

La danse macabre de *Suspiria* Chez Luca Guadagnino

Mathieu Li-Goyette

Number 192, September 2019

L'horreur politique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91954ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Li-Goyette, M. (2019). La danse macabre de *Suspiria* : chez Luca Guadagnino. *24 images*, (192), 86–89.



↑ **Suspiria** de Luca Guadagnino (2018)

La danse macabre de **Suspiria** Chez Luca Guadagnino

PAR MATHIEU LI-GOYETTE

Quand Berlin bat la mesure et murmure, murmure tout bas

Jamais la couleur n'avait aussi bien tranché. *Le Suspiria* (1977) de Dario Argento était un vitrail coupant, un arc-en-ciel baroque d'audaces visuelles et plastiques que le cinéma contemporain ne pouvait évoquer que par la voie du pastiche. Pour réussir l'adaptation moderne, il fallait donc revisiter cette figure et c'est ce que Luca Guadagnino fait en remplaçant le vitrail par un miroir.

Au climat de pulsions débridées et fantasmagiques de l'original succède dans le *remake* un air de contrôle, une obsession pour les jeux de rôles et les renforcements psychiques qu'ils engendrent. Il s'agit d'un *Suspiria* de 2018 qui se déroule en 1977. Le film creuse des sillons dans la grande histoire pour y planter ses miroirs, télescopant à rebours des trajectoires narratives qui se réfractent entre les souvenirs passés (de la déportation juive, de l'éducation mennonite) et les présences actuelles (du mur à Berlin, de la mère qui guette sous le plancher).

À l'instar de son modèle, ce *Suspiria* débute à l'arrivée de Suzie (Dakota Johnson) dans la prestigieuse académie de ballet de madame Blanc (Tilda Swinton), située dans la ville la plus déchirée d'Europe. Là où la ville (Fribourg dans l'original, Berlin ici) était initialement un arrière-plan théâtral, chez Guadagnino l'exercice s'apparente plutôt à celui du film historique et donc politique. Lancé par la fugue de la jeune ballerine Patricia (Chloë Grace Moretz), le film s'accroche à cette première urgence, stimulée par l'existence du mur reconstitué. Puis il s'attarde avec une attention particulière à la représentation des différences entre l'Est et l'Ouest, ainsi qu'aux passages contrôlés qu'effectue le psychiatre Josef Klempner (Tilda Swinton dans un deuxième rôle) entre les deux parties de la ville.

Ce *Suspìria* porte sur les miroirs parce qu'il cultive l'insuffisance de la représentation, à commencer par les mécanismes qui opèrent dans toute construction idéologique ou politique de l'histoire. Autrement dit, il s'empare de ces réalités qui hantent les personnages (l'enfance de la petite, la division causée par le mur, les meurtres à l'école, les camps de concentration) afin de les confronter aux forces qui cherchent à les nier. C'est face au négationnisme de ses antagonistes que Suzie saisira enfin la nature de cette puissance du faux que le film traite comme une sorcellerie, celle qui permet à la fois de dissimuler l'histoire et de s'en affranchir, au risque d'encourager l'oubli... ou de lui substituer un imaginaire. De l'éclat de verre coloré, nous sommes passés à la phase réflexive, qui pose des leurres en avançant vers une catharsis saturée par l'artificialité. Enfin, si cet univers a conservé du *giallo* sa fascination pour la psychanalyse, il tire surtout profit de son ancrage dans une période de trouble politique – celle des années de plomb, qui a marqué tant l'Italie que l'Allemagne des années 1970 par une succession d'actes terroristes et révolutionnaires.

L'époque en est aussi une de révolution intellectuelle. Il faut comprendre ce nouveau *Suspìria* malaimé, mais surtout incompris, comme un film cherchant à mettre le doigt sur un sentiment de confusion historique profond. Il se déroule à un moment où, d'une part, la pensée apprend à lire les systèmes par le revers de leur constitution et de leur application (à travers la pensée d'après mai 1968 et sa défense post-structuraliste des minoritaires) et où, d'autre part, on comprend que le pouvoir politique produit des simulacres du passé afin de cacher au présent qu'il n'est plus que l'ombre de lui-même (le secret des goulags, les secrets que chaque Allemand qui avait connu la guerre portait encore en 1977). En se référant à son double précédent, le *Suspìria* de Guadagnino établit une relation d'opposition stratégique avec le *Suspìria* d'Argento, dont il devient l'envers stylistique (tout y est gris, feutré) et l'envers narratif (il est plus long d'une heure, chapitré, éparpillé entre plusieurs personnages alors que le premier était linéaire). Le *remake* est ici un simulacre de l'original. Il s'affiche en tant que faux, en tant que trahison qui cherche à ouvrir une brèche en questionnant les interférences temporelles vécues à travers le recyclage culturel. Guadagnino adapte ainsi le ballet classique de l'original à la danse contemporaine, fragmentant le mouvement grâce à un montage parallèle qui utilise l'inertie comme force de frappe démoniaque à travers l'enchaînement des plans.

Le corps de Suzie devient la main du marionnettiste qui disloque les membres de la troupe, chaque mouvement risquant de provoquer la mort au fil des postures. Ce qui importe, dans ces scènes de torture à distance, ce n'est plus le geste dansé ; c'est sa déconstruction spatiale et temporelle, qui fait porter aux malédictions des sorcières la responsabilité de transgressions stylistiques qui révèlent un réseau souterrain d'intentions et de conséquences dissimulées. C'est le réseau des bourreaux instrumentalisés

qui détournent le regard, des miroirs idéologiques déformants qui séparent la violence causée par les gestes qui la déclenchent au nom des ordres venus d'en haut. Cette cruauté politique institutionnalisée qui s'empare des esprits, qui les tord jusqu'à ce qu'ils fassent la même chose aux corps d'autrui, prend ici la forme d'une reproduction païenne de l'expérience de Milgram, menée dans un contexte étudiant où la rivalité entre ballerines génère des convoitises violentes. Et dans les faits, ce *Suspiria* n'est jamais plus effrayant que lors de ses scènes de répétitions, où Suzie se perd dans l'effort pour plaire à ses nouvelles mères symboliques qui imposent leurs rêves aux jeunes femmes (comme à une autre époque il fallait plaire au Führer, au risque de se perdre dans son rêve de Troisième Reich).

Guadagnino convoque tous les schismes qui vivent de leurs apparences fragmentées afin de montrer comment les structures de pouvoir créent des simulacres (faits d'apparence, de décorum, de prestige creux) pour parvenir à conditionner leurs sujets et nier le réel. Puis il les fait graduellement disparaître à partir du mitan de son film, dès que madame Blanc propose à ses ouailles une nouvelle pièce. Intitulée *Open Again*, celle-ci porte sur les renaissances, l'attirance qu'elles exercent en même temps que le désir d'y échapper. Si dans un premier temps, on peut penser qu'il s'agit d'un piège pour ressusciter le passé (de la compagnie de ballet, du fascisme ou du film original), il en va tout autrement : c'est dans la brèche temporelle qu'ouvre le néofascisme qu'il faut s'engouffrer pour refaire de l'histoire politique une *donnée sensible*. Alors que le souvenir condamne le docteur Klemperer à un deuil impossible (il ne sait pas ce qui est advenu de sa femme disparue dans un camp en 1943), celui-ci parviendra toutefois à s'en détacher complètement en réinvestissant cette dimension pour mieux y enterrer sa culpabilité. Pareillement, le souvenir enferme Suzie dans son éducation religieuse, mais c'est aussi en le reconvoquant qu'elle découvre en elle une puissance qui était cachée dans son enfance, lui permettant de confronter la mère Markos (Tilda Swinton, dans une troisième incarnation), antagoniste du film original et avatar improbable de la mère *Suspiriorum*. La structure fasciste, celle de l'adoration à tout rompre, de l'esthétisation du pouvoir pour le perpétuer, ne peut être condamnée au passé qu'à condition d'avoir été comprise, identifiée, jusqu'à pouvoir pointer ses néodisciples en tout genre qui se nourrissent encore aujourd'hui du lait momifié du nazisme embaumé dans ses symboles.

Le véritable enjeu de ce *Suspiria* repose donc sur l'importance de s'arracher à nos mères psychiques, omnipotentes et centrifuges (la Mère, l'État, l'Histoire, Dieu, le *Remake*), qui créent des prédispositions, qui imposent à rebours des identités et des désirs (« C'était le truc des nazis », confirme Klemperer), qui font croire qu'on a toujours été ainsi, ou du moins qu'on était destiné à le devenir, comme s'il ne servait à rien de résister aux destinées.