriation visuelle et sonore, ou encore le schéma psychanalytique, mais une simple phrase dialoguée. « Je suis le prolétaire du piano et toi tu es le bourgeois ». Une réplique, dans les deux sens du mot. Car, arrivé au terme de ces notes, le discours social tenu par le film reste énigmatique (Y en a-t-il seulement un ?). Mais en révélant, en retard, comme l'évidence même *qu'il y a* discours social complexe, riche et tissé d'une multitude d'éléments, le film a peut-être renvoyé la distinction sociale, nécessairement irréductible, au visage de l'analyste lui-même, incapable d'abord d'y voir autre chose que ce que l'analyste était censé y voir.

« Peut-être as-tu vu quelque chose de si important que tu ne peux le connaître. » dit Carlo à Marc lorsque ce dernier se souvient du visage de la tueuse sans en avoir conscience. Peut-être ces notes s'efforcent-elles de lui donner tort, partiellement en tout cas. Car dans le retard nécessaire que j'y accuse, réside la tentative de saisir malgré tout ce qui était essentiel et premier, et qui, dans l'après-coup, peut-être re-connu.

⁴ Peter Hutchings propose une critique convaincante de toute lecture psychanalytique d'un film d'horreur en soulignant notamment, grâce à *Profondo Rosso*, que la recherche analytique d'indices cachés se fonde avant tout sur une erreur : afin de déployer sa recherche, l'analyste doit délibérément ignorer que le schéma psychanalytique ou psychopathologique résulte lui-même d'une simplification et d'une codification déjà signifiante aux yeux de l'auteur. Peter HUTCHINGS, *The Horror Film*, New York, Routledge, 2013, p. 55 et p. 63.