

## **Les Frissons de l'angoisse : entretien avec Dario Argento**

*Entretien avec le réalisateur italien au sujet de son chef-d'œuvre, réalisé par Lorenzo Buccella, critique de cinéma et responsable de la chaîne web du Festival de Locarno.*

**Au niveau des paramètres historiques, Les Frissons de l'angoisse est considéré comme une transition dans votre carrière. Il marque le passage du thriller, le genre qui a marqué vos débuts, vers l'horreur visionnaire de Suspiria. Est-ce que vous êtes d'accord ?**

D'un côté, je vois de la cohérence dans mon cinéma, dans cette recherche qui a pris forme au fil des années et qui évolue toujours. Mais je me souviens aussi que quand j'ai fait 4 Mouches de velours gris, quand je l'avais presque terminé en fait, je me suis dit qu'il fallait changer, explorer de nouveaux territoires, de nouveaux parcours. J'ai donc pensé à l'épouvante que j'ai toujours aimé depuis que j'étais gamin : les récits de Edgar Allan Poe et Lovecraft, et aussi les films d'horreur américains des années 1950. Le temps était venu pour un tournant, et j'ai eu l'idée d'un film où il n'y aurait pas de changement complet, mais quand même un récit différent. J'ai donc pensé aux Frissons de l'angoisse, où la psychologie est différente, les enquêtes policières sont différentes, et il y a aussi beaucoup d'imagination et de pensées. C'est un film que j'ai écrit très rapidement, mais j'y ai pensé pendant très longtemps.

**Il y a l'anecdote selon laquelle vous auriez imaginé la fin du film pendant que vous tourniez les précédents, ainsi que l'idée initiale liée au paranormal. Après, le scénariste Bernardino Zapponi est arrivé. Comment l'idée a-t-elle évolué ?**

Je dois dire que l'évolution a été très spontanée, au sens où il y avait encore les éléments comiques et espiègles de mes films précédents, mais il y a eu une évolution importante au niveau du récit et des thématiques : le paranormal, les légendes anciennes, beaucoup de nouveautés. Je me souviens aussi que quand j'ai commencé à écrire Zapponi avait déjà fini, et du coup j'ai recommencé dès le début. Je me suis enfermé dans une maison que j'avais à la campagne, mais elle était abandonnée parce que ça faisait des années que je n'y allais plus. Il n'y avait pas de lumière, donc je m'y rendais le matin et je partais au coucher du soleil, à cause du noir. D'un côté ça m'a poussé à écrire plus rapidement, parce que je n'aurais rien vu, mais ça m'a aussi encouragé à aborder des thèmes plus forts, plus importants. J'ai écrit le film sur une brève période, parce que j'étais motivé par le coucher du soleil qui était imminent, et j'ai beaucoup écrit, le scénario était plus long que ce que j'ai fini par tourner. En même temps, le film est long aussi, il dure plus de deux heures. Je me souviens que quand j'ai fini c'était un samedi, j'ai rejoint ma fille, qui était très jeune à l'époque, à la mer où elle était en vacances, et j'ai pris le scénario avec moi. Je l'ai trouvé... Je ne suis jamais très clair en évaluant mes propres films, je les écris très vite et je les vois prendre vie, comme sur un écran, au moment où je

les imagine, de manière automatique. Je vois des actions prendre vie, tandis que les acteurs sont encore sans visage parce que je ne les ai pas encore choisis, mais ils ont une physionomie. Je vois les films très rapidement, et il y a des scènes que je n'ai pas incluses que je regrette avoir coupé, mais le film était déjà assez long, donc peut-être que j'ai fait le bon choix.

**Il y avait donc, concernant votre méthode de travail, une recherche de physionomie, même dans Les Frissons de l'angoisse qui devient, par la suite, un film d'horreur visionnaire. Est-ce que cette recherche était déjà dans le scénario ?**

Oui, elle était très présente. Je voulais rendre l'atmosphère plus forte, plus cruelle et plus importante. C'est pour ça que je me suis éloigné complètement de mes films précédents.

**Comment le processus a-t-il évolué ? Vous avez dit que les acteurs n'avaient pas encore de visage. Avez-vous donc commencé par le casting, ou aviez-vous déjà également des idées pour les lieux de tournage, dont Turin pour plusieurs scènes ?**

L'idée pour les endroits était déjà là. En écrivant, je voyais des images de Turin, une version métaphysique avec ces places et ces rues bâties pendant la période fasciste, avec des échos de De Chirico. Je voyais ces images devant mes yeux, et j'ai ensuite commencé à chercher les acteurs. Comme le film était inspiré d'un cinéaste que j'aime beaucoup, Michelangelo Antonioni, j'ai engagé un des ses comédiens, David Hemmings. Il est venu me voir à Rome, et il avait pris du poids. Il a vu que ça me préoccupait, et il m'a dit « T'es en train de voir que j'ai pris du poids ? ». Je lui ai répondu « Oui, carrément. », et il m'a dit « T'inquiète pas, je vais aller dans une clinique et je serai en forme pour le film. » Et il l'a fait. J'ai choisi Daria Nicolodi entre différentes actrices qui ont passé des auditions. Elle n'était pas connue à l'époque, elle n'avait pas fait grand-chose. Ainsi le film a commencé à prendre sa forme, avec d'autres comédiens issus de la scène. Je m'intéressais beaucoup au théâtre à cette période-là, et j'ai donc choisi surtout des acteurs de théâtre.

**Concernant votre direction d'acteurs, cette alchimie qui est visible à l'écran, quelle était votre relation avec les comédiens ?**

Pour une fois, elle a été très agréable et sereine. Les acteurs suivaient bien mes pensées, ce que j'avais imaginé. J'avais fait une shooting list, une liste des plans, très détaillée et bien faite, du coup quand c'était le moment de tourner j'avais déjà le film bien en tête, avec à peu près 2000 plans déjà bouclés sur papier. Après, comme toujours, quand j'arrive sur le plateau le matin, face aux décors et à un acteur qui a pensé à quelque chose la veille, certains plans changent par rapport à la liste, on fait quelque chose de nouveau.

**C'est drôle parce que grâce à ce film on vous a décrit pendant longtemps comme le Alfred Hitchcock italien. Hitchcock avait l'habitude de dire « Le film est fait, on recommence. » Y a-t-il de la place pour l'improvisation, ou est-ce que tout est clair dès le début ?**

Pour ce genre de film c'est très clair, parce qu'il y a une série d'événements qui doivent avoir lieu de manière très précise, sinon le film n'aura pas l'effet voulu sur le public. Il faut tout planifier très attentivement, à l'avance.

**Il y a quelque chose de mathématique avec la peur, une grande précision.**

Oui, il y a une précision. Voilà pourquoi je fais une shooting list, parce qu'en relisant les plans j'obtiens exactement ce que le film est censé être, et la possibilité de créer des scènes et des atmosphères auxquelles la caméra doit obéir. Cela dit, il y aussi des coïncidences qui enrichissent le film. La musique, par exemple, avait été confiée à un compositeur, qui m'avait envoyé des essais que je considérais comme incompatibles avec le film que je voulais faire. Parce qu'on imagine le film, et après on le tourne et on voit quelque chose de vrai, quelque chose d'achevé. Du coup je suis devenu un peu nomade, à la recherche d'un compositeur, parce que je voulais une musique différente. Je suis allé en Angleterre et j'ai rencontré Pink Floyd : ils étaient intéressés, mais à l'époque ils préparaient The Wall, y compris le film, et du coup l'engagement pour écrire la musique, qui prend du temps, n'était pas envisageable. J'ai aussi rencontré Genesis, mais ils allaient partir pour une tournée mondiale, ce qui voulait dire qu'ils auraient été de retour après un an et demi. Et là, j'ai pensé à une coïncidence : quand j'ai commencé à travailler dans le cinéma, en écrivant Il était une fois dans l'Ouest pour Sergio Leone, j'étais débutant. Leone a suivi son instinct et décidé d'engager deux jeunes, Bernardo Bertolucci et moi-même, au lieu de scénaristes connus, même s'il aurait pu se permettre de le faire parce qu'il avait réalisé plusieurs films à succès.

**Et il a fait le bon choix.**

Oui, il avait cette capacité de reconnaître le talent. C'était un vrai don, il voyait le talent même après une brève conversation. A mon sens la musique était très importante pour le film, et j'ai interrompu ma collaboration avec un compositeur connu, Ennio Morricone, et dit à mon superviseur des musiques que je voulais des jeunes, quelque chose de nouveau. Il m'a envoyé des démos, et j'ai choisi un groupe de jeunes qui sortaient tout juste du conservatoire et qui avaient fait des tests pour les effets sonores, du vent...

**Goblin.**

Oui, mais à l'époque ils s'appelaient pas Goblin, c'est arrivé avec ce film. Je les ai choisis, et on a commencé à travailler ensemble. C'était différent de la manière dont je travaillais avec Morricone, parce qu'ils venaient sur le plateau pour voir comment

je travaillais, comment je parlais avec les acteurs, quelle atmosphère je voulais créer, et après ils composaient. La nuit, après le tournage, on se voyait chez moi, et ils me montraient ce qu'ils avaient écrit, ils proposaient des choses. C'était une collaboration très étroite, et j'ai pu obtenir la musique que je voulais : un peu répétitive, très forte, le genre de rock progressif qu'ils faisaient, eux. L'enregistrement a aussi été assez spécial, parce qu'ils enregistraient comme un groupe rock. Normalement, on donne le film au compositeur et il écrit la musique scène par scène. Eux, en revanche, se rencontraient dans un studio et improvisaient, ils changeaient des trucs. D'habitude, on donne la partition à l'orchestre et on finit en cinq, six jours, mais dans notre cas cette phase a duré beaucoup plus longtemps.

### **C'était pendant le tournage ?**

Non, après. Ils ont commencé à remplir et prolonger ce qu'ils avaient imaginé, ce dont on avait parlé pendant ces nuits chez moi. C'est devenu la musique du film, et je dois dire que j'étais très content, même s'ils ont passé des journées entières et même des nuits là-dessus : ils dormaient une heure ou deux dans le studio, ils se levaient, ils réveillaient l'ingénieur du son et ils recommençaient. C'était presque 24 heures sur 24, et des fois je dormais dans ma voiture, aussi une heure ou deux, et je rentrais dans le studio vers 2h ou 3h pour reprendre le travail. C'était une aventure, parce que je croyais en ces jeunes et en leur enthousiasme. Je croyais en leur force de caractère et même en leur attitude espiègle, parce qu'ils travaillaient sans penser, en se laissant aller avec des improvisations. Après on a réorganisé les improvisations, et voilà donc un score à succès, qui est resté dans le hit-parade pendant un an entier, presque.

### **Sans vouloir être indélicat, la plupart de la musique a donc été écrite par Goblin et non pas Giorgio Gaslini, l'autre musicien auquel vous faisiez allusion.**

Oui, Gaslini, qui est décédé, hélas, a écrit dans son autobiographie : « Dario Argento est un grand réalisateur, mais c'est un enfoiré. » Il a écrit exactement ça, parce que je n'ai utilisé que deux ou trois morceaux à lui, le reste a été fait par Goblin.

### **Le thème principal, en particulier, est devenu le synonyme de la peur pour une génération entière, et on l'utilise même trop pour ça. Vous aimez entendre cette musique comme ça, hors contexte, ou ça vous dérange ?**

On l'utilise généralement pour rendre les situations plus tendues, à la télévision ou dans des courts métrages. Moi j'aime bien, parce que ça veut dire qu'elle a toujours l'effet voulu.

### **Oui, le mythe est déchaîné.**

Il sort.

**C'est ça, il sort. En passant à d'autres éléments essentiels du film, on a déjà parlé des lieux de tournage et de Turin, mais il y a aussi les décors de Giuseppe Bassan et la photo de Luigi Kuveiller. Comment avez-vous travaillé avec eux ?**

J'avais déjà travaillé avec Bassan, et on se connaissait très bien. On se promenait souvent ensemble, et je me souviens d'ailleurs de comment on a choisi la célèbre villa, qui est devenue un endroit touristique très important à Turin. Je ne sais pas si vous êtes au courant, mais il y a un bus qui part chaque samedi d'un endroit à Turin et vous fait visiter les lieux de tournage des Frissons de l'angoisse. Il est toujours rempli, et je l'ai pris une fois parce qu'on faisait une émission TV avec Piero Chiambretti et on est retournés à la villa. Je sais qu'il y a de nouveaux habitants qui appellent la police tous les samedis parce qu'il y a des gens qui débarquent, sonnent à la porte et veulent visiter le jardin. Je me souviens qu'on roulait en voiture, juste Bassan et moi, à la recherche de lieux pour le tournage. A ce moment-là on cherchait une villa, parce qu'il y en a beaucoup à Turin, et on est passé devant cette villa très connue. On l'a regardée, elle était imposante et grande, et on est parti. Au bout d'un moment on s'est dit « Elle n'est pas géniale? Retournons-y ! » On y est retournés, et voici un détail curieux : la villa avait été confiée à des nonnes, et elles y gardaient des filles et des femmes en difficulté, comme dans un foyer. On s'est présentés pour le tournage, et elles occupaient quasiment tout le bâtiment, les chambres étaient comme des dortoirs. Pour les convaincre à partir, j'ai proposé, avec l'approbation des producteurs, qu'on leur offre des vacances d'un mois à Rimini, car elles voulaient vraiment y aller. Les nonnes ont dit que Rimini n'était pas le bon endroit pour les filles, parce qu'il y aurait des jeunes en train de les draguer, et moi j'ai dit « Elles sont presque adultes, elles savent se défendre, et vous serez là-bas aussi. Ce sera fun, vous passerez un mois à la mer, ce que vous n'arrivez jamais à faire. » La Mère Supérieure a fini par accepter, et elles ont passé le mois d'août là-bas. Elles sont rentrées plus tôt que prévu, et elles étaient un peu tristes, parce qu'on avait pas encore fini. Du coup, il y a eu quatre, cinq jours pendant lesquels elles nous ont observé.

**Il y a donc eu une cohabitation ?**

Très brièvement, pendant quelques jours seulement.

**Cet endroit était un choix fondamental, sur le plan visuel. Y a-t-il eu des choix spécifiques pour la photo? Là aussi on voit une grande précision.**

Je voulais qu'elle soit très incisive, un aspect qui, je crois, est souligné dans la restauration faite par le distributeur français. C'est incisif au point de paraître irréel. Pour donner une clé de lecture, j'ai pris un tableau d'un célèbre peintre américain hyperréaliste, Edward Hopper, où il y avait un bar, et je l'ai recrée sur la place principale où je tournais le film. J'ai demandé aux acteurs de pas bouger, pour que ça ressemble à un tableau, et cela a été la clé pour comprendre le style du film : incisif et hyperréaliste, très exact et précis. Les détails, et les petits objets en

particulier, deviennent énormes et remplissent l'écran. Il y a une scène, montrée deux fois, où les petits objets fétichistes du tueur deviennent très grands. Ceci transmet un message au public sur la façon de voir le film : sur un grand écran, même un petit objet est énorme et magnifique, comme un tableau.

**Vu l'attention aux détails, y a-t-il une scène qui a été particulièrement difficile à tourner, ou une dont vous êtes particulièrement fier vu la difficulté ?**

La scène avec les petits objets, justement, parce qu'on a utilisé une seule caméra, dont on se servait pour des pubs à Milan. Cette caméra, qui n'existe plus, avait un bras qui suivait les actions et les objets de près, et on pouvait faire des petits travellings, quelques millimètres. Le tournage a été difficile, parce que les personnes impliquées n'avaient pas d'expérience.

**Vous souvenez-vous de la réaction des gens au moment de la sortie des *Frissons de l'angoisse* ? Aujourd'hui on le considère comme un chef-d'œuvre, mais quelle a été la réaction à l'époque ?**

Je m'en souviens parce que moi-même j'ai été surpris. C'était le jour de la première, et je me suis rendu au cinéma avec le chef opérateur et d'autres gens. Étonnamment, comme le film n'était pas encore sorti et personne ne l'avait vu, c'était complet. On s'est regardés avec Kuveiller, en se demandant qu'est-ce qui se passait. Et lui, qui était un chef opérateur expérimenté, m'a dit : « C'est le mystère du cinéma : même avant de voir le film, les gens savent si ça vaut la peine ou pas. Ils vont aimer. » Et le film a effectivement eu beaucoup de succès.

**Revoyez-vous vos anciens films ?**

Non, je ne revois jamais mes anciens films. C'est trop émotionnel pour moi, ça me dérange presque. Je pense que j'aurais pu faire certaines scènes différemment, et du coup je préfère ne pas le revoir du tout. Je regarde juste le début, pour m'assurer que la lumière soit bonne, que le son soit bien réglé, et après je me casse. Non, je ne revois jamais mes films, je ne sais pas quand est la dernière fois que j'ai vu *Les Frissons de l'angoisse*, c'était il y a longtemps. Cela dit, j'ai vu *Suspiria* ici à Locarno : comme mes amis du jury étaient dans la salle, ça aurait été malpoli de partir. La même chose s'est passée à Cannes, quand le directeur du festival, Thierry Frémaux, m'a rendu hommage avec une projection spéciale du même film. J'ai été forcé de rester, c'était comme si j'étais ligoté assis à côté de lui, et j'ai vu le film en entier.

*Entretien réalisé par Lorenzo Buccella pendant le Festival del Film Locarno, août 2016. Remerciements à Dario Argento, Lorenzo Buccella et toute l'équipe du festival.*