

DARIO ARGENTO ET LA MÈRE-SORCIÈRE : PSYCHANALYSE D'UNE IMAGE OBSÉDANTE

IOAN POP-CURȘEU*

ABSTRACT. Dario Argento and the Mother-Witch: Psychoanalysis of an Obsessive Image. This paper tries to present the complexity of the maternal figures in the work and biography of film director Dario Argento. The methods of interpretation are inspired by psychoanalysis, because Argento often referred to Freud's writings in his films or in his recent autobiography, *Fear*, published in 2014. The criminal mothers depicted in some films signed by Dario Argento show, through violent narratives, the difficulties he had in dealing with the maternal *imago*. But the most striking embodiments of the maternal monstrosity are to be found in the figure of the mother-witch, in the trilogy composed by *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980), *La Terza Madre* (2007). The mother-witch has, of course, biographical sources, but its presence in some classical fairy-tales or in *fin-de-siècle* decadent literature also inspired the film director.

Keywords: *Dario Argento, psychoanalysis, biography, witchcraft, mother-witch, fairy-tales, literature.*

Dario Argento et la psychanalyse : questions de méthodologie

Il est indéniable que les films du réalisateur italien Dario Argento – même si appartenant à un genre bizarre et problématique comme l'horreur – sont capables de séduire un public assez large par leur recherche esthétique et par le grand raffinement visuel qu'ils proposent. Mais, quelque chose de plus profond se cache sous les apparences esthétisantes, et l'on sent que cela ne relève pas que du

* Associate Professor at Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Faculty of Theatre and Film, ioancurseu@yahoo.com. Acknowledgements: This paper was realized in the research project UEFISCDI PN-III-P1-1.1-TE-2016-0067, contract number 135/2018, with the title *Iconography of Witchcraft, an Anthropological Approach: Cinema, Theatre, Visual Arts*, project manager Ioan Pop-Curșeu.

genre attaqué par le réalisateur. Il y a des courants psychiques envoûtants, violents, pervers, qui s'inscrivent au cœur de l'image cinématographique, dans la trame des histoires qu'Argento a souvent contribué à bâtir, à écrire. Cette obstination à construire lui-même ses histoires fait de Dario Argento un *auteur* dans le plein sens du mot.

Au fond, quelques concepts et perspectives d'origine psychanalytique seraient à même d'apporter des réponses aux mystères et à la fascination que soulève l'œuvre du réalisateur. La psychanalyse est une possibilité d'interprétation que les critiques ont saisie, ce qui fait que la bibliographie argentine regorge d'allusions psychanalytiques, dans les monographies sur Argento, où l'on trouve des passages plus ou moins amples d'inspiration freudienne ou jungienne, par exemple chez Jean-Baptiste Thoret¹, Maitland McDonagh² ou L. Andrew Cooper³, dans des articles consacrés à l'un ou l'autre des films du réalisateur⁴, ou bien dans des ouvrages à caractère plus général qui parlent en détail de l'œuvre d'Argento et de ses criminels emblématiques⁵.

Mais Dario Argento lui-même se montre conscient d'entretenir une relation privilégiée avec la psychanalyse, qui est racontée telle quelle dans son autobiographie, parue en italien en 2014 et traduite récemment en français⁶. Sigmund Freud y apparaît comme lecture de chevet pour Dario Argento, mais aussi comme sujet de discussion avec un ami, l'acteur Michael Brandon, devenu plus tard psychanalyste⁷. Argento confesse que, chaque fois qu'il se rend à Vienne, il va régulièrement voir la maison de Freud, où tout le fascine. Le réalisateur de cinéma

¹ Jean-Baptiste Thoret, *Dario Argento, magicien de la peur*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

² Maitland McDonagh, *Broken Mirrors/ Broken Minds: the Dark Dreams of Dario Argento*, University of Minnesota Press, 2010.

³ L. Andrew Cooper, *Dario Argento*, University of Illinois Press, 2012, pp. 28-37, 50-52, 58-61, 129-134.

⁴ Colette Balmain, « The psychoanalytic trap in Dario Argento's *L'uccello dalle piume di cristallo/The Bird with the Crystal Plumage* (1970) », in *Horror Studies*, vol. 3, issue 2, 2012, pp. 223-242 ; X. Mendik, « From the monstrous mother to the "Third Sex": Female abjection in the films of Dario Argento », in A. Black (éd.), *Necronomicon: Book Two*, London, Creation Books, 1998, pp. 110-133.

⁵ Voir Mikel J. Koven, *La Dolce Morte: Vernacular cinema and the Italian Giallo Film*, Scarecrow Press, 2006, p. 105 : « Popular awareness of Freudian psychology permeates the psyches of these giallo killers. A quasi-Oedipal dilemma gets played out in Argento's *Four Flies* in Nina's desire to kill her father, whom she blames for her own gender confusion, and in Freda's *The Wailing*, in which Mama Shirley sexually desires her son, Michael. Argento's *Opera* takes these a step further by making the central murders a logical next step from the sado-masochistic relationship Inspector Santini (Urbano Barberini) had with Betty's (Christina Marsillach) mother in the diegetic past. »

⁶ Dario Argento, *Peur. Autobiographie*, Traduit de l'italien par Bianca Concolino Mancini et Paul Abram, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2018.

⁷ *Ibid.*, p. 150.

attribue une double importance au père de la psychanalyse : « À mes yeux, Freud a une double importance : d'un côté, il me fascine intellectuellement ; de l'autre, je le considère comme un véritable artiste. »⁸ Ce jugement rationnel sur Freud est doublé d'un travail d'identification, car Dario Argento cherche des détails biographiques qui pourraient rapprocher leurs deux expériences de la vie, comme cette fameuse perte de connaissance sur l'Acropole⁹. Dario Argento utilise sur une très large échelle des concepts et des intuitions freudiennes dans ses films et il reconnaît ouvertement cette influence configuratrice : l'inconscient, le travail du rêve, l'*Unheimlich*. Argento met en relation l'*Unheimlich* avec la décapitation, qu'il fait subir à de nombreux personnages et qui ramène à la surface « nos peurs les plus profondes »¹⁰. Quant aux rêves, Argento est persuadé que l'apparence onirique de ses films leur assure une grande diffusion et un succès immanquable dans les cultures les plus diverses, concluant par une phrase qui mérite d'être citée : « Les rêves sont un langage universel. »¹¹

Au fond, pour Dario Argento, comme pour tout grand créateur aux prises avec les énergies destructrices de la vie et avec la complexité de l'âme humaine, le processus de création est une sorte de psychanalyse qui se déroule en toute liberté, sans les contraintes de la cure institutionnalisée. C'est un dialogue, parfois polémique et revanchard, que Dario Argento engage avec Freud à travers ses films :

Je n'ai jamais suivi de psychanalyse, chaque fois que je ressens le besoin d'une confrontation avec moi-même, chaque fois qu'un conflit est aux aguets, je me consacre à un nouveau film et tout se résout. [...] C'est comme si, dans mes histoires, je faisais payer Freud pour ce qu'il m'a fait, mais qu'en même temps je le remerciais.¹²

Dans cet article, on va essayer d'apporter de nouveaux arguments en faveur d'une approche psychanalytique de l'œuvre de Dario Argento, en essayant de problématiser les rapports que le réalisateur entretient avec la figure de la mère, à travers des matérialisations fictionnelles et le traitement des détails biographiques. Dans les termes de Charles Mauron¹³, la mère chez Dario Argento est le noyau

⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁹ *Ibid.*, p. 301.

¹⁰ *Ibid.*, p. 144.

¹¹ *Ibid.*, p. 132.

¹² *Ibid.*, pp. 84 ; 115.

¹³ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963.

énergétique d'une « image obsédante », qui sous-tend un « mythe personnel » à grande force de rayonnement et de fascination. Ce sont les dessous de cette image obsédante que l'on va donc essayer de décrypter dans ce qui suit.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il faut préciser que la figure de la mère chez Argento a déjà intéressé la critique : Marcia Landy en a donné une étude ample, marxiste et féministe¹⁴, qui, malgré quelques aperçus intéressants, rate l'essentiel du drame complexe qui se joue entre la biographie et les films du réalisateur. En effet, Landy se concentre sur le dialogue polémique de Dario Argento avec les représentations de la mère dans le cinéma fasciste italien, qui a mis en œuvre la politique nataliste du régime mussolinien, notamment à travers le mélodrame. Selon Landy, Dario Argento – réalisateur qu'on pourrait intégrer dans la tradition iconographique du baroque – combat les clichés relatifs à la famille et à la mère, en donnant dans ses films quelques « unsettling figurations of the maternal body »¹⁵. Même si les détails d'histoire (du cinéma) que donne Landy sont corrects, plus qu'une opposition du réalisateur au fascisme – très réelle d'ailleurs dans ses attitudes et prises de position publiques –, il faut trouver dans ses films la trace de ses rêves, de ses fantasmes, de ses obsessions liées à la figure maternelle. Et ses rêves, fantasmes, obsessions ne relèvent du politique qu'à la faveur du hasard !

Dario Argento et la figure de la mère. La mère officielle et la mère secrète

Dario Argento provient d'une famille de la bourgeoisie culturelle qui a encouragé ses goûts artistiques et a même très bien dirigé ses pas au cinéma. Le père est Salvatore Argento (1914-1987), producteur de cinéma d'origine sicilienne, qui a produit une bonne partie des films de son fils avant sa mort. La mère est Elda Luxardo (1915 ?-2013), photographe d'origine italienne, mais transformée du point de vue identitaire par un séjour au Brésil de sa famille. Pour Dario Argento, il y a tout d'abord la mère « officielle », dont le portrait est brossé dans l'autobiographie par des touches de pinceau plutôt élogieuses. Au Brésil, c'est une championne de natation et une modèle, qui est devenue par la suite une des plus connues photographes italiennes : toutes les célébrités du cinéma, du sport, de la culture se bouscuaient dans le studio Luxardo pour se faire photographier. Le mémorialiste parle de sa maman et de son travail photographique en termes de fascination, d'amour, de respect filial.

¹⁴ Marcia Landy, « In the Name of the Mother: From Fascist Melodrama to the Maternal Horrific in the Films of Dario Argento », in Giovanna Faleschini Lerner, Maria Elena D'Amelio (éd.), *Italian Motherhood on Screen*, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 21-44.

¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

Mais le studio photographique, où travaille la mère et où l'enfant Dario passe de longues heures¹⁶, est aussi le lieu où il découvre les séductions de la beauté féminine. Il assiste aux changements de toilette, à la mise en scène nécessaire de chaque photographie, et s'enivre de l'odeur du fard et du rouge à lèvres. Il entrevoit des cuisses, des seins, des fragments de chair qui font monter « l'excitation » et qui l'encouragent à « déchiffrer les jeux de la séduction ». C'est le travail de la mère qui fait comprendre au petit Dario les valeurs expressives d'un visage de femme et qui lui fait entrevoir confusément un avenir dans lequel il partira à la recherche de ces actrices perdues et sans cesse retrouvées...

La mort de la mère¹⁷, quant à elle, est racontée sur un ton équilibré, tendre, précis. Peu de notes discordantes ternissent le tableau. Tout d'abord, Dario Argento souligne que personne ne savait l'âge précis de la mère, qui devait être née quelque part au Brésil, peut-être à Porto Alegre, au début des années 20, sans que le lieu et la date soient sûrs. Très longtemps, elle a bien porté son âge, jusqu'au moment où sa santé a dégénéré. À partir de ce moment, elle a arrêté de parler, de manger et même de reconnaître son enfant : « Lorsque je lui rendais visite, elle avait du mal à me reconnaître, elle me fixait avec un regard hostile. » En lisant cette phrase, une tentation apparaît, à savoir de considérer que l'hostilité dont il est question pourrait venir de très loin et resurgirait à l'approche de la mort. Et, puis, l'inévitable se produit : la mère meurt, sans que la raison puisse offrir une consolation au fils qui entreprend le travail du deuil. On sait que d'habitude les parents meurent avant les enfants, mais – même si les géniteurs sont très âgés – les arguments rationnels ne parviennent pas à réduire l'impact « douloureux » du grand événement traumatique, de l'irréparable séparation.

À côté de cette mère « officielle », il y a aussi une autre mère, dont Dario Argento ne parle pas directement dans son texte autobiographique, mais que son inconscient lui commande d'évoquer, de mettre en scène, d'affronter, dans des « scénarios » fictionnels. À ce propos, dans un documentaire consacré à Dario Argento, *An Eye for Horror*, il y a des témoignages de la fille du réalisateur, Asia, actrice célèbre elle-même. Un de ces témoignages concerne la propension d'Argento à tuer des femmes dans ses films. Asia explique cela par une affirmation de son père, qui soutient que les femmes sont plus amusantes à tuer, parce qu'elles sont

¹⁶ Dario Argento, *Peur*, op. cit., pp. 13-15.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 345-346. C'est de ces pages que proviennent toutes les citations relatives à la mort de la mère.

plus belles, intelligentes et curieuses. Mais, derrière cette explication – au demeurant superficielle – il y en a une autre, qui a trait aux profondeurs de la *psyché*. Voici la déclaration d'Asia : « In a more profound way, there's something with his mother too that's not very clear to me. I don't know what my grand-mother did to him, but he always saw her as a monster and he tries to exorcise this through his films. »¹⁸ Le réalisateur a donc toujours vu sa mère comme un « monstre », ce qui est loin du portrait classique, édulcoré, qui est élaboré pour la postérité dans l'*Autobiographie*.

Au fond, ce que Dario Argento tait dans le texte et que sa fille a bien saisi, il le fait voir de manière récurrente dans ses films, dans des trames narratives qui s'entrecroisent et qui se recoupent, qui s'entremêlent et s'enchevêtrent. L'œuvre d'Argento est traversée par des figures très noires de la mère, qui interpellent les spectateurs, qu'il s'agisse de la mère criminelle, de la mère absente ou de la mère-sorcière. Cette noirceur de la mère a été pressentie par certains exégètes, à l'instar de Jean-Baptiste Thoret qui, cependant, n'en a pas tiré toutes les conséquences interprétatives possibles : « Chez Argento, la mauvaise mère est celle dont l'image n'est pas réconciliée avec elle-même, celle au sein de laquelle luttent deux images (surface vs profondeur) voire plusieurs (les Trois Mères). »¹⁹

La mère apparaît sous les traits d'une criminelle sans pitié dans quelques films réunis par un certain air de famille. À propos de *Profondo rosso* (1975), Dario Argento lui-même faisait une affirmation qui nous aide dans nos conjectures psychanalytiques : « the film is also very psychoanalytical »²⁰. En effet, on y retrouve quelques lieux communs de la psychanalyse, bien intégrés dans la trame fictionnelle. Une mère, qui a des velléités d'actrice, tue un père abusif, qui voulait l'obliger à entrer dans une maison de santé. L'enfant du couple, Carlo, témoin du meurtre, reprendra cette scène traumatique dans une série de dessins, qui sont une expression poignante du travail de l'inconscient. De plus, il deviendra homosexuel, comme pour illustrer la thèse freudienne sur la genèse de l'homosexualité masculine, à chercher dans un attachement maladif et exclusif de l'enfant mâle à l'*imago* maternelle et dans un « effacement » de la figure du père²¹. D'autres crimes ponctuent la vie de cette femme monstrueuse, avant qu'elle soit découverte et décapitée accidentellement

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=DljSpS4BDA4>

¹⁹ Jean-Baptiste Thoret, *Dario Argento, magicien de la peur*, op. cit., p. 43.

²⁰ Cité dans L. Andrew Cooper, op. cit., p. 151.

²¹ Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1977, pp. 78-79 : « Chez tous nos homosexuels hommes, nous avons retrouvé, dans la toute première enfance, période oubliée ensuite par le sujet, un très intense attachement érotique à une femme, à la mère généralement, attachement provoqué ou favorisé par la tendresse excessive de la mère elle-même, ensuite renforcé par un effacement du père de la vie de l'enfant. »

(*Unheimlich*). Alexandra Heller-Nicholas et Craig Martin, tout en montrant que la psychanalyse est la grille critique dominante utilisée pour l'interprétation de *Profondo rosso*, considèrent néanmoins qu'Argento en fait un usage ironique²².

Phenomena (1985) raconte l'histoire d'une jeune fille somnambulique, Jennifer Corvino (Jennifer Connelly), douée de pouvoirs extraordinaires, à savoir celui de communiquer avec les insectes. Il n'y a ici rien (ou presque) de magique, mais plutôt un accord subtil que Jennifer opère avec les forces inconnues, inconscientes, de son être. Envoyée par son père – réalisateur de cinéma – dans une école pour demoiselles en Suisse, elle se retrouve au cœur d'une histoire violente et trouble : un criminel en série s'en prend aux jeunes filles, qu'il décapite. C'est lors de ses crises de somnambulisme que Jennifer est témoin de plusieurs meurtres. Grâce à ses pouvoirs, elle retrouve les traces du meurtrier inconnu, qui s'avère avoir un rapport avec Frau Brückner (Daria Nicolodi), la tenancière de l'école où Jennifer étudie. Cette dame est une mère traumatisée : elle a subi autrefois un viol et elle a un fils monstrueux qu'elle tient caché dans les souterrains d'une maison isolée. Quelques détails dans le film (notamment l'attaque contre Jennifer vers la fin, sur le lac) suggèrent que c'est ce fils-là qui est le meurtrier, et que la mère se transforme en criminelle à son tour afin de le protéger, afin d'empêcher qu'il ne soit découvert. D'un autre côté, il se pourrait que la mère soit la seule criminelle et qu'elle agisse tout simplement par haine du monde et par esprit de vengeance contre les souffrances que les autres lui ont infligées. Le problème de la maternité dans *Phenomena* est encore plus complexe, car Jennifer est une enfant doublement abandonnée : le père lui préfère sa carrière et délègue à son agent le devoir de prendre soin de sa fille, alors que la mère l'a abandonnée un jour de Noël. La scène où Jennifer raconte à une copine l'abandon par la mère a été coupée dans la version américaine du film d'Argento et n'a été rétablie que dans la version DVD de 1999. À propos de cette scène, certaines voix affirment – mais sur quelles bases ? – qu'elle reproduit à l'identique une scène de l'enfance d'Argento, avec la mère abandonnant, temporairement bien entendu, ses enfants²³.

Opéra (1987) montre les aventures d'une chanteuse d'opéra, Betty (Cristina Marsillach), qui joue le rôle principal dans une mise en scène du *Macbeth* de Verdi. C'est un opéra qui a un lien étroit avec la sorcellerie et qui est censé porter malheur à ceux qui y touchent. Betty se verra prise dans un vertige de meurtre et

²² Alexandra Heller-Nicholas, Craig Martin, « The House of the Screaming Child: Ambivalence and the Representation of Children in *Profondo Rosso* (Dario Argento, 1975) », in *Red Feather Journal*, Fall 2013, pp. 41-56 (<https://researchbank.swinburne.edu.au/file/04964642-889f-4d7a-8b8e-e6913b7903ea/1/PDF%20%28Published%20version%29.pdf>).

²³ <https://clocktower.fandom.com/wiki/Phenomena>

de folie, dans lequel un mystérieux tueur la poursuit, l'attrape et l'attache, en lui collant sous les yeux des bandelettes avec des épingles à couture, pour l'obliger à regarder – comme au spectacle – les crimes qu'il commet. Peu à peu, l'identité du criminel se révèle : c'est un inspecteur de police, ancien amant de la mère de Betty. En effet, cette mère conditionnait son rapprochement du jeune homme, en le forçant à commettre des crimes qu'elle se plaisait à regarder. À un moment donné, fatigué de tant de sang, le jeune étrangle son amante, scène que Betty entrevoit partiellement et qui aura un effet profondément traumatique (c'est une sorte de « scène primitive »). Le meurtrier, quant à lui, se trouve pris dans le vertige de la répétition, car il recommence à tuer dès qu'il voit Betty, qui ressemble beaucoup à sa mère (elle-aussi chanteuse d'opéra) et dès qu'il éprouve un désir érotique envers la jeune femme.

Trauma (1993) propose l'histoire d'une mère qui veut se venger d'un événement traumatique. Sur le point de donner naissance à un bébé, elle assiste à une scène horrifiante : effrayé par un coup de tonnerre, le médecin fait un mouvement brusque, incontrôlé, et sectionne avec le bistouri la tête du nouveau-né. Soumise à des électrochocs afin qu'elle oublie, la mère se souvient cependant et tue tous les membres de l'équipe médicale du soir fatidique, avec un bizarre dispositif à trancher des têtes. Le problème est que, dans sa folie meurtrière, elle entraîne aussi des gens dont la culpabilité n'est pas bien définie : son mari ou bien sa fille Aura (jouée par Asia Argento), celle-ci échappant de justesse à la folie de la mère. Le film est truffé de références à la psychanalyse, à commencer par le titre. Même l'anorexie dont souffre Aura est expliquée par des allusions au complexe d'Œdipe.

Le Syndrome de Stendhal (1996), dans lequel le rôle principal est joué de nouveau par Asia Argento, montre les ravages que peut produire dans la vie d'un enfant la mère absente. Asia Argento incarne une jeune policière, Anna Mani, qui souffre d'un syndrome lié à la contemplation des œuvres d'art : elle ressent des effets physiques, pénètre littéralement dans les peintures et va même jusqu'à perdre connaissance. Victime d'un viol perpétré par un *serial killer* qu'elle recherche, elle finit par s'identifier au tueur et par devenir criminelle à son tour. On découvre qu'Anna et le criminel sont tous les deux passionnés d'art. Chez Anna, cela remonte à l'enfance, pendant laquelle sa mère – qui était peintre – encourageait ses penchants artistiques et essayait de lui apprendre l'histoire de l'art. Elle est devenue policière, on le devine en suivant le film, sous la pression d'un père froid, rigoureux, pointilleux et moralisateur, qui a freiné et presque complètement tué les instincts artistiques hérités de la mère. Au fond, c'est l'absence de la mère de la vie d'Anna, combinée avec les mésaventures qui lui arrivent, qui rend celle-ci criminelle. Il faut souligner ici que le film a été inspiré par un livre de la psychanalyste italienne Graziella Magherini, consacré au vécu, au ressenti du fait artistique, et qu'il en emprunte le titre²⁴.

²⁴ Graziella Magherini, *La Sindrome di Stendhal*, Firenze, Ponte Alle Grazie, 1989.

La mère-sorcière. Dans les profondeurs du secret

Un des aspects les plus surprenants, problématiques et fascinants de l'œuvre d'Argento est l'assimilation de la mère à une sorcière, dans une fameuse trilogie : *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980), *La Troisième Mère* (2007). Au fond, la mère-sorcière représente à la fois un cas particulier de la monstruosité maternelle (car c'est aussi une criminelle) et le *summum* des fantasmes qui hantent la *psyché* du réalisateur. Dans ce qui suit, j'essaierai de décrire brièvement cette figure, en essayant de fournir quelques explications relatives à sa genèse, à son développement et à ses incidences esthétiques. Ce sera une tentative de poser quelques jalons pour la descente dans les profondeurs du « mythe personnel » de Dario Argento.

Les trois films énumérés constituent en effet une trilogie, très soudée du point de vue thématique et narratif. On y rencontre le même schéma, qui consiste à mettre en conflit un ou plusieurs êtres jeunes (surtout des filles, mais pas exclusivement) avec des sorcières qui portent des noms latins : *Mater Suspiriorum*, *Mater Tenebrarum* et *Mater Lachrymarum*. On verra plus bas l'explication de ces noms génériques, d'autant plus importants que – en dehors de *Suspiria* – ces figures féminines ne portent pas de nom « civil ». Les trois mères habitent chacune une demeure dont elles ont pris complètement possession, à Freiburg, New York et Rome : c'est de là qu'elles essaient de répandre la maladie, la folie, la mort et le mal par le monde. Plus que cela, dans ces demeures, la chambre des sorcières se trouve soit derrière plusieurs portes secrètes (*Suspiria*), soit au sous-sol (*Inferno* : le titre dit bien l'emplacement de la chambre ; *La Troisième Mère*). Cet emplacement des chambres habitées par les sorcières fait penser à l'inconscient dans l'acception freudienne : en effet, elles se trouvent dans des endroits secrets, difficiles d'accès, sombres, pleins d'énergies irrépressibles et de noirceurs... Chacune des trois sorcières a des disciples en grand nombre, surtout des femmes, conformément à un stéréotype largement répandu, que j'ai eu l'occasion d'analyser dans un autre ouvrage²⁵.

Dans *Suspiria*, objet d'un *remake* intéressant en 2018 par Luca Guadagnino, la sorcière porte un nom grec, Helena Markos, car il s'agit d'une immigrée. On pourrait voir dans ce nom fictionnel une anagramme imparfaite, une homophonie relative avec Elda Luxardo Argento, elle-même immigrée dans le pays d'origine de ses ancêtres. Helena Markos habite une chambre secrète de ce qui est, extérieurement, une académie de danse à laquelle arrive une jeune Américaine, Suzy Banion (Jessica Harper). L'académie de danse est un espace empreint d'une élégance Art Nouveau,

²⁵ Ioan Pop-Curșeu, *Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități*, Iași, Polirom-Cartea românească, 2013, pp. 290-292. Voir aussi Éva Pócs, « Why Witches are Women », in *Acta Ethnographica Hungarica*, 3-4 / 2003, pp. 367-383.

qui cache une réunion des plus terribles sorcières, s'appliquant à l'accomplissement des rites de la messe noire. Témoin de meurtres et de faits incompréhensibles, Suzy se lance dans une quête qui la mènera à la découverte et à l'annihilation des sorcières : le film se clôt sur sa fuite de la maison en flammes. Helena Markos est une vieille femme, ridée, à la peau d'un brun sombre et les soupirs qu'elle pousse sont vraiment effrayants. Dans sa quête, Suzy bénéficie des informations que lui donne le Professeur Milius, qu'un ami (Frank Mandel-Udo Kier) lui recommande en tant que grand expert dans tout ce qui relève de la magie, de la sorcellerie et de l'occultisme. Milius est l'auteur d'un livre fictionnel intitulé *Paranoïa ou magie ?* Suzy fait sa connaissance lors de la Sixième Rencontre sur les Nouvelles Études en Psychiatrie et Psychologie et voici ce qu'il lui dit :

They are malefic, negative, and destructive; their knowledge of the art of the occult gives them tremendous powers. They can change the course of events and people's lives, but only to do harm... Their goal is to accumulate great personal wealth, but that can only be achieved by injury to others. They can cause suffering, sickness, and even the death of those who, for whatever reason, offend them... [Helena Markos was] a powerful witch with a tremendous talent for doing evil, a real mistress of magic. A woman becomes queen if her magic is a hundred times more powerful than the rest of the coven, which is like a circle. Its strength rests with its leader, its head. A coven deprived of its leader is like a headless cobra, harmless. Skepticism is the natural reaction of people nowadays, but magic is ever present... magic is everywhere, and all over the world, it's a recognized fact, always.²⁶

Pour ce film, Argento s'est longuement documenté, avec sa co-scénariste et compagne, Daria Nicolodi, en lisant les grands livres de l'occultisme et en faisant un voyage de recherche à travers toute l'Europe. Cette recherche visait l'entrée en contact avec les lieux « magiques » du continent, mais aussi l'identification des lieux les plus appropriées au tournage. Les idées qui animaient Argento mettent de nouveau en rapport sa démarche créatrice avec l'univers de la psychanalyse :

On avait repéré à Fribourg l'endroit idéal pour accueillir la Tanz Akademie, le lieu où les sorcières se réunissaient pour leur sabbat : dans mon imagination, elle avait été fondée en 1895, l'année au cours de laquelle les études sur l'hystérie de Freud et Breuer avaient inauguré la révolution psychanalytique.²⁷

²⁶ Cité dans L. Andrew Cooper, *op. cit.*, pp. 83-84.

²⁷ Dario Argento, *Peur, op. cit.*, p. 210.

L'année 1895 est en effet retenue comme année de fondation de la Tanz Akademie par Helena Markos, ce que Suzy apprend grâce à Frank Mandel. L'école de danse n'est en fait qu'un camouflage pour un endroit où l'on étudie les arts occultes et où Helena Markos est la Reine Noire, un nom digne des contes de fées. Après la mort présumée de celle-ci par le feu, la dimension occulte de l'affaire se perd : Suzy apprendra à ses propres dépens que ce n'est pas vrai et que la magie noire a survécu dans la Tanz Akademie pendant tout un siècle, sous la surveillance étroite de la *Mater Suspiriorum*.

Inferno s'ouvre par un récit en *voix off* qui donne des informations sur les Trois Mères. Tous les renseignements sont extraits d'un livre alchimique attribué à un certain Varelli (imaginé, aux dires d'Argento, sur le modèle de Fulcanelli). Varelli est un architecte qui vit à Londres et qui a construit les demeures des trois sœurs : la Mère des Soupirs, « la plus vieille », la Mère des Larmes, « la plus belle », et la Mère des Ténèbres, « la plus jeune et la plus cruelle de toutes ». À la différence de *Suspiria*, *Inferno* porte sur le devant de la scène un protagoniste masculin – Mark Elliott – qui affronte la sorcière, la Mère des Ténèbres, après que celle-ci a tué sa sœur, Rose Elliott. La sœur de Mark s'est lancée dans une investigation du secret de la maison où elle habite après avoir – justement – lu les pages mystérieuses dans le livre de Varelli. Une indication de ce livre précise que la clé du secret se trouve dans les caves. C'est donc dans les sous-sols de la demeure de New York, symbole transparent de l'inconscient, plein d'escaliers en spirale, de recoins cachés et d'eaux troubles, que la sorcière élabore ses noirs desseins. Elle a l'apparence d'une sœur de charité qui pousse un vieux dans un fauteuil roulant : c'est Varelli lui-même, qui finira pendu à un fil le reliant à une machine qui lui permet de parler, alors que la sorcière va se déconspirer à la fin sous les traits d'un squelette gigantesque, personnage allégorique et sinistre de l'iconographie occidentale. Elle révèle à Mark que le nom sous lequel les êtres humains désignent les trois sœurs est unique : c'est la Mort. Son rire sadique et sarcastique s'imprègne dans la mémoire du public, alors que le jeune homme réussit à s'enfuir des caves en feu, laissant la sorcière derrière lui, en proie aux flammes.

La Troisième Mère, film plus violent et *gore*, se met en phase avec les exigences des spectateurs de 2007, qui réclamaient une horreur plus directe, moins psychologique. La Mère des Larmes entre en possession d'objets rituels enfermés dans une caisse se trouvant dans le tombeau d'un personnage mystérieux enterré à Viterbo et envoyés à Rome pour l'examen. Le chaos répandu sur Rome par l'ouverture de la caisse découverte au cimetière comporte des débordements de violence et un renversement des valeurs sociales admises : suicides, actes de violence et de vandalisme, enlèvements, attaques à main armée, possession diaboliques et

cannibalisme se succèdent dans un monde à rebours, dans un monde qui ne répond plus à aucun contrôle. C'est de cet aspect de renversement des valeurs que relèvent les scènes d'infanticide qui ponctuent le film et qui ont un rapport direct avec le stéréotype du meurtre rituel commis par les sorcières au cours de leurs réunions sabbatiques. Cette Troisième Mère est affrontée par une héroïne courageuse, Sarah Mandy (jouée par Asia Argento). Lors du rituel final, qui se déroule dans les catacombes de Rome, cachées sous la villa construite par Varelli (encore un lieu souterrain qui symbolise les ténèbres et la mort, les énergies morbides de l'inconscient), Sarah réussit à arracher la tunique rouge du corps de Mater Lachrymarum, la jetant au feu. Comme c'est de cette tunique contenue dans la caisse trouvée à Viterbo que la Troisième Mère tire ses pouvoirs, tout s'écroule dans l'âtre de la sorcière.

Dario Argento utilise de nouveau, dans le dernier film de la série, une profusion de références culturelles, qui sont liées à l'histoire de la sorcellerie. Les deux génériques du film, celui du début et celui de la fin, utilisent de nombreuses œuvres d'art qui représentent le Jugement Dernier ou bien des figures de sorcières. Parmi ces œuvres picturales qui montrent des sorcières surprises dans leurs actes magiques repoussants, on peut citer les toiles de Baldung Grien (*Les Trois sorcières*), Salvator Rosa (*La Strega*), Henry Fuseli (*The Night-Hag Visiting Lapland Witches, Macbeth, Titania*), Goya, Wiertz, Chassériau (*Macbeth*), Luis Ricardo Falero (*Le Départ des sorcières*). Toutes ces œuvres montrent la remarquable culture du réalisateur du film, ainsi que son désir d'inscrire sa démarche créatrice dans une tradition iconographique sur laquelle je me suis penché à une autre occasion²⁸.

C'est dans cette tradition iconographique très ancienne que s'inscrivent les sorcières de la trilogie de Dario Argento. Dans le cas de Helena Markos, la laideur du corps affaissé est un simple miroir de la perversion de l'âme, alors que la beauté elle-même constitue pour ses sœurs dans le mal un masque de la perversion et de la corruption morale (*Inferno, La Troisième Mère*). Les trois sorcières n'ont pas d'enfant biologique, mais par contre elles ont des disciples, des suiveurs, des filles qui veulent qu'on leur apprenne l'art de faire le mal par la magie noire. Grâce à leur force magique, elles tuent tous ceux qui – sans être initiés à leur culte – s'aventurent dans leur âtre et sont sur le point de percer le mystère de leurs agissements. Les trois sorcières sont définies, en *voix off*, au début d'*Inferno*, en tant que « wicked stepmothers incapable of creating life ». Elles sont donc stériles, infanticides,

²⁸ Ioan Pop-Curșeu, « Corps de sorcières, entre horreur et beauté. De la peinture au cinéma, avatars d'une tradition iconographique », in *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Series dramatica*, nr. 1/2015, pp. 119-130.

saturniennes, castratrices²⁹, et purement incapables de donner ou de « créer » la vie, ce qui en fait de fausses mères, des marâtres. Leurs noms s'expliquent donc dans ce contexte symbolique de la stérilité et de l'incapacité d'enfanter : elles ne donnent naissance qu'aux soupirs, aux larmes, aux ténèbres, pas au rire, à la joie et à la lumière.

Mais il y a encore de nombreuses interprétations possibles de la figure de la mère-sorcière chez Argento, en dehors de ces analogies linguistiques, qui sont à la portée de tout spectateur un peu averti. Sans aucun doute, ayant en vue ce qu'on a soutenu plus haut, on peut postuler l'hypothèse d'un ancrage biographique de la figure fictionnelle. Dans la figure de la mère-sorcière, avec son extraordinaire complexité, Dario Argento transpose les dilemmes de sa relation avec Elda Luxardo, la mère tant aimée et haïe, révérée et crainte. Il est à remarquer que, dans les films de la trilogie, les figures paternelles sont quasi-absentes, alors que dans les films discutés dans l'autre catégorie (*Profondo rosso*, *Trauma*, *Le Syndrome de Stendhal*) la mère est toujours liée au père par une relation conflictuelle ou bien par une opposition symbolique qui influence en profondeur le destin des enfants. La mère de ces films-là pratique toujours une profession artistique (actrice, peintre, chanteuse d'opéra), à laquelle l'instance paternelle, froide et insensible, s'oppose par tous les moyens. Ayant tout cela en vue, on pourrait affirmer que Dario Argento relie de manière symbolique la vocation artistique à la féminité, tout comme il pense l'origine de sa propre carrière d'artiste en rapport avec les expériences vécues dans le studio photographique d'Elda Luxardo.

D'un autre côté, il est impossible de ne pas entrevoir dans cette figure de la mère-sorcière une liaison avec l'univers magique et cruel des contes de fées, par-delà l'embourgeoisement de ces narrations initiatiques, démarré au 19^{ème} siècle. Le recueil des Frères Grimm³⁰, dans ses rééditions successives à partir de l'édition originale de 1812, propose quelques exemples illustratifs en ce sens. Il y a tout

²⁹ Jacqueline Reich a bien saisi la nature castratrice de ces mères-sorcières, dans un article dont les aperçus excellents sont gâchés par les parti-pris idéologiques : « The Mother of All Horror: Witches, Gender, and the Films of Dario Argento », in Keala Jewell (éd.), *Monsters in the Italian Literary Imagination*, Detroit, Wayne State University Press, 2001, p. 102 : « *Suspiria* and *Inferno*, however, problematize one aspect of the "monstrous feminine" and Kristeva's theories of the object: their relation to the castration complex. In both films, the majority of the witches' murder victims are already "castrated"; they are either women or, like the blind piano player and the crippled Kazanian, gendered feminine in terms of cinema's traditional signifying practices. The discourse on witchcraft is thus doubly coded. On the one hand, it implies the dangers of female autonomy and independence from patriarchy (in which rests their ultimate power). On the other hand, it intends that female power unleashed will eventually turn on itself and self-destruct. »

³⁰ *Ibid.*, p. 96 : « Other influences Argento cites in various interviews are Grimm's fairy tales, Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs* (in particular its magical setting)... »

d'abord *Raiponce*, avec sa terrifiante Mère Gothel, une sorcière des plus puissantes et des plus méchantes, qui – afin de punir le vol commis dans son jardin par un homme dont la femme est enceinte – réclame pour elle l'enfant qui va naître. Poussant à l'excès un instinct maternel qui s'exprime dans des formes monstrueuses, Gothel enferme l'enfant dans une tour isolée, sans porte, afin de la posséder exclusivement.

Toujours du recueil des Frères Grimm, on peut rappeler *Blanche Neige*, conte dont l'importance pour Argento est très grande. Le réalisateur confesse dans son *Autobiographie* l'effet que ce conte, vu dans la version cinématographique de Disney, a produit sur lui. C'est une fascination doublée d'une pulsion à l'identification. Or, l'identification d'Argento ne se fait pas avec la jeune victime innocente et pure, mais avec la marâtre, peut-être en rapport avec les dilemmes liés à sa propre mère :

Je n'étais pas du tout d'accord avec le miroir magique. Cette jeune fille angélique, Blanche Neige, ne me plaisait pas du tout... Si elles avaient été des femmes en chair et en os, je n'aurais pas eu la moindre hésitation. La plus belle du royaume pour moi, c'était la méchante reine.³¹

Blanche Neige revient hanter le réalisateur au moment où il entreprend de faire les films sur la sorcellerie. Pour *Suspiria*, il mélange ce conte à une histoire de Frank Wedekind et imagine plusieurs petites filles prisonnières d'une sorcière. Lors du casting, il recrute des jeunes femmes pour ne pas avoir des soucis d'ordre juridique, avec des actrices-fillettes, mineures. Cependant, afin de donner l'impression que ces jeunes sont comme des filles à peine sorties de l'enfance, Argento utilise des éléments de scénographie trompeurs, choisit des angles de prise de vues adéquats et les spectateurs se laissent prendre à son jeu³². Pour *Inferno*, les références culturelles changent, mais le conte inspirateur est lui-aussi hanté par la présence d'une mère-sorcière : « Si la base de *Suspiria* reposait d'une certaine façon sur la fable de *Blanche-Neige*, *Inferno* renvoie évidemment à la *Belle au bois dormant* : le personnage de Sara (Eleonora Giorgi) se pique un doigt et entre ainsi dans une sorte de monde parallèle (enchanté et maudit) d'où elle ne reviendra plus jamais. »³³

Mais dans ce contexte il ne faut pas oublier un texte qui est le plus terrifiant, mais aussi le plus gratifiant, conte de sorcellerie de tous les temps, à savoir *Hansel et Gretel*. Je ne reprendrai point ici l'histoire des deux enfants chassés dans la forêt par leurs parents et parvenus à la maison d'une sorcière cannibale,

³¹ Dario Argento, *Peur, op. cit.*, p. 20.

³² *Ibid.*, p. 204.

³³ *Ibid.*, p. 237.

pour la simple raison que j'y ai consacré un article récent³⁴. Ce que je voudrais cependant souligner, c'est que cette histoire a hanté de nombreux créateurs, qui – en donnant des adaptations et des réécritures – y ont projeté leurs peurs, leurs désirs secrets et leurs fantasmes compensatoires : je citerai, parmi les réalisateurs de cinéma, Tommy Wirkola et Yim Phil-sung. On pourrait à cet égard postuler l'existence d'un complexe de *Hansel et Gretel*, qui marque aussi la vie et l'œuvre de Dario Argento. Les enfants de la trilogie des *Trois Mères* sont abandonnés par leurs parents dans des villes modernes énormes, qui sont pires que des forêts, où ils tombent sur la maison de la sorcière, qu'ils doivent affronter et en sortir munis des trésors de la maturité.

D'ailleurs, Dario Argento mentionne à plusieurs reprises sa fascination des contes. Il est un lecteur assidu des *1001 nuits* dès son enfance, en y cherchant l'exotisme oriental et notamment les descriptions à caractère sexuel, qui lui font découvrir la masturbation. Or, dans les *1001 nuits* on a un univers imprégné de magie, de génies malfaisants, d'êtres fantastiques à même de modeler l'univers imaginaire d'un réalisateur de films d'horreur. Si les traits de la mère-sorcière, telle qu'Argento l'imagine, viennent notamment du recueil de Grimm, un conte arabe, *Le Dormeur éveillé*, aurait pu fournir aussi au réalisateur l'idée de l'assimilation de la mère à une sorcière. Dans ce conte, un jeune homme simple, qui a été calife pour un jour, prend cet état extraordinaire pour la réalité et s'indigne que sa mère le réveille de son fantasme, en la traitant de « vieille sorcière ».

Il est fort probable que le petit Dario trouvait dans les contes de fées la satisfaction de désirs œdipiens et la meilleure manière de travailler et de surmonter ses fantasmes. D'ailleurs, les contes de fées ont une grande importance pour le discours et pour la pratique psychanalytiques, comme l'a montré Bruno Bettelheim dans son ouvrage fondamental, *Psychanalyse des contes de fées*. Selon Bettelheim, c'est à travers ce genre de narration que s'effectue l'apprentissage de la vie du petit enfant ou du jeune adulte. Pour les parents ou pour les adultes en général, les contes sont évocateurs aussi, parce qu'ils réveillent des souvenirs perdus d'enfance, mais leur fournissent également des réponses et des solutions aux problèmes soulevés par la vie³⁵. Au fond, dans sa trilogie, Dario Argento construit des contes de fées modernes, en utilisant les moyens spécifiques du cinéma, mais en s'adressant, comme les conteurs dans le passé lointain de l'humanité, aux couches les plus profondes de la *psyché*.

³⁴ Ioan Pop-Curșeu, « Hansel et Gretel, personnages de films : famille, sorcellerie, cannibalisme et désir(s) », in *Cinematographic Art & Documentation*, no. 23/ 2019, pp. 50-78.

³⁵ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. Par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976.

D'un autre côté, la signification d'une certaine littérature du 19^{ème} siècle, qui a nourri diverses formes de décadentisme, n'est pas à dédaigner non plus, car Dario Argento la connaissait bien et s'en nourrissait par des lectures systématiques et répétées. D'ailleurs, il y a dans son œuvre beaucoup d'échos de l'esthétisme décadent et de la culture *fin-de-siècle*, qu'il ne faut pas vraiment détailler ici (l'art d'Aubrey Beardsley, d'Oscar Wilde, d'Émile Gallé). Les noms des Trois Mères renvoient à un essai de Thomas de Quincey, *Suspiria de profundis*, dont Argento connaît bien aussi *Confessions d'un mangeur d'opium*. Thomas de Quincey déclare qu'à Oxford il a souvent vu Levana dans ses rêves, faits sans doute sous l'emprise de la drogue. Levana n'est autre que la déesse romaine qui préside aux premières heures de l'enfant, qui l'aide à se lever dans le sens spirituel du terme, puisque son nom dérive du verbe latin *levare* = (sou)lever. Cette déesse ennoblit l'être humain, mais elle emploie, pour y parvenir, des moyens durs, cruels, inhumains. Le commentaire de Baudelaire en marge du texte de Thomas de Quincey vise les agents de Levana, en résumant en concentré le texte anglais original :

Trois déesses lui sont soumises, qu'elle emploie pour ses desseins mystérieux. Comme il y a trois Grâces, trois Parques, trois Furies, comme primitivement il y avait trois Muses, il y a trois déesses de la tristesse. Elles sont nos *Notre-Dame des Tristesses*.³⁶

Dario Argento renvoie à ce paragraphe, qui trace un parallélisme culturel ample, dans l'ouverture en *voix off* d'*Inferno* ou bien dans les recherches que mène Sarah Mandy dans *La Terza Madre*, afin de comprendre le mystère du symbolisme de la « triade », qu'elle entrevoit dans la légende des trois sœurs sorcières. Le nombre des mères-sorcières, à forte charge symbolique, est mis en rapport avec les

³⁶ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Edition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, tome I, p. 508.

Pour la comparaison, voici le texte anglais, qui illustre à quel point Baudelaire prenait des libertés avec l'original : « Therefore it is that Levana often communes with the powers that shake a man's heart: therefore it is that she dotes on grief. "These ladies," said I softly to myself, on seeing the ministers with whom Levana was conversing, "these are the Sorrows; and they are three in number, as the *Graces* are three, who dress man's life with beauty; the *Parcae* are three, who weave the dark arras of man's life in their mysterious loom, always with colours sad in part, sometimes angry with tragic crimson and black; the *Furies* are three, who visit with retribution called from the other side of the grave offences that walk upon this; and once even the *Muses* were but three, who fit the harp, the trumpet, or the lute, to the great burdens of man's impassioned creations. These are the Sorrows, all three of whom I know." », (Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater and Related Writings*, Edited by Joel Faflak, Broadview Editions, 2009, pp. 196-197).

trois grâces, muses, parques, furies, personnages féminins qui sont les patronnes de la destinée humaine dans la mythologie gréco-romaine.

Mais Argento a connaissance d'autres auteurs, qui ont tous eu des dilemmes liés aux figures parentales, notamment à la figure de la mère. Poe et Baudelaire ne sont que deux exemples parmi les plus frappants. On retrouve dans la trilogie d'Argento quelques échos des maisons maudites de Poe, notamment de celle qui est décrite dans *The Fall of the House of Usher*. Quant à Baudelaire, on ne peut l'ignorer, ne serait-ce qu'en tant que traducteur de Thomas de Quincey (et il y a fort à parier que Dario Argento connaît cette traduction devenue classique). De plus, le poète des *Fleurs du Mal* projetait souvent sur la femme aimée l'image de la mère ou bien celle de la sorcière, sans les conjuguer directement, il est vrai. Comme j'ai pu le montrer ailleurs avec de nombreux exemples à l'appui, Baudelaire fait partie des auteurs de chevet pour le réalisateur italien³⁷.

Conclusions

La mère chez Dario Argento reste cependant essentiellement ambivalente. En effet, l'expression du respect filial de l'*Autobiographie* de l'auteur ne doit pas être prise pour un mensonge : c'est plutôt une demi-vérité, ou une vérité consciente, qui a besoin du complément précieux apporté par la vérité de l'inconscient, comme j'ai essayé de le montrer plus haut. *La Troisième Mère* fait voir cette ambivalence de la figure maternelle. Bien que la plus belle, Mater Lachrymarum est la plus mauvaise et la plus violente des trois sœurs. Or, l'auxiliaire principal de Sarah est justement sa mère, une mage blanche, qui s'est engagée dans une lutte féroce avec la Mère des Soupirs. C'est Mater Suspriorum qui l'a tuée, non sans ressentir elle-même les effets de la confrontation, car la mère de Sarah l'a « endommagée » et l'a transformée en une vieille hideuse et sans force (comme on la voit apparaître à la fin de *Suspiria*). Dans *La Troisième Mère*, l'opposition éthique entre magie noire et magie blanche recoupe une opposition chromatique : Mater Lachrymarum a des cheveux noirs, épais, et porte à la fin du film la tunique magique rouge, alors que la mère de Sarah apparaît sous forme de fantôme blanchâtre, avec les traits de Daria Nicolodi, la mère biologique et réelle d'Asia Argento. De cette manière, les fictions et les fantasmes se réconcilient avec la réalité, dans une création cinématographique

³⁷ Ioan Pop-Curșeu, « *Encore quelques mots sur la présence de Baudelaire au cinéma (et dans les médias audiovisuels)/ Încă câteva cuvinte despre prezența lui Baudelaire în cinema (și în mediile audiovizuale)* », in *Baudelaire – 150 ans / Baudelaire – 150 de ani* (Ioan Pop-Curșeu, éd.), Bucarest, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2018, pp. 124-166.

extrêmement intéressante, dont le sens se trouve là où les critiques ne l'ont pas cherché. L'enfant Sarah-Asia dépasse, au fond, les complexes du père et corrige/complète une constellation familiale si compliquée et si fascinante...

L'œuvre cinématographique de Dario Argento s'avère être à la fois parfaite sur un plan purement esthétique, sur le plan des recherches formelles et techniques, mais riche de contenus susceptibles d'être soumis à une interprétation psychanalytique. L'élégance de la composition des cadres, la subtilité de la musique, les nombreuses références littéraires, les prouesses de la caméra sont enveloppées et étayées par des échos de processus psychiques profonds et violents, qui réclament la transposition dans des histoires dont la force mythique est indéniable. Bien sûr, on peut trouver des racines biographiques au « mythe », mais ses valences symboliques et universelles restent plus significatives, plus poignantes.

RÉFÉRENCES

- Argento Dario, *Peur. Autobiographie*, Traduit de l'italien par Bianca Concolino Mancini et Paul Abram, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2018.
- Balmain Colette, « The psychoanalytic trap in Dario Argento's *L'uccello dalle piume di cristallo/The Bird with the Crystal Plumage* (1970) », in *Horror Studies*, vol. 3, issue 2, 2012, pp. 223-242.
- Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, Edition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, tome I.
- Bettelheim Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. Par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976.
- Cooper L. Andrew, *Dario Argento*, University of Illinois Press, 2012.
- Creed Barbara, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1993.
- De Quincey Thomas, *Confessions of an English Opium-Eater and Related Writings*, Edited by Joel Faflak, Broadview Editions, 2009.
- Faleschini Lerner Giovanna, D'Amelio Maria Elena, (éd.), *Italian Motherhood on Screen*, Palgrave Macmillan, 2017.
- Freud Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1977.
- Heller-Nicholas Alexandra, Martin Craig, « The House of the Screaming Child: Ambivalence and the Representation of Children in *Profondo Rosso* (Dario Argento, 1975) », in *Red Feather Journal*, Fall 2013, pp. 41-56 (<https://researchbank.swinburne.edu.au/file/04964642-889f-4d7a-8b8e-e6913b7903ea/1/PDF%20%28Published%20version%29.pdf>).

- Koven Mikel J., *La Dolce Morte: Vernacular cinema and the Italian Giallo Film*, Scarecrow Press, 2006.
- Magherini Graziella, *La Sindrome di Stendhal*, Firenze, Ponte Alle Grazie, 1989.
- Mauron Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963.
- McDonagh Maitland, *Broken Mirrors/ Broken Minds: the Dark Dreams of Dario Argento*, University of Minnesota Press, 2010.
- Mendik X., « From the monstrous mother to the "Third Sex": Female abjection in the films of Dario Argento », in A. Black (éd.), *Necronomicon: Book Two*, London, Creation Books, 1998, pp. 110-133.
- Pócs Éva, « Why Witches are Women », in *Acta Ethnographica Hungarica*, 3-4 / 2003, pp. 367-383.
- Pop-Curșeu Ioan, *Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități*, Iași, Polirom-Cartea românească, 2013.
- Pop-Curșeu Ioan, « *Encore quelques mots* sur la présence de Baudelaire au cinéma (et dans les médias audiovisuels)/ *Încă câteva cuvinte* despre prezența lui Baudelaire în cinema (și în mediile audiovizuale) », in *Baudelaire – 150 ans / Baudelaire – 150 de ani* (Ioan Pop-Curșeu, éd.), Bucarest, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2018, pp. 124-166.
- Pop-Curșeu Ioan, « Hansel et Gretel, personnages de films : famille, sorcellerie, cannibalisme et désir(s) », in *Cinematographic Art & Documentation*, no. 23/ 2019, pp. 50-78.
- Reich Jacqueline, « The Mother of All Horror: Witches, Gender, and the Films of Dario Argento », in Keala Jewell (éd.), *Monsters in the Italian Literary Imagination*, Detroit, Wayne State University Press, 2001, pp. 89-105.
- Schulte-Sasse Linda, « The "mother" of all horror movies: Dario Argento's *Suspiria* », <https://www.kinoeye.org/02/11/schultesasse11.php>
- Thoret Jean-Baptiste, *Dario Argento, magicien de la peur*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

