

La Déesse est le talisman Suspiria (1977)

par Pacôme Thiellement

« Je suis certain que la déesse est le talisman à l'aide duquel l'homme communique avec le monde extérieur à notre monde charnel. » En 1844, Thomas de Quincey va mal. A Edimbourg où il vit, son jeune fils et sa femme bien aimée meurent coup sur coup. L'auteur des *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* est retombé dans la drogue et va prendre jusqu'à 5000 gouttes de laudanum par jour. Il est criblé de dettes – sa manie de louer plusieurs logements à la fois pour ses livres et ses papiers en plus de sa demeure principale n'arrangent rien – et il tente de publier un maximum de textes dans la presse. C'est difficile, c'est-à-dire qu'il a de plus en plus de mal à suivre suffisamment longtemps une idée sans bifurquer ou ouvrir une parenthèse que jamais il ne refermera... Thomas de Quincey comparait sa pensée à un thyrses où s'enlajaient des pampres et des vrilles. Baudelaire disait d'elle qu'elle était « naturellement spirale ». Mais il a un grand et beau projet qui se dessine, un livre qui serait à la fois une autobiographie, un recueil de poèmes en prose, un livre de rêves, une étude... Ce sera *Suspiria de Profundis*, à la fois une suite aux *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* et un projet le faisant remonter dans les souvenirs effrayants et terribles de sa petite enfance – la mort prématurée de sa sœur Elisabeth, qui aurait été maltraitée, peut-être même assassinée par leur nourrice... Deux éléments au moins entraveront l'exécution rêvée des *Suspiria* : une partie des rêves rédigés brûle dans l'incendie causé par une bougie que le poète laisse tomber par inadvertance, et le *Blackwood's* lui retire un chapitre avant publication : celui qui traite de Levana et des *Ladies of Sorrow*. Dégoûté, il abandonne le projet ; les *Suspiria* seront reconstitués de manière posthume.

L'incendie comme les *Ladies of Sorrow* vont se retrouver dans les films de Argento. *Suspiria* et *Inferno* s'achèvent par un incendie et présente les *trois mères* inspirées par le texte de Thomas de Quincey. Elles sont trois comme les Grâces, les Parques, les Furies... Elles se penchent sur le berceau de l'enfant en compagnie de Levana, chargée de leur éducation, et elles président aux souffrances de l'homme : « *Trois sœurs sont-elles, d'une même maisonnée mystérieuse ; et leurs voies sont fort écartées ; mais à leur règne il n'est point de fin. (...) Sur la terre, j'ai souvent entendu la harpe et le tambourin, le tympanon et l'orgue déchiffrer leurs mystères. Comme Dieu, dont elles sont les servantes, elles expriment leur bon plaisir, non par des sons qui meurent ou des mots qui s'égarer, mais par des signes dans le ciel, par des changements sur la terre, par des pulsations dans de secrètes rivières, par des armoiries peintes sur les ténèbres et par des hiéroglyphes écrits sur les tablettes du cerveau. Elles décrivaient de sinueuses orbites ; j'épelais, moi, leurs pas. Elles télégraphiaient de loin ; je lisais, moi, leurs*

signaux. Elles conspiraient ensemble ; et sur les miroirs de ténèbres, mon œil, à moi, suivait leurs complots. » Dans la vision de Thomas de Quincey, les trois sœurs ont une fonction : les souffrances ennoblissent l'homme qui doit réussir à assumer leur fardeau. « *Pourquoi des poètes en temps de détresse ?* » demandait Hölderlin. La détresse est le talisman.

La plus âgée est *Mater Lachrymarum*, Notre-Dame-des-Larmes. C'est la Mère des Chagrins : elle préside au deuil des enfants, à la mort prématurée, à l'injustice... Elle possède « *l'empire le plus vaste* ». De Quincey évoque la figure de Rachel pleurant sur ses fils morts, et le massacre des Saints-Innocents. La plus jeune est *Mater Tenebrarum*, Notre-Dame-des-Ténèbres. Elle, c'est la mère des démenes, des suicides, des défis à Dieu. Si Notre-Dame-des-Larmes marche d'un pas lent et gracieux, Notre-Dame-des-Ténèbres bondit, elle fait des sauts de tigre. Elle est la *catastrophe*. Entre elles deux, il y a *Mater Suspiriorum*, Notre-Dame-des-Soupirs, celle qui glisse timidement, à pas de loup ou de chat – « *humble jusqu'à l'abjection* », elle est la mère des prisonniers, des proscrits, des trahis, des rejetés, des parias – des « *vagabonds de tous les climats* ». Elle incarne la résignation. *Mater Lachrymarum* apparaîtra, associé à la ville de Rome, dans *Inferno* en 1979 avant de se voir confier un « troisième film » de la « Trilogie des Mères », le très discuté *Mother of Tears* en 2007. *Inferno* est surtout le film de *Mater Tenebrarum*, tandis que *Mater Suspiriorum* se retrouve, de façon plus ou moins implicite, dans *Suspiria* en 1977. *Suspiria* ne cite jamais les *Ladies of Sorrow* : la référence aux figures de Thomas de Quincey se retrouvera par contre dans *Inferno* et c'est *Inferno* qui englobe *Suspiria* et en fait le premier volume d'une collection de films, dont le troisième volet, d'abord prévu au début des années 80, sera abandonné, et que le film de 2007 remplacera. Le livre de Thomas de Quincey invoque un autre personnage qu'on ne retrouvera pas dans les films de Dario Argento : *The Dark Interpreter*, « l'Interprète Obscur ». C'est un guide, le guide des poètes peut-être, un herméneute qui ne se contente pas d'expliquer les mystères, mais de produire un nouveau mystère à partir des précédents mystères.

Né en 1940, d'abord journaliste et critique de cinéma à *Paese Sera*, Dario Argento réalise son premier long-métrage en 1970 : *L'Oiseau aux plumes de cristal*. Le film s'inscrit dans un genre particulier que Argento magnifiera : le *giallo*. Inventé pour le cinéma par Mario Bava avec *La fille qui en savait trop* et *Six femmes pour l'assassin*, le *giallo* – film jaune, de la couleur des collections de romans policiers – est un film de crimes à la stylisation très marquée, avec la lame sanglante et les gants noirs du tueur dont on voit les mains agir en gros plan tout le long du film. Mais le *giallo* c'est aussi : une érotisation de l'acte criminel, une obsession formelle très grande avec un goût pour les plans sophistiqués et les lumières originales, une prédilection pour les tueurs névrosés dont on voit les souvenirs obsessionnels ou les rêves récurrents, les images mal vues par le témoin qui s'éclaircissent en cours de films, les meurtres supplémentaires un peu digressifs, les dessins d'enfants inquiétants, etc. Bien entendu, par sa focalisation sur l'aspect esthétique des meurtres et la personnalité du criminel, le *giallo* est déjà parfaitement de-Quinceyesque, il témoigne d'un détachement du spectateur à l'égard des victimes dont il apprécie l'élégance de l'exécution et, paradoxalement, d'une empathie à l'égard de l'assassin, présenté comme victime de traumatismes d'enfance ou d'une folie

toute singulière. « *L'Assassinat, dans les cas ordinaires où la sympathie est dirigée toute sur la personne assassinée, est un incident d'une horreur grossière et vulgaire ; et cela pour cette raison qu'il rejette l'intérêt exclusivement sur l'instinct naturel, mais bas, qui nous attache à la vie.* » écrit Thomas de Quincey dans *Du Heurt à la porte dans « Macbeth »* et également : « *Afin qu'un autre monde puisse faire son entrée, ce monde-ci doit pour un temps disparaître. Les meurtriers et le meurtre doivent être isolés – coupés par un abîme incommensurable du flot et de la suite ordinaires des affaires humaines – enfermés et séquestrés en quelque profonde retraite ; il doit nous être rendu sensible que le monde de la vie ordinaire est soudain suspendu – mis en sommeil – en transe – torturé jusqu'à subir un redoutable armistice ; le temps doit être annihilé, les liens avec les choses abolis ; et tout doit s'abstraire dans une profonde syncope, dans un suspens des passions terrestres. Il s'ensuit que quand l'acte est accompli, quand parfaite l'œuvre des ténèbres, alors le monde ténèbres se dissipe comme un spectacle de nuages.* » En outre, *L'Oiseau aux plumes de cristal* est contemporain d'un fait divers : l'assassinat de Barbara Locci et de Antonio Lo Bianco en août 1968 – tués par le mari de Barbara, Stefano Mele. Cet épisode ressurgira en toile de fond de l'affaire du monstre de Florence, exécutant 14 couples d'amoureux entre 1974 et 1985 et dont l'identité restera inconnue, malgré plus de 100 000 personnes interrogées ! Le *giallo* marque l'arrivée du *serial killer* comme réalité urbaine en Italie qui se présente comme une énigme, qu'on a beau épuiser psychologiquement (en fouillant les raisons intimes du tueur) mais qui reste extrêmement problématique métaphysiquement. Que veut dire l'existence du *serial killer* ? Qu'est-ce qu'un *serial killer* ?

Le *giallo* trouvera son maître dans la personne de Dario Argento : non seulement il transforme le genre en véritable virus avec son premier film, qui invente une nouvelle constante du *giallo*, le titre animalier et entrainera une véritable « mode », mais il le porte également à son paroxysme avec *Profondo Rosso* en 1975. Un des apports de *Profondo Rosso* et que *Suspiria* continuera, c'est la musique de Goblin : mélange extraordinaire de rock progressif crimsonien, de musique moderne post-dodécaphonique et de musique de film archi-lyrique à l'érotisme feutré. L'hommage au *giallo* que représente l'album de Secret Chiefs 3 de 2009 *La mani destra recise degli ultimi uomini*, « La main droite tranchée des derniers hommes », synthétise bien l'équivoque relation au sacré que représente le *giallo*, une hyper-érotisation de l'horreur qui laisse entrevoir la lumière étrange de la grâce à travers l'évocation de récits terrifiants. *Suspiria* suit directement *Profondo Rosso* : le film garde du *giallo* les crimes accomplis à la lame de rasoir, les « mains de l'assassin ». Mais il déplace la question de l'identité du criminel. Ce que nous verrons, ce sont des crimes presque « sans assassin » ou provenant d'une « centrale d'assassinats », une « centrale du Mal ». Dario Argento co-signe le scénario de *Suspiria* avec sa femme, l'actrice Daria Nicolodi. Ils s'inspirent d'un souvenir familial de cette dernière. Plus exactement des souvenirs de la grand-mère de Daria Nicolodi, la pianiste Yvonne Müller Loeb, qui lui a raconté que, encore enfant, elle fut inscrite dans une académie de piano avant de s'en échapper en découvrant qu'on y enseignait en réalité la magie noire. Cette école, dont Nicolodi et Argento tairont toujours le nom, existerait toujours quelque part à la frontière entre la Suisse et l'Allemagne. Un panneau dans le

film indique que Erasme y a vécu (c'est parfaitement impossible si l'on considère, avec *Inferno*, que Varelli en a conçu l'architecture, mais ça ne compte pas vraiment, le temps y étant de toutes façons « hors de ses gonds »). Dans *Inferno*, la maison de Mater Ténébrorum est supposée avoir été habitée par G.I. Gurdjieff (élément peut-être inspiré par la fameuse Gurdjieff Foundation de New York). Erasme est une figure capitale de l'humaniste, et de l'abandon de la mémoire visuelle pour la mémoire écrite, « par cœur » ; c'est une figure-clé de la lutte contre l'hermétisme, en témoigne sa véritable guerre contre le Théâtre de Mémoire de Giulio Camillo. Gurdjieff, au contraire, est un maître spirituel – celui de René Daumal, en particulier – dont la place ou la situation dans le monde de l'ésotérisme est difficile à évaluer, son corpus symbolique étant parfaitement original et son enseignement resté relativement secret, malgré la notoriété de certains de ses disciples (Ouspensky, Alexandre de Salzmann, Katerine Mansfield, Pierre Schaeffer, Henri Tracol, Philippe Lavastine, Robert Fripp). Gurdjieff et ses danses particulières de désynchronisation rythmique nourrissent nécessairement le projet de l'école de danse de Helena Markos – même si Argento dit s'être inspiré principalement de Rudolf Steiner et du Goetheanum, siège de la Société Anthroposophique à Bâle et son architecture étrange ; et surtout de la personnalité pandémique de Helena Petrovna Blavatsky pour le personnage de Helena Markos – Steiner, Blavatsky, deux figures du théosophisme annonciatrices du New Age qui recoupent les questions liées à la phase de pulvérisation dont parle Guénon dans *Le Règne de la Quantité*.

Suspiria raconte l'histoire de Suzy Banner, une jeune américaine qui intègre une école de danse à Fribourg. Le soir de son arrivée, sous une pluie battante, elle croise Pat Ingle, une jeune fille qui prononce quelques mots à l'interphone, mais qu'elle entend avec difficulté : « *Secret derrière la porte... Iris...* » Alors qu'elle ne peut entrer dans l'école et repart en taxi, elle suit du regard Pat courant dans les bois. Celle-ci se réfugie dans la maison d'une amie, mais des bras dont on ne devine pas la provenance et des yeux sans visage, proche des yeux de chat, sortent de nulle part pour les tuer. Le lendemain matin, Suzy intègre l'école, tenue par une certaine Mme Blanc, qui est présentée comme la directrice adjointe. Lors d'une pause entre deux cours de danse, elle traverse le couloir et là survient une sorte de « tableau vivant » avec un jeu de couleurs et de lumières et une position des corps qui rappellent à la fois la peinture flamande de la fin du XVIIe siècle et *Les Ménines* de Velasquez et qui semble comme provenant d'un autre espace-temps, d'une « trace », d'un « résidu psychique » (un peu comme, dans *Shining*, le plan avec l'homme déguisé en ours qui s'apprête à sucer un vieillard allongé) : Suzy est alors hypnotisée par le triangle de cristal lumineux que tient la femme de ménage, ainsi que par Albert, le neveu de Mme Blanc, un petit garçon blond au costume d'enfant de la fin du XIXe siècle, style Lord Fauntleroy mais affublé d'un jabot et dont les pieds apparaissent déjà furtivement au début de *Profondo Rosso* où Jacopo Mariani jouait Carlo, le criminel, « enfant ». Désormais prise de vertiges et de migraines, Suzy est retenue parmi les internes de l'école, et on lui donne un régime spécial qui la matraque et l'effondre en fin de journée. Elle sympathise avec une fille nommée Sara, l'ancienne meilleure amie de Pat. Son premier soir comme interne, les filles sont attaquées par des pluies de larves. Elles sont obligées de « camper » au rez-de-chaussée, et Sara voit fantomatiquement la

« directrice » de l'école, une femme dormant dans l'ombre. Dans une scène étrange, l'aveugle qui tient le piano de l'école, est renvoyé. Il passe la nuit dans une taverne bavaroise, entourée d'ombres qui rappellent les SS, et alors qu'il traverse la place où Hitler faisait ses premiers grands discours, il est attaqué par des sons de sabbat et son chien se retourne contre lui et le tue. Alors qu'elle tente de pénétrer les couloirs qui mènent à la partie secrète de l'académie de danse, Sara est assassinée également par une main de *giallo* après avoir chuté dans une pièce remplie de limaille de fer. Suzy rencontre Frank, un ami psychologue de Sara qui lui parle de l'histoire de la maison. Avant d'être une simple académie de danse, c'était le repère de Helena Markos, une sorcière qui venait de Grèce et était recherchée dans toute l'Europe. Helena Markos est supposée être morte en 1905. Suzy cesse d'ingurgiter ses plateaux-repas qui la terrassaient directement, elle se souvient de la parole de : « *Le secret derrière la porte... Il y a trois iris, tourne le bleu.* » Elle pénètre le bureau de Mme Blanc, tourne l'iris bleu qui ouvre un nouvel espace, et pour cela passe des rideaux de velours bleu... Ensuite ce sont des enfilades de couloirs avec des mots inscrits en hébreu et en latin, tirés par Daria Nicolodi des livres d'Eliphaz Lévi ayant appartenus à sa grand-mère. Elle épie l'ensemble des directeurs de l'école faisant une messe noire ensemble : Mme Blanc communiant et buvant du vin avant de souhaiter sa mort, l'enfant murmurant au majordome d'aller la tuer... Puis elle trouve la chambre de la directrice, Helena Markos. Elle fait tomber une statue de Paon multicolore – Melek Taus, l'Ange-Paon des Yézidis... Puis Suzy s'approche du lit d'Helena Markos : mais derrière l'ombre se cache une absence de corps. Le cadavre de Sara s'anime pour venir la tuer mais, avec une plume du paon de cristal, elle poignarde le vide, ou, plus exactement, elle poignarde Helena Markos *dans le vide* et la maison est détruite. Elle quitte l'académie en souriant, laissant le lieu brûler derrière elle.

Le film s'ouvre par un orage et s'achève par un incendie. Le film suivant, *Inferno*, où les orages seront nombreux, commence par une plongée dans un puits situé au-dessous d'une cave et s'achève également par un incendie. L'abondance de symboles est traité avec un éclairage très particulier : le rouge omniprésent de *Suspiria*, les rose et bleu de *Inferno* – qui laisseront place au blanc de *Ténèbres* au début des années 80. Dans les Veda, on considère le monde de la manifestation comme un composite originel de deux éléments : *Purusha*, la lumière, le principe actif, créateur, et *Prakriti*, la matière primordiale, le potentiel. On peut lire cette omniprésence de l'eau comme la représentation de *Prakriti*, la matière encore indifférenciée dans laquelle baignent Suzy Donner ou Rose Elliot, l'héroïne de *Inferno*, cette « eau » dans laquelle on les plonge et qui est la fond indifférencié du monde débarrassé de lumière, c'est-à-dire sans l'étincelle de vie que serait *Purusha* et que Suzy puis Mark actionnent à la fin du film. *Prakriti* est également *Maya*, l'illusion, le monde comme illusion. Commencer le film par des images d'eau et les achever par des images de feu, ça veut dire plus simplement : quitter le monde de l'illusion, le monde du pur simulacre, le monde de l'indifférencié, un véritable chaudron de sorcières, pour s'élever à la signification propre de ceux-ci, pour remonter du symbole à sa signification. L'incendie est le symbole de l'accès de Suzy ou de Mark à une vision *claire* du monde des formes. Pour des raisons qui nous surprennent, beaucoup de critiques français voient dans Argento un homme du simulacre, un homme pour qui il n'y

aura pas de secret derrière les secrets ; c'est une vision terriblement limitée de son cinéma. Le monde du pur simulacre, le monde « sans secret », c'est celui des Mères – c'est celui des soupirs, des ténèbres, des larmes. *Suspiria* ou *Inferno* demandent à être interprétés, même si, dans ces films, « interpréter » veut dire *planter un couteau* là où la sorcière se tient invisible. Le sens des films est de l'ordre de la visée intuitive, de la lecture poétique, accompagné du guide qu'est le *Dark Interpreter* de Thomas de Quincey. Penser qu'il n'y a pas de secret, c'est croire qu'il n'y a pas de sorcière. *C'est se laisser tuer par la sorcière*. Ici il faut penser à la phrase de Baudelaire : « *La plus belle des ruses du Diable est de vous persuader qu'il n'existe pas.* »

La difficulté interprétative des films d'Argento vient de leur structure digressive, labyrinthique, en zigzags. *Suspiria* commence par introduire le personnage de Suzy mais pour immédiatement suivre la course de Pat dans les bois : en regardant Pat courir depuis le taxi, Suzy transfère le « sujet » du film. Elle envoie Pat mourir à sa place. Mais on peut aussi dire qu'elle se fait tuer une première fois à travers les images de Pat et de sa copine. L'aveugle sera sa deuxième exécution, et Sara sa troisième. On ne peut réellement « lire » un *giallo* sans devoir considérer les assassinées, souvent nombreuses, comme des avatars d'une figure : la grande sacrifiée, originelle ou ultime – comme ces *serial killers* qui tuent en permanence une « figure type » à travers toutes leurs victimes (que ce soit leur mère ou leur premier amour), ou comme toutes ces personnages qui sont des miroirs du rêveur dans le rêve. *Suspiria* ou *Inferno* introduisent l'idée que : *dans le giallo, à travers chaque mort, c'est toujours moi qui meurt*. *Inferno* est notoirement plus difficile à intégrer parce qu'il commence avec la plongée dans les grandes eaux d'une jeune fille, Rose Eliot, une poétesse, qui mourra au bout de quarante-cinq minutes, et continue avec son frère Mark, qui, lui, déclenchera l'incendie (en quoi le réalisateur transfère aussi l'énergie propre de *Psychose* et son basculement de personnage principal ; Argento, comme Brian de Palma, est un hitchcockien fanatique, réitérant les trucs du vieux maître, les testant dans d'autres univers). Dans *Suspiria*, les correspondances entre Suzy et Pat d'abord (ayant le béguin pour le même garçon ; ayant la même « meilleure copine » ensuite), entre Suzy et Sara ensuite (toutes deux comparées au sifflement de serpent par Olga) sont curieusement appuyées. De même, dans *Inferno*, le caractère de « substitution » propre aux personnages successifs : l'amie de Mark, Sara, meurt en enquêtant sur « Les Trois Mères » à la place de Mark ; puis Rose, la sœur de Mark, qu'on pensait être le personnage principal ; puis Elise, qui se donne comme l'amie de Rose, avec qui elle partageait ses enquêtes sur l'immeuble ; enfin les différents protagonistes, dont l'architecte Varelli, jusqu'à l'incendie final, laissant Mark seul devant l'immeuble brûlé, comme Suzy à la conclusion de *Suspiria*. Avec cette différence importante : Mark est ébahi, stupide, et Suzy sourit. Mark est ébahi parce qu'il n'a rien compris à ce qui s'était passé, il n'a pas donné une « forme » aux épreuves traversées ; Suzy sourit parce les labyrinthes émotionnels traversés sont devenus un récit. On sait à quel point ces deux films diffèrent de tout le reste du cinéma d'Argento. On peut considérer *Profundo Rosso* d'un côté, et *Ténèbres* de l'autre, comme les meilleures applications de ce savoir secret, que les films précédents ou suivants délaient jusqu'à la nausée. *Profundo Rosso* est le *giallo* le plus abouti parce qu'il est à la limite de basculer dans autre chose (la présence de

la visionnaire au début du film l'indique, les nombreux éléments à la lisière du fantastique également, comme la poupée tueuse) ; *Ténèbres* est le *giallo* ultime, parce que, en quelques images, quelques idées (en particulier un plan unique de lame de couteau dont on ne sait si elle correspond à la volonté criminelle d'un tueur ou du suivant), il réussit à montrer de façon presque imperceptible le fond métaphysique de cette affaire de crimes, le caractère non-individuel des criminels ; le fait que ces crimes répondent à une logique cosmique autre que celle, individuelle, des traumatismes d'enfance que l'on nous raconte pour chaque personnage. Tout le monde a un traumatisme personnel, un récit biographique malheureux, une image obsédante ; le passage à l'acte des *serial killers*, leur caractère méthodique, leur capacité à disparaître derrière leurs crimes, sont autrement plus mystérieux.

Suspiria et *Inferno* restent *giallo* dans leur exécution, dans leur rythme, mais il n'y a plus d'enquête, et il n'y a plus de tueurs. Ils sont les *giallos* du fond des mondes. Des deux, *Inferno* est le lieu d'élaboration le plus sauvage, le moins « différencié » ; *Suspiria* est au point exact où la dimension originellement métaphysique et la forme narrative se rencontrent. *Inferno* est le film « alchimique » dans le sens où il raconte *comment on transforme la matière pour faire un film* ou plutôt *comment on détruit la narration d'un film pour atteindre sa matière propre* ; *Suspiria* raconte comment le film se raconte, une fois cette matière transformée. Des deux, on pourrait dire que *Inferno* est encore dans le puits indifférencié des images produites par le rêve ou la matière ; *Suspiria* est toute entière la flamme qui vient donner vie à ces images. Elle est l'assomption de cette matière. Quant au troisième film, *Mother of Tears*, le moins qu'on puisse dire c'est qu'il ne se situe ni d'un côté ni de l'autre, mais ressemble à une tentative extrêmement pathétique de normalisation des deux premiers : plus aucun travail sur les couleurs, les lumières, l'ésotérique, mais un récit d'horreur classique avec réveil de Mater Lacrymorum parce qu'on a ouvert une urne enterrée depuis longtemps, une héroïne *cute*, élue pour la combattre (et c'est Asia Argento, la fille du réalisateur et de Daria Nicolodi !) enfin la crainte que cette mère fasse « plonger la ville dans le chaos » – *O well*. En réalité, ce dernier film a été écrit entièrement dans les années 2000, laissant de côté le fameux « troisième scénario » de la trilogie écrit au début des années 80 et mentionnée alors par Daria Nicolodi dans des interviews. La dimension ésotérique provenant intimement de Yvonne Müller Loeb est abandonnée et Daria Nicolodi, du reste, ne joue plus que le rôle d'un gentil fantôme dans cet opus qu'on préférera oublier.

Ce dont manque avant tout *Mother of Tears* c'est d'une « intrigue architecturale », car c'est cette spécificité de *Suspiria* ou de *Inferno* qui en produit la fascination et le sens profond... La dimension « intrigue architecturale » de *Suspiria* et de *Inferno* se nourrit de façon étrangement obsessionnelle du *Secret derrière la porte* de Fritz Lang (1948), un film qui ne se contente pas de partager avec *Suspiria* son actrice principale, Joan Bennett, l'ouverture sur l'eau (une flaque d'eau comme dans *Inferno* ; ainsi qu'une inquiétude du personnage féminin concernant la noyade) la conclusion sur l'incendie de la maison, et cette parole (« le secret derrière la porte ») mais également un rapport obsessionnel aux fleurs comme clés pour ouvrir des portes ou accéder à des états psychiques (jonquilles, œillets, lilas pour *Le Secret derrière la porte* ; iris pour *Suspiria*), de nombreux orages,

une maison remplie de femmes menaçantes, un enfant strict et austère qui semble venir d'un autre espace-temps, des plans subjectifs dans des couloirs mystérieux, des papiers peints, des rideaux qui séparent l'héroïne de pièces mystérieuses successives, une référence directe à Thomas de Quincey (*Suspiria de Profundis* pour *Suspiria* ; *De l'assassinat considéré comme l'un des beaux-arts* pour *Le secret derrière la porte*) et enfin et surtout une vision unique, une concentration extraordinaire sur l'architecture du Mal. « *La construction d'un édifice détermine ce qui s'y passe*, y dit Mark, le personnage masculin. *La pièce de refus contrarie les amours. Certaines pièces suscitent la violence ou le meurtre.* » Dans le film de Fritz Lang, Mark « collectionne » les pièces où des crimes sophistiqués se sont produits ; elles sont au nombre de six, on en découvre trois : le salon de la comtesse de Bleumanoir, murée par son mari la nuit de la Saint-Barthélemy lorsqu'il découvrit qu'elle était huguenote ; la cave d'un homme de Boston qui a tué sa mère en la faisant mourir noyée, attachée à une chaise ; la hacienda du Paraguay de Don Ignacio, un assassin esthète qui recherchait l'amour éternel de ses victimes Constancia, Maria et Isabella (déjà un personnage de *giallo*, déjà un *serial killer*). La septième, fermée à clé, est une reproduction de la chambre de sa femme Célia dont il prépare le meurtre. Dans *Suspiria* et *Inferno*, Argento s'intéresse à une architecture du Mal ou une architecture de la Peur. Le personnage de l'architecte/alchimiste Varelli qui apparaît dans *Inferno* explicite ce qui était latent dans *Suspiria* : à savoir que le personnage principal du film est le *lieu* – les trois « maisons » correspondant aux « trois mères » et qui sont « leurs yeux et leurs mains ».

Par cette localisation des Maisons de la Tristesse, cette « trilogie des Mères » rappelle la « trilogie des appartements » de Roman Polanski et annonce également *Shining* de Stanley Kubrick – des films dont le « lieu » est le sujet : les appartements londonien, new-yorkais et parisien des films de Polanski ; l'hôtel Overlook de Kubrick. Si *Répulsion*, *Rosemary's Baby* et *Le Locataire* traitent de la solitude, de la folie, de la sexophobie et du mal, la « trilogie des mères » évoque les relations entre les vivants et les morts, les moteurs secrets des actions des êtres, et la façon dont la souffrance se répand inexorablement sur la Terre. Et ces deux trilogies font penser à la fameuse localisation tripartite de la magie, qui faisait de Prague, de Lyon et de Turin les « trois capitales de la magie » (d'ailleurs, Argento ira les visiter pour préparer ses films, comme il ira se renseigner sur la sorcellerie pour *Suspiria* et se plongera dans Fulcanelli pour *Inferno*). Si Prague, Lyon et Turin sont les capitales de la magie, et Londres, New York et Paris celles de la trilogie polanskienne, la localisation élue par Dario Argento pour les maisons des « Trois Mères » est : Rome, Fribourg et New York. Ce qui peut aussi se justifier des trois « moments » de l'Occident : sa naissance, dans l'Empire de Rome et son couronnement dans la séparation de l'église d'Occident des trois églises d'Orient ; sa phase de matérialisation à travers la philosophie moderne, le protestantisme ou la résignation au capitalisme à travers Fribourg ; son basculement dans l'irrationnel, sa phase de dissolution et de dislocation dans « la » ville de la modernité : New York. Enfin, à travers cette « localisation des centres contre-initiatiques » et l'esthétique théâtrale et labyrinthique que Argento lui donne : rideaux, couloirs, apparitions, couleurs (on retrouve même le motif fameux des zigzags sur la bibliothèque de philosophie de Rome), *Suspiria* et *Inferno* annoncent

évidemment la pièce rouge de *Twin Peaks*. *Suspiria* est déjà un voyage dans le lieu de la dislocation de l'âme. *Inferno* est déjà une introduction à l'anti-alchimie ou à la dislocation narrative qui touche le Lynch post-Black Lodge, ces films où « le Temps devient tout David Lynch ».

La notion de contre-initiation s'élabore tardivement dans l'œuvre de René Guénon. Si elle apparaît furtivement dans *Aperçus sur l'initiation*, c'est dans *Le Règne de la Quantité* qu'elle est proprement développée et déployée. Mais une de ses premières apparitions se joue dans un article consacré à un récit de voyage de 1924, *Aventures en Arabie*, de William S. Seabrook. L'explorateur y raconte ses rencontres avec des derviches, des druzes, mais aussi les fameux Yézidis d'Irak – Yézidis auxquels correspond le Melek Taus, l'Ange-Paon que l'on voit dans la dernière scène de *Suspiria*. Les Yézidis font remonter leur calendrier à 6764 années. Le Yazdinisme est supposé précéder le Zoroastrisme, même si le Sheik Adi a reformé leur culte au XIIe siècle (et certains lui attribuent même la « création » de celui-ci). De dialecte kurde, les Yézidis sont aujourd'hui encore 600 000 en Irak et 180 000 dans les ex-républiques de l'U.R.S.S.. Ils sont accusés par les musulmans d'adorer Iblis (le Lucifer musulman) sous la forme du paon Melek Taus et leur livre saint s'appelle le *Kitab al Aswad* : Le Livre Noir – Giovanni Papini s'en inspirera pour son « second livre de *Gog* ». C'est à travers cette statue de l'Ange-Paon que l'on peut lire le souci de Argento et Nicolodi d'inscrire leur film dans une quête des « centres contre-initiatiques ». A travers cette statue de l'Ange-Paon, c'est une des craintes principales des occidentaux du XXe siècle qui s'exprime : celle qu'il existerait bel et bien une tradition millénaire des « adorateurs du diable ». Mais cette crainte est réversible, et le démon n'est pas toujours où l'on croit.

La section de *Aventures en Arabie* de William Seabrook consacrée aux Yézidis commence par l'évocation, par un voyageur turc nommé Najar Terek bey, de leur forteresse sacrée dans les montagnes du nord de Bagdad, sur la frontière kurde : un édifice majestueux de pierre blanchie à la chaux en forme de cône, du sommet de laquelle partent des rayons lumineux. Puis Najar Terek bey enchaîne avec l'évocation des « Sept tours du diable », une chaîne qui s'étendrait à travers l'Asie, du nord de la Mandchourie au Kurdistan, en passant par le Tibet et la Perse. « Dans chacune d'elles siégeait en permanence un prêtre de Satan, rapporte Seabrook, qui, en projetant d'occultes vibrations, régissait l'action du mal dans le monde. » Bien entendu, lorsqu'il rencontre les Yézidis et visite un de leurs temples, William Seabrook est déçu ! Il ne voit aucun sacrifice humain ou action violente, mais un certain nombre de symboles bizarres : un serpent de pierre d'un noir luisant, une hache de bourreau à deux tranchants, une herse, une paire de ciseaux... Il a cependant bien du mal à croire qu'il existe un lien entre le vieux monsieur gentil qui lui explique le culte de Melek Taus et les croyances d'un « certain capitaine du service secret britannique » qui lui avait dit, avant d'être enfermé dans un asile d'aliénés, que ce sont les incantations prononcées depuis les Sept tours du diable qui ont entraînés la révolution russe et l'explosion de Wall Street... « Ce capitaine m'avait aussi donné l'assurance formelle que, à sa connaissance, un prêtre yézidi avait, de sa tour infernale, tué, à Londres, un homme résidant à l'hôtel Savoy » Le vieux monsieur gentil raconte aussi la révélation par le feu du scheik Adi, qui serait venu

« fonder sur le mont Lalesh le culte yézidi ». Un peu comme l'Homme Sans Nom de *Lost* emprunte la forme de John Locke pour approcher Richard Alpert, Melek Taus aurait momentanément emprunté sa forme lors d'un de ses voyages et les Yézidis l'aurait pris pour lui ; au retour du scheik Adi, croyant à un imposteur, ils l'auraient mis à mort, et Melek Taus aurait repris sa forme, leur expliquant qu'il était leur grand fondateur ! Melek Taus aurait précédemment été présent lors de la prédication du Christ : il l'aurait délivré de la crucifixion et emporté avec lui dans d'autres mondes... Melek Taus serait apparu aux deux Marie recherchant Jésus dans son tombeau pour les rassurer et les consoler mais, elles refusant de leur croire, il aurait pris un paon dans le jardin, l'aurait tué, arraché les entrailles, mis en pièces et remis ensemble les divers morceaux, faisant ainsi un oiseau plus beau et plus grand que celui qu'il avait tué... C'est quand même bien *gore* ! C'est la fin du livre. Seabrook est confus et ne sait à quel saint se vouer. Dans sa note de lecture, René Guénon, comme d'habitude, garde la tête froide : « (...) L'« adoration du diable » pourrait susciter des discussions difficiles à trancher, et la vraie nature du Melek Taus demeure encore un mystère. Ce qui est peut-être le plus digne d'intérêt, à l'insu de l'auteur qui, malgré ce qu'il a vu, se refuse à y croire, c'est ce qui concerne les « sept tours du diable », centres de projection des influences sataniques à travers le monde ; qu'une de ces tours soit située chez les Yézidis, cela ne prouve d'ailleurs point que ceux-ci soient eux-mêmes des « satanistes », mais seulement que, comme beaucoup de sectes hétérodoxes, ils peuvent être utilisés pour faciliter l'action de forces qu'ils ignorent. Il est significatif, à cet égard, que les prêtres réguliers yézidis s'abstiennent d'aller accomplir des rites quelconques dans cette tour, tandis que des sortes de magiciens errants viennent souvent y passer plusieurs jours ; que représentent au juste ces derniers personnages ? En tout cas, il n'est point nécessaire que la tour soit habitée d'une façon permanente, si elle n'est autre chose que le support tangible et « localisé » d'un des centres de la « contre-initiation », auxquels président les *awliya es-Shaytân* ; et ceux-ci, par la constitution de ces sept centres prétendent s'opposer à l'influence des sept *Aqtâb* ou « Pôles » terrestres subordonnés au « Pôle » suprême, bien que cette opposition ne puisse d'ailleurs être qu'illusoire, le domaine spirituel étant nécessairement fermé à la « contre-initiation ». »

Ces « sept tours du diable » ne sont peut-être pas situées dans le Moyen-Orient. En fait, il faut considérer cette notion des sept centres contre-initiatiques comme simultanément un symbole et une réalité, à l'instar de l'Agartha commenté par René Guénon dans *Le Roi du Monde*. De même que l'Agartha peut être à la fois le centre spirituel principal où est conservé le dépôt initial de la Tradition Primordiale, une île au-delà des conditions de l'espace et du temps dont les « îles » des différentes expressions religieuses sont des variantes (de l'île verte de l'Islam à l'île verte de Rulman Merswin), et le cœur de l'homme ; de même les sept tours du diable sont des centres contre-initiatiques localisés dans le monde à des lieux de bifurcation de la phase de solidification à celle de dissolution, et également des puissances agissant sur l'homme, puissances de tristesse, larmes, soupirs et ténèbres auxquelles correspondent les « Trois Mères » de Dario Argento. De même que l'île de *Lost* ou celle du *Mont Analogue* est une image du centre spirituel principal, de même les Maisons des Mères de *Suspiria* et de *Inferno* comme la

Loge Noire de *Twin Peaks*, le *Silencio*, l'immeuble où est inscrit *AxxoN N.* ou la fausse cabane de Jacob dans *Lost* sont des représentations des centres contre-initiatiques que William Seabrook évoque sous le nom des « sept tours du diable ».

« *Le dernier degré de la hiérarchie « contre-initiatique » est occupé par ce qu'on appelle les « saints de Satan » (awliyâ esh-Shaytân), écrit également René Guénon dans Le Règne de la Quantité, qui sont en quelque sorte l'inverse des véritables saints (awliyâ er-Rahman), et qui manifestent ainsi l'expression la plus complète possible de la « spiritualité à rebours ». » Ces saints de Satan, c'est ceux que montre Argento dans *Suspiria* dans la petite ruche de la Reine Noire : c'est Mme Blanc qui communie et boit le calice des mains de Mlle Tanner ; c'est l'étrange bonne et le petit enfant d'un autre temps qui actionnent le cristal pour influencer l'esprit de Suzy. Ces saints de Satan, c'est Bob et l'« Homme d'un autre endroit » dans *Twin Peaks*. Chez Argento et Lynch, *Suspiria* ou *Fire Walk with me* ont une volonté d'éclaircissement et de mise au net des sources spirituelles des actions des hommes, tandis que d'autres œuvres de leurs auteurs portent davantage sur des applications profanes des principes qui y sont exprimés.*

Et de quelle manière Suzy tue-t-elle la sorcière ? En retournant contre elle l'Ange-Paon, en se servant d'une des plumes de Melek Taus pour poignarder l'invisible. C'est la preuve d'une grande confusion de chercher les lieux d'émission du Mal dans des cercles s'éloignant de l'orthodoxie ; ce n'est pas chez les Yézidis qu'il faut chercher la source de l'adoration du diable ; il faut au contraire pénétrer au centre vide du pouvoir et c'est avec l'arme des Yézidis qu'on le frappera pour l'anéantir.

Melek Taus est avant tout l'image du lien direct à Dieu – l'image de l'union mystique, et sa profusion de couleurs, son éclatement cosmique symbole de régénérescence. C'est une union comparable à celle que nous trouvons chez al-Hallâj ou chez Christian Gabrielle Guez Ricord, autre figure brûlée d'amour divin fusionnant les puissances de Gabriel et de Lucifer dans son poème inaugural *Fais-moi l'ange fier*. Iblis, dans l'Islam, est accusé d'avoir refusé de se prosterner devant Adam, ce qui fait de lui une figure équivoque, notamment pour des mystiques comme Mansur al-Hallâj qui en font également un symbole de l'amour fusionnel pour la divinité. Son ouvrage récapitulatif nommé *Tâ Sîn al-Azal* explique « *la légitimité des prédications quand on les retourne selon leurs significations réelles* » et se donne comme une apologie et un dépassement communs des deux êtres prédestinés à témoigner de l'inaccessible essence de Dieu : Iblis et Mahomet ! Les deux hérauts, l'un de la pureté angélique, l'autre de la pure nature humaine, se sont, pour al-Hallâj, arrêtés à mi-chemin : ils n'ont pas pu s'unir pleinement à l'unifiante volonté divine. « *Cette passion hautaine pour la splendeur de la Dêité engendre en Satan un orgueil d'amant, jaloux, envieux, explique Louis Massignon, lui fait dualiser l'être, et haïr la nature humaine, devenant pour elle le prince de ce monde, le tentateur, qui lui suggère que le bon et le mauvais se valent, dans l'indifférence souveraine de la prescience divine, qu'il dit aimer pour Sa damnation (...) Hallâj, resté fidèle à l'observance et à la morale, mourra anathème, en plein consentement au vouloir divin, tandis que Satan s'est dupé, buté dans une attitude d'amant dédaigné, par un manque de consentement lucide et définitif au précepte divin.* » Al-Hallâj a été crucifié et brûlé comme *zindiq*, hérétique, selon sa propre prédication une fois rejeté l'habit soufi pour « parler aux

gens du siècle » : « Dieu vous a rendu mon sang licite : tuez-moi... Il n'est pas au monde pour les musulmans de devoir plus urgent que ma mise à mort... » C'est d'ailleurs une figure obscure, inquiétante, qui dirige la propagande anti-hallajienne, celle de Shalmaghâni, enseignant que la foi et l'impiété, la vertu et le vice, l'élection et la damnation formaient des paires antithétiques nécessaires, dont les deux termes seraient également agréables à Dieu. A la suite de la « réforme du Scheik Adi », les Yézidis ont considéré al-Hallâj comme l'un des leurs... « Selon les Yézidis : lorsque l'Esprit quitta le scheik Mansûr al-Hallâj, au moment où le Roi de Bagdad le faisait mettre à mort, l'Esprit erra sur les eaux. Or, voici que la sœur d'al-Hallâj arrivait, portant sa jarre, pour l'emplir d'eau au fleuve. Et lorsqu'elle l'emplit de l'eau du Tigre, l'Esprit, sans qu'elle s'en aperçut, entra dans la jarre avec l'eau. Quand elle eut rapporté sa jarre chez elle, et qu'avant soif, elle but de l'eau de cette jarre, à ce moment même, cet Esprit entra dans son ventre – elle l'ignorant. A la fin elle devint enceinte, et, après le temps requis, elle mit au monde un fils : or, c'était le scheik lui-même ! Ainsi Mansûr al-Hallâj, déjà son frère par le sang, devint aussi son fils. » (Louis Massignon, *Al-Hallâj, le phantasme crucifié des Docètes, et Satan selon les Yézidis*)

La dimension animalière était omniprésente chez Argento dès son premier film *L'Oiseau aux plumes de cristal*, et les deux suivants, *Le chat à neuf queues* et *Quatre mouches sur un mur gris* ; dans *Suspiria*, le bestiaire prend plusieurs formes qui sont des échelles ou des accès à des dimensions symboliques : larves, chien, chauve-souris, statue de panthère et enfin paon de cristal. Ce paon, du reste, est l'image du film lui-même : la roue du paon c'est cette profusion de couleurs, ces lumières éclatantes, ces vitraux. C'est avec un symbole correspondant au film lui-même que Suzy Banner assassine la sorcière ; et le film lui-même se donne comme un ange fier luttant contre les formes de contamination du Mal. Suzy accède à une union fusionnelle avec la divinité que les intermédiaires de la « Maison Mère » obstruaient et c'est à partir de celle-ci qu'elle devient capable de les combattre. Argento a souvent dit que *Suspiria* était simplement un film sur l'éducation comme *magie noire*. Si, comme le dit Artaud, « la vie, toute la vie est un coup monté », alors n'importe quelle école est potentiellement une centrale d'envoûtement. En s'appropriant la plume de cristal de Melek Taus, Suzy crée un lien direct entre elle et la connaissance. Elle repère le lieu vide du pouvoir – Hélène Markos – et l'annule ; parce qu'elle devient, elle-même, l'Ange de Dieu.

En fait, *Suspiria* et *Inferno* éclairent d'un autre jour le corpus des *giallos*. L'unité fondamentale des *giallos* depuis Bava, tous ces tueurs aux gants noirs, à la lame tranchante, aux meurtres graphiques, pourtant tous habités par des causes distinctes, semblait parfaitement énigmatique jusqu'à *Suspiria*. Qu'est-ce qui faisait le sens de cette forme fixée ? Pourquoi tous ces tueurs si semblables ? Que veulent dire les *serial killers* ? Et c'est tellement le cas que *Ténèbres*, qui suit *Inferno*, semble une application latérale de ce que *Inferno* présente. Le basculement d'un tueur à l'autre dans *Ténèbres* ne s'explique pas simplement par les causes successives des meurtres, mais par un « lien » qui unit les tueurs comme une ruche à la Reine Noire dépeinte dans les films des Mères. Il y a dans *Ténèbres* un plan fort énigmatique qui précède le meurtre d'un des tueurs par le second, un couteau dont on ne sait s'il appartient à l'un ou à l'autre. Il y a également le meurtre

d'une prostituée qu'on ne suit pas jusqu'au bout, et qui s'enchaîne sur celui de Maria, la jeune fille. Il faut aussi ajouter l'élément « fantastique » que représente l'agression de la jeune Maria par un chien devenu fou et qui se rattache évidemment avec l'agression de l'aveugle par son chien dans *Suspiria*...

C'est l'idée de l'Empire Absolu du Crime, prophétisé par le docteur Mabuse à la fin du *Testament du docteur Mabuse* – film qui annonçait alors l'Allemagne nazie et qu'on voit ressurgir spectralement dans *Suspiria* lors de la mort de l'aveugle, passant d'abord par une taverne bavaroise où Hitler allait, pour achever son chemin sur la place même où Hitler faisait ses discours. Dans *Suspiria*, plusieurs temporalités différentes coexistent. Un monde moderne, lié à l'aéroport de Fribourg, d'où vient Suzy – et aux psychologues qu'elle rencontre. Un monde fossile, celui, languien, de l'Allemagne nazie, qui continue à perdurer dans l'univers de l'aveugle. Un monde à la temporalité étalée, d'où proviennent les membres de l'Académie de danse : Mme Blanc, Mlle Tanner, les deux bonnes énormes, le domestique roumain et ce neveu au costume du XIXe siècle. Tous, comme Helena Markos, sont probablement là *depuis fort longtemps*, comme les législateurs primordiaux de la contre-initiation, comme les « Manus » du mal, la cour d'une des trois Reines de l'Empire Absolu du Crime... A cet Empire mabusien, on peut évidemment rapporter les intuitions traversant *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts* de Thomas de Quincey (c'est-à-dire la progressive *insensibilisation* au crime, l'indifférence devant la souffrance d'autrui et la création d'une *Société pour l'Encouragement au Meurtre*) et on y rattachera *Cure* de Kiyoshi Kurosawa et également la série *Millenium* de Chris Carter et ses criminels déments, dirigés par des forces occultes qu'ils ignorent et dont ils exécutent l'étrange dessein.

Les *giallos* montrent le miroir de ces meurtriers fous, le déploiement des *serial killers* étant congruent au déploiement de la solitude – Argento a souvent dit que dans ses films les criminels sont *aussi* des victimes, et c'est particulièrement notable dans *Profundo Rosso* ou dans *Trauma*. Dans *Millenium* de Chris Carter, le héros, Frank Black, sombre et plein de pitié, dit à peu près la même chose et ne parle que de ça : de la solitude des êtres... « *Les tueurs craignent que leur vie passe inaperçue. Ils ont peur de ne rien laisser derrière eux. Leur haine d'eux-mêmes s'est retournée contre le monde. Ce monde qui les a rejeté en les déshumanisant, les a réduits, comme nous tous, à ce code barre universel.* » Dans *Millenium*, les *serial-killers* sont des espèces de messagers inconscients. Ils commettent des crimes qui sont l'alphabet secret par lequel l'ange exterminateur exprime sa volonté destructrice terminale à l'humanité. Les morts les plus absurdes ou horribles forment un langage codé, que seuls quelques individus, eux-mêmes passablement fous, arrivent à décrypter. « *Il appartient à un monde que nous ne comprenons pas encore* » dit Frank Black au sujet de l'un d'entre eux.

Comment lutter contre ce monde ? Suzy Banner comme Frank Black dans *Millenium* le font en étant aussi mornes, tristes et maussades que les tueurs. Malgré les appels du pied du « jeune homme » de la maison, malgré les frôlements propres aux écoles de jeunes filles, Suzy reste profondément seule, intériorisée comme une jeune Marie-Antoinette, un visage terriblement triste et totalement muette sur ses propres sentiments. D'elle, lorsque le film s'achèvera, nous ne saurons rien – à part son éternel visage triste. Et l'étrange

sourire, ce sourire unique qui n'apparaît qu'en fin de film. Ce sourire qu'elle acquiert à l'issue de son terrible combat – un peu comme celui de Buffy à la fin de la série *Buffy contre les Vampires* devant Sunnydale détruit et la bouche de l'Enfer à nouveau close. Suzy Banner, Frank Black, Buffy Summers : trois figures d'enquêteurs et de guerriers qui ont réussi à ne pas passer de l'autre côté du Mal, ou à se faire disloquer leur âme dans un chemin contre-initiatique, comme Treilkowsky dans *Le Locataire*, Jack Torrance dans *Shining*, Anna dans *Possession*, Dale Cooper dans *Twin Peaks*, l'inspecteur Takabe dans *Cure...* Trois figures dont le point commun est l'immense détresse qui couronne leur solitude essentielle.

La détresse est le talisman à l'aide duquel nous désensorcelons les puissances mauvaises du monde.