



Anamorphose

Hélène Puiseux

DANS **LE GENRE HUMAIN** 1992/1 N° 24-25 , PAGES 153 À 173
ÉDITIONS **LE SEUIL**

ISSN 0293-0277

ISBN 9782020147163

DOI 10.3917/lgh.024.0153

Date de mise en ligne : 03/11/2017

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-le-genre-humain-1992-1-page-153?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Hélène Puiseux

Anamorphose

Quand on m'a demandé de participer au numéro fédéré autour de *fini, infini*, j'ai dit oui sans réfléchir, séduite, précisément par la distorsion, ou, mieux, la distension offerte par un thème dont je ne savais pas s'il était en forme d'alternative ou en forme de perspective étirée.

Il y a des sonorités – et *fini, infini* en fait partie – qui fonctionnent comme des sirènes, attirant leur proie sidérée et sans défense vers elles qui sont sa mort, et qui, contradictoirement, jouent comme une anamorphose, se réservant de laisser découvrir les images qu'elles contiennent, par endroit invisibles, à la faveur d'un déplacement opéré par le spectateur.

1. Mots en perspectives

A leur tour, les mots fini, infini, trop riches et trop épais, se décomposent et se disposent en de multiples possibilités, proposant leurs sens partiels ; le contenu lui-même a évolué au cours des siècles – notre fini et notre infini ne sont plus celui des Romains, ni ceux de Descartes – ; faux concepts puisqu'ils balayent en oblique plusieurs catégories, ne pratiquent pas le même genre d'exclusions pour se définir et se borner, et mangent à tous les râteliers des questions insolubles : *finitum, infinitum* et *indefinitum*, Dieu et la création, le corps et la pensée, le temps et l'univers, le terrestre et le céleste, le perdu et l'inaccessible, l'achevé, l'inachevé et l'inachevable, la mort et la vie, le connu et l'inconnu, le passé et le présent, la jouissance dévorant le désir, et le désir courant après la jouissance ; notions attachées par des décalages infimes ou immenses, elles se présentent, les unes à côté des autres, et, en même temps, face à face ; les glissements de sens et les oppositions s'opèrent

comme si chacune des notions était inscrite sur un élément d'une suite de « portants » comme on en trouve dans les théâtres à l'ancienne, grands panneaux verticaux accrochés de biais à on ne sait quel ciel invisible pour le spectateur, ciel borné par le toit tout autant invisible du théâtre, et conduisant, par plans successifs, vers un fond où ils se rejoindraient si l'on continuait plus longtemps à les disposer ; ceci leur permettrait de clôturer apparemment un monde par des espaces qui sont dans un rapport d'échappées ; mais le faux fond de la scène – faux puisqu'il dissimule l'espace des coulisses et le mur de fond du théâtre, dissimulé lui-même à la salle –, en rompant la ligne de fuite, les bloque dans le face-à-face.

Multiplés perspectives, vers le haut, vers le fond et vers les côtés, fausses libertés puisque, en réalité, toutes se trouvent enfermées dans l'architecture rectangulaire du théâtre. Cet effet n'est pas sans évoquer les prisons de Piranèse, proposant en même temps le jeu des rapports d'espaces, jeu qui est ouverture vers l'infini de la contemplation, sans cesser d'être aussi et péremptoirement une représentation d'espaces faits pour enfermer.

Et devant tout cela, tendu ou ouvert entre le spectateur et ce monde en enfilade, le rideau.

Face à cette double proposition en faux miroir, toute proportion et toute révérence gardées, je me suis trouvée, devant *fini, infini*, comme saint Augustin devant le problème du temps : « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais ; mais, si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus¹. »

2. Le temps d'une sidération

Pendant un temps, je suis donc restée sidérée, juste terme pour exprimer mes difficultés : d'un côté, impérieusement menée vers l'inaccessible par l'étymologie – étoile veillant à la destinée, ciel latin –, et, de l'autre, paralysée, frappée de stupeur, dans son sens actuel, auquel le Robert ajoute complaisamment, en guise de synonymes, pour faire bonne mesure, abasourdi, anéanti, coi, hébété, foudroyé, immobile, stupéfait.

Ces mots ne flottaient pas dans l'espace : s'ils paraissaient accolés ou affrontés, ils étaient amarrés l'un à l'autre à l'aide d'une virgule à position centrale, mais je ne sache pas qu'ils aient été, dans le projet de la revue, suivis d'un point. Si point il y avait eu, il aurait con-

tribué à la technique de sidération ; par sa place finale, d'abord, bouclant l'imbouclable infini ; et par son aspect péremptoire : le point dit de s'arrêter, et peut-être même dit-il qu'il n'y a rien au-delà de lui ; il aurait posé en somme que l'infini admet une borne, à moins qu'il dise que cette borne ne sert à rien.

Mais, enfin, il fallait bien écrire. Et ce, pour une date précise ; là, le monde n'était pas infini du tout, même s'il prenait, pour borner mon temps de réflexion, le nom de *Genre humain*, intitulé de revue qui contient, au pied de la lettre, le problème de fini et d'infini sur lequel je butais. Avant de commencer moi-même, et de gagner mon terrain habituel, le film, je regardai comment les autres, dans d'autres domaines, finissaient ou parfois ne finissaient pas.

3. Manque

Attirantes sont les œuvres inachevées. Beaucoup ne nous parviennent pas, jetées avant impression, s'évanouissant purement et simplement. Certaines nous arrivent sur des pages, où se matérialisent un espace, une échappée, un appel d'air.

L'espace peut être ouvert par des points de suspension, comme ceux qui viennent s'ajuster sous les pas de *La Bacchante*, dans le poème en prose où cette femme est rôle-titre, abandonnée en route par Maurice de Guérin, son auteur ; *La Bacchante* se présente dans son état actuel – définitif bien que non fini – comme le récit d'une initiation inachevée, de dix-sept paragraphes de longueur inégale, dont voici le dernier :

Pour moi, qui ignorais encore le dieu, je courais en désordre dans la campagne, emportant dans ma fuite un serpent qui ne pouvait être reconnu de la main, mais dont je me sentais parcourue tout entière. Semblable à un rayon de soleil, conduit en replis autour d'un mortel par la puissance des dieux, ses nœuds m'enlaçaient d'une chaleur subtile qui irritait mes esprits et chassait mes pas comme un aiguillon. J'allais accusant Bacchus et songeant aux flots de la mer où je me croyais contrainte ; mais le dieu eut dans peu de temps épuisé mes pas. Inclinée vers la chute, j'implorai la terre qui donne le repos, quand le serpent, redoublant ses nœuds, attacha dans mon sein une longue morsure. La douleur n'entra pas dans mon flanc déchiré ; ce fut le calme et une sorte de langueur, comme si le serpent eût trempé son dard dans la coupe de Cybèle. Il s'éleva dans mon esprit une flamme aussi tranquille que les lueurs nourries durant la nuit sur un autel sauvage érigé aux divinités des montagnes. Attentive et dans le repos comme une nymphe de Nysa pressant dans ses bras l'enfance

de Bacchus, j'occupai les antres jusqu'à l'heure où, le cri d'Aëllo ayant signalé la venue des mystères, je m'élevai sur la trace de cette bacchante qui marchait devant nous dans la Nuit, quand, la tête détournée pour appeler les ombres, elle se dirige vers l'Occident²...

L'Occident, vers lequel voguait la barque solaire des morts égyptiens.

Après quoi, Maurice de Guérin n'a plus rien écrit, il est mort à vingt-neuf ans au château du Cayla, où veillait sa famille, dans la chaleur de l'été 1839³.

Comme *La Bacchante*, *Mon Faust* – où Paul Valéry a mis en scène le personnage-titre dont le nom lourd et plein est lui-même l'incarnation du fini et de l'infini – fait partie du lot élitiste des œuvres inachevées, et son auteur lui-même, en présentant ce qu'il appelle les ébauches de la pièce, rappelle que « *Faust et L'autre* » ont été « voués à jamais à l'expression de certains extrêmes de l'humain et de l'inhumain »⁴. Leur aventure, sous la plume de Valéry, les oppose comme à l'accoutumée, et cet antagonisme se répercute à travers les satellites de Faust ; d'un côté, Lust, la « demoiselle de cristal », qui attire et réfracte les réflexions de Faust devenu éternellement vieux, de l'autre côté, le Disciple, l'équivalent de l'un des « sots étudiants » dont se plaignait jadis le Faust de Goethe.

Les deux premiers actes de cette comédie ont posé les problèmes autour de deux pôles, l'Amour (sa force, le désir, sa fin, la lassitude) et l'Illusion (sa force, la sagesse), dans leur fragilité et leur danger. A la fin de l'acte III, on trouve la jeune secrétaire de Faust (il a entrepris de rédiger ses Mémoires), prénommée Lust – en allemand, le plaisir, mais aussi la jouissance, l'envie, le désir –, et le Disciple amoureux de la forme terrestre et charnelle de Lust, elle-même éprise de Faust ou plutôt de son rapport à l'inaccessible :

LUST

C'est pour vous dire adieu... (elle sort vivement)

LE DISCIPLE

Vous me rendez au diable !...

Rideau

ACTE QUATRIÈME ET DERNIER

*Manque*⁵

Pour un personnage emblématique tel que Faust, qui toujours cherche : « Où est ce bout du monde ? Je voudrais bien faire un voyage qui m'assurât, moi aussi, de mon existence...⁶ », quel coup, cet inachèvement, ce « *Manque* » substitué à toutes les fins pour un sujet sans fin et pour un personnage dont tout le drame est d'avoir un corps fini et d'être attiré vers le seul infini. Toutes les FINS auraient emprisonné le voyage infaisable et toujours en train de se faire vers ce moi, inconnaissable monde, infini logé dans le cœur du fini, qui est celui auquel aspire le Faust de Valéry, plus que tous les Faust précédents. Alors que *Manque* fonctionne comme une planche brusquement retirée d'un échafaudage, ouvrant sur le vide.

Il est vrai que Valéry, dans *Le Solitaire*, a donné une sorte de fin à l'aventure de Faust, aux prises avec des fées qui prennent pour argent comptant le « non » qu'il a prononcé si souvent au cours de sa vie, qui a été son premier mot, et dont elles lui annoncent qu'il sera le dernier, sans que, pour autant, il le prononce lui-même, ce qui laisse le jeu ouvert...

L'œuvre de Paul Valéry n'est-elle pas suscitée par ce *manque* lumineux du quatrième acte de *Mon Faust*, n'est-elle pas en grande partie construite autour du thème d'une attirance infinie où tombe ailleurs le Narcisse, où s'enlace le corps de la Jeune Parque – dont la Bacchante de Maurice de Guérin est si proche – pendant que ses sœurs et elle-même filent nos destinées ?

Des hauteurs du Cimetière marin, jusqu'aux mers et aux plages indécises où Socrate discourt avec Phèdre, sur l'immortalité et la mort, la plupart des textes, achevés, eux, déclinent la rhétorique de la fragilité indestructible, de l'inconsistance emprisonnable mais toujours en fuite. Mais la fin d'*Eupalinos* introduit une équivalence entre le fini et l'infini, qui vient compliquer la question :

SOCRATE

Là-bas, immortel – relativement aux mortels !... – Mais ici... Mais il n'y a pas d'ici, et tout ce que nous venons de dire est aussi bien un jeu naturel du silence de ces enfers que la fantaisie de quelque rhéteur de l'autre monde qui nous a pris pour marionnettes !

PHÈDRE

C'est en quoi rigoureusement consiste l'immortalité⁷.

La phrase ici, et la pensée avec elle, se retourne comme un gant, mortel et immortel, ici et là. S'annulant. Identiques, en somme. Comble de dérision et d'humour, s'annulant *rigoureusement*, dit l'auteur lui-même, comme si deux notions si vastes et encore si insaisissables pouvaient être annulées par une opération rigoureuse, contrôlable, contrôlée.

Socrate – celui de Valéry – fait du monde infini quelque chose de réversible, qui se retourne en arrière vers le monde fini, et lui équivaut, laissant son lecteur dans la perplexité pure, car il rouvre entièrement l'alternative, tout en l'anéantissant, mais d'un mot, sans preuves, pourrait-on dire.

Les deux phrases en miroir, qui s'illustrent dans ces achèvements/inachèvements, s'échangent-elles leurs contenus? Le fini contiendrait-il l'infini et réciproquement? A la limite, s'annuleraient-elles? Et comment? La réponse est-elle dans la virgule qui les sépare ou les attache? Ou dans le *in* privatif qui les différencie? Quelle en est alors la figure? De quel manque, de quelle absence, de quelle non-existence s'agit-il?

4. Les Ambassadeurs⁸

Jean de Dinteville et Georges de Selve sont célèbres : ce sont les deux gentilshommes qui se tiennent debout, dans le tableau où Holbein les a disposés, alors qu'ils étaient chargés par François I^{er} d'une mission auprès d'Henry VIII. Devant un rideau vert moiré et tiré, qui constitue en quelque sorte le fond de la scène et les dispose comme sur un théâtre, ils sont revêtus d'atours qui indiquent leur haut rang : Jean de Dinteville, à gauche, porte une pelisse à revers d'hermine, aux manches somptueuses dont le gonflement rappelle le globe céleste posé non loin, et celui-ci pourrait presque passer pour la manche gauche de l'habit que la perspective cache en partie ; une sorte de sous-veste de velours à plis descend presque jusqu'aux genoux et aux jambes, prises dans des bas et des bottes collantes aux énormes semelles qui le plantent lourdement sur la mosaïque du sol ; le collier montre son affiliation à l'ordre de Saint-Michel, le béret plat (orné d'une broche en forme de crâne, disent les critiques, mais pratiquement invisible pour le spectateur moyen) est posé en biais, au-dessus de son visage jeune et régulier, barbu à la mode adoptée par son roi François I^{er} ; la main droite tient un poignard, instrument de mort sur lequel est gravé son âge ; le bras gauche est accoudé à un meuble à deux étages, dont le dessus est orné d'un tapis, et sur lequel sont disposées les images du monde céleste et terrestre : sur la planche supérieure, le globe céleste et de nombreux instruments, turquet⁹, compas, sextants, horloge de berger, etc., permettant de mesurer le monde, et de le parcourir sur les eaux et sur la terre en se référant grâce aux astres du ciel ; à l'étage

du bas, un globe terrestre, un instrument de musique – luth à dix cordes dont l'une est brisée –, un manuel de commerce, fermé, dont le titre seul est lisible : il s'agit de *L'Arithmétique du marchand*, ouvrage en vogue dans l'Allemagne des Fugger ; un autre livre, ouvert, contient deux chorals harmonisés par Luther ; l'un est la transposition allemande du *Veni Creator spiritus* et l'autre chante la nécessité, pour les humains, de se soumettre aux commandements divins. L'ensemble de l'étagère oppose, en les liant, la connaissance, ses instruments de mesure, ses modes pratiques de prise sur le monde fini (*L'Arithmétique du marchand*) ou ses moyens d'accès à l'infini divin (les cantiques).

De l'autre côté du meuble, accoudé sur son bras droit, ses gants dans la main droite, l'évêque de Lavaur, Georges de Selve, retient de la main gauche le pan droit de son riche manteau violet brodé, long, à col de fourrure, de façon à ne pas le laisser s'entrouvrir. Les pieds visibles de Jean de Dinteville et les pieds de Georges de Selve, pratiquement masqués par le manteau, reposent sur un sol orné de mosaïques ; les unes, rondes, et dont les spécialistes disent qu'elles reproduisent celles de Westminster, redoublent le motif de la conférence des globes et de la manche ; posée en diagonale, une autre, rectangulaire, placée sous le meuble, vient inscrire un de ses angles au milieu du bord inférieur du tableau, en mordant à gauche sur la mosaïque ronde, et en disparaissant légèrement sous celle qui lui fait vis-à-vis, à droite. Dans une symétrie inversée et légèrement décalée.

Tout l'ensemble du tableau ne constitue-t-il pas une fausse symétrie ? Son contenu d'abord : deux hommes, mais d'ordres sociaux différents, deux tenues d'apparat, mais l'une civile et l'autre religieuse, deux globes, mais l'un céleste et l'autre terrestre, deux livres, mais l'un de cantiques et l'autre de commerce, deux bras posés, mais, pour l'un, le droit, et, pour l'autre, le gauche, deux chapeaux, mais un béret plat et un bonnet carré, etc. La splendeur des couleurs participe à cet harmonieux affrontement, et, plus encore, la composition même du tableau, avec ses obliques, ses cercles, ses carrés, à la fois redoublés et décalés, offrant des modes d'être différents dans une similitude d'apparence provoquant un plaisir, un ordre et un trouble qui s'engendrent l'un l'autre.

Une pliure verticale est proposée, proprement indiquée par la composition, suivant le pli du rideau, l'instrument de mesure, le manche du luth et l'angle de la mosaïque ; mais elle est impossible à faire, car les éléments qu'elle plaquerait les uns sur les autres, si on la faisait, ne sont semblables qu'à un niveau de généralités – des

hommes, des cercles – et différents dans leur nature ou leur fonction – un laïque, un évêque, des globes terrestres et célestes, des mosaïques, des manches de vêtements.

Et surtout, entre les deux gentilshommes, au sol, recoupant la diagonale de la mosaïque rectangulaire, une chose unique interdit ce rabattement ; une chose qui ne fait écho à aucune ligne de composition, qui n'a nulle part – au moins d'emblée – sa réplique dans le tableau ; une chose, donc, est posée en travers, et ressemble, frontalement, à une baguette de pain sortie trop tôt du four d'un boulanger de notre siècle. Même forme oblongue, même crête que desinent, à la cuisson, les légers coups de couteau du boulanger sur la pâte encore crue¹⁰, même couleur pâle et dissonante dans les tons chauds ailleurs employés. Chose dont, à nous, spectateurs, au fur et à mesure que nous amorçons un mouvement de départ par rapport au tableau, et comme en nous retournant, Holbein découvre qu'elle est la Mort.

Subtilité optique et inscrite dans les illusions de la perspective, mettant en présence les deux réalités, les faisant brusquement entrer dans le champ des Vanités, l'une, visible d'emblée, qui est la vie, la fonction de représentation, le velours, le violet brodé, le monde sous sa forme de globe ; l'autre, s'arrondissant sous la forme symbolique du crâne, à découvrir en quittant notre premier angle de vue, en avançant donc – dans le temps et l'espace modestes d'une visite au musée –, puisqu'elle-même demeure présente et dissimulée, connue et inconnue, infiniment forte, la Mort. Et avançant aussi dans la vie.

Tandis que la verticale de composition pourrait jouer le rôle de la virgule dans la petite phrase *fini, infini*, l'énigmatique anomalie du crâne en anamorphose, dans sa matière, dans sa lumière et dans sa signification, figure le *in* privatif, dans sa double valeur de mort comme charnière et comme vide.

En voyant le phénomène peint, visualisé, matérialisé dans *Les Ambassadeurs*, je comprenais mieux que la mort est le moyen de penser la superposition à la fois exacte et impossible des deux parties de la proposition *monde fini, monde infini*. L'image fixe montrait ce que les mots dissimulaient dans leur abstraction ; en somme, sirène productrice de sidération ou étapes d'une anamorphose, ils formaient bien une perspective déformée, dont le point de fuite est la mort.

5. *L'image filmique, du fini à la fuite en avant*

Après ces détours nécessaires, je rejoins mon terrain habituel, le cinéma – image mais mobile –, pour voir comment il se comporte avec le fini et l'infini, quelle forme il invente pour permettre de les penser ou de les sidérer à son tour.

Petit rappel du fonctionnement de l'image filmique, elle-même pente savonneuse, matériau glissant comme la musique, visuel comme la peinture, offerte à la distension.

Ce qui définit l'image filmique, ce qui la distingue, dans les arts visuels, de la photographie, du tableau, du plan d'architecture, c'est la nécessité où elle est de défiler pour apparaître. Tout est conçu, organisé par le rythme des 24 images/seconde, clé de notre perception visuelle et de notre compréhension. Nous sommes en état d'attente et de course permanentes.

Le sens de la première image n'est clos que par sa disparition, mais temporairement, et, s'il est suivi d'une autre image, il se corrige, se capitalise, au fur et à mesure de cette somme de photographes eux-mêmes invisibles en tant que tels, et dont la somme seule est intelligible, dans la triple épaisseur des images visuelles, des sons, et des récits qu'ils portent vers notre imaginaire qui les dépèce et les reconstitue à son gré, dans un mouvement infini et indéfini, malgré toutes les bornes imaginées par les multiples auteurs du film. L'image filmique, définie en son niveau zéro par le temps où il n'y a pas renouvellement partiel ou total (changement d'angle, de cadre, mouvements des personnes et des choses représentées, changement de lieu, changement de temps), est un moyen fini sur le plan matériel pour amener un récit dans sa totalité, enfermée dans le support et ouverte à sa vie propre en tant que souvenirs ou échos, tombant en déshérence momentanée, ou reprise dans le flux de ce qui advient.

Elle est donc à la fois finie et transitoire, ce qui la rapproche de la musique, avec laquelle elle partage, pour notre esprit, le même mode d'appréhension, en trois temps, et met en jeu les mêmes attentes et les mêmes réorganisations. De plus, si elle est née muette, elle est à présent chargée de sons, de paroles et de musique qui jouent entre eux et avec les images, dans une sorte de parasitage permanent et difficile à contrôler : je dis « parasite », comme on le dit des crépitements qui naissent de la variation de l'état électrique

ambiant et qui viennent brouiller les signaux radio-électriques, l'image venant parfois contredire le son ; parasite aussi dans le sens des micro-organismes vivant d'échanges, dont la présence modifie constamment l'hôte et l'oblige constamment à des ajustements.

Si bien que le cinéma offre un mode d'expression complexe, adapté à mettre en scène – avec du temps et de l'espace comme matériaux – des choses sur le temps et l'espace dans un système de multiples rapports simultanés, qui peuvent parfois être trop lourdes, tourner à la redondance et témoigner d'une naïveté par excès ; ou bien au contraire se condenser avec une justesse digne de la musique.

Dès les années 1920, Jean Epstein annonçait que le cinéma allait modifier notre façon de penser le temps¹¹ et donc reposer, en partie et à sa manière, le rapport du fini et de l'infini. Il est vrai que, par leur mode d'être, les films, dans leur ensemble, reproduisent chacun la question, avec leur forme limitée et bornée une fois pour toutes dans une série de bobines, elles-mêmes lisibles dans un espace de temps minuté, tout en filant dans le vaste monde du spectacle, ouvert à toutes les utilisations, à toutes les interprétations comme à tous les oublis. Et tout en proposant, dans leur forme propre, des récits sur la distension humaine.

Pour donner à penser le fini et l'infini, le cinéma emploie plusieurs techniques : la sidération est l'une d'elles. J'ai ailleurs¹² montré que, pour rendre à l'écran l'explosion atomique – ce moment et ce lieu où l'électron et le vaste monde qu'il constitue et qui le loge se heurtent et s'anéantissent –, le cinéma, qu'il soit documentaire ou de fiction, montre un écran d'une blancheur éblouissante, saturé par la lumière, annulant le spectacle et le spectateur tout à la fois ; car ce bref et aveuglant instant annule le cinéma en tant que spectacle, anéanti par l'écran blanc, devenu rien, et anéantit le spectateur puisque, privant celui-ci de spectacle, il le prive par là même de son identité de spectateur : spectateur de rien, est-on encore un spectateur ? Mais, parce qu'on est sidéré, est-on sûr qu'il n'y a rien ? Tout au contraire : « Tu n'as rien vu à Hiroshima », mais la mort, à Hiroshima, n'en a pas moins existé et n'en a pas moins, à coups de cadavres et de fins imposées à des corps, ouvert à l'humanité un espace nouveau qui s'affole d'être sans borne dans le registre du danger et borné par celui de la disparition absolue du genre humain.

La production de cet espace blanc, qui rappelle celui des extases mystiques où s'annulent fin et commencement, est réservée au seul nucléaire.

Sorti de ce champ précis, le monde filmique propose d'autres moyens de penser le fini et l'infini. J'en présenterai deux exemples : l'un en plan rapproché – si je puis dire – analyse une condensation réussie à travers la mise en scène de la mort de Mozart dans quatre séquences d'un film allemand tourné pour le cent cinquantième de la mort du musicien ; l'autre, par le gros bout de la lorgnette, examine l'ensemble ouvert de films groupés par le thème des morts-vivants, qui utilise l'élément essentiel du matériel des Vanités, le cadavre.

6. L'immortalité d'un mort, ou Wen die Götter lieben

Encore une perspective en enfilade, celle de l'Année Mozart, ouverte sous le signe du constat de la fin et du refus de la fin : les arceaux en sont la commémoration en tant que phénomène d'écho, la commémoration d'une fin qui est la mort, d'une mort de musicien, du musicien Mozart, dont la dernière année de vie s'est trouvée occupée par une double rédaction, celle de *La Flûte enchantée* aux résonances toutes de l'ordre du fini/infini et celle du *Requiem* inachevé autour duquel les légendes se sont accumulées.

Au milieu de diverses manifestations organisées dans la couleur du souvenir et de la présence (voire de l'éternité) de Mozart, un festival cinématographique¹³ a présenté des opéras filmés, avatars discutables qui réduisent souvent la caméra à un rôle de chambre d'enregistrement, mais qui permettent de voir, à moindres frais – comme font les cartes postales pour rappeler les tableaux d'un musée –, la manière dont Mozart lui-même s'est affronté avec le problème fini/infini à travers le mode d'expression spectaculaire de l'opéra ; on y a projeté aussi quelques-uns des rares films de fiction tournés sur l'homme Mozart qui, pour le cinéma, reste un mauvais sujet¹⁴...

Je retiens une œuvre allemande de 1942, *Wen die Götter lieben*, de Karl Hartl¹⁵. Ce film redouble l'effet « commémoration », puisqu'il a été tourné à l'occasion du cent cinquantième de la mort de Mozart. La première a eu lieu le 5 décembre 1942 à Salzbourg. Marquée par ses lumières grises et blanches très douces, l'œuvre, parmi de nombreuses mièvreries présentes surtout dans les deux premiers tiers du film, tournés dans un esprit de galanterie légère et sucrée, fait apparaître, en demi-teinte, tensions et conflits matrimoniaux ; à l'actif de

Hartl, et sans doute dues à son art de la demi-teinte, il faut compter quelques vraies réussites dans le mariage du son et de l'image, qui permettent de rendre sensible, sans l'écraser, l'impalpable de l'amour¹⁶ et de la mort.

Je retiens deux groupes de séquences consacrées à l'hiver 1791, qui créent, par des moyens purement filmiques – flash-back, fondus enchaînés, son off, visions incrustées –, la même valeur que la tête de mort des *Ambassadeurs* ; elles construisent un espace-temps où le monde se récapitule et prend fin de telle façon que le problème fini/infini se trouve simultanément posé et aboli puisque résolu dans ces écarts et ces rapports de notes, ici rapports et écarts de sons et images. On retrouve d'ailleurs cette réussite exacte dans les espaces purement sonores créés dans certaines œuvres musicales et chez Mozart en particulier.

6^e. *Recordare*

Séquence 66 : Chez les Mozart, à Vienne. Mozart est à son clavecin, et travaille alternativement sur les manuscrits du *Requiem* et de *La Flûte*, Schikaneder est là et le pousse à travailler l'opéra, mais Mozart reprend le *Requiem*, et Sch. s'en va. M. prend alors son écritoire, sa plume d'oie, joue l'air de Papageno sur le clavecin, puis le ferme.

Séquence 67 : il se remet à composer la messe du *Requiem*, le *Dies Irae*, et sa neuvième strophe *Recordare* ; on le voit de profil, un profil très exact, par rapport aux portraits, dans une lumière beaucoup plus contrastée qui apparaît dans la deuxième moitié du film. En fondu, apparaissent successivement :

- des jeux d'enfants, garçons et filles, des rondes et poursuites dans un jardin, interrompues par des appels venant off ;
- puis la mère de M. (que l'on reconnaît pour l'avoir vue dans les premières séquences du film) ; l'enfant (on sait alors seulement que c'est M. et donc qu'on a affaire à un souvenir) embrasse sa mère et la quitte ;
- puis Mozart toujours enfant, *Wunderkind*, dans son petit habit à basques brodées devant le clavecin, au milieu d'une cour royale non précisée ;
- Léopold debout (qu'on reconnaît, comme la mère, pour l'avoir vu au début du film) ;
- carrosses, pieds de chevaux en gros plan, mains enfantines en GP sur le clavecin ;
- puis un autre salon princier ;

- un carrosse dans la brume en extérieur ;
- puis intérieur de carrosse, avec la tête de l'enfant dormant sur l'épaule de Léopold ;
- retour au profil actuel, et, en off, un *Herr Mozart*, qui dans les flash-back ne pouvait s'adresser qu'à son père, et s'adresse, en fait, à lui, intrusion du réel dans le rêve et retour au réel.

Ces flash-back nimbés dans la technique du fondu enchaîné, relativement démodée à présent, sont entièrement accompagnés, off, par le *Recordare*, au clavecin, tel que le joue Mozart avant le flash-back pendant les séances de clavecin, qui n'ont donc pas leur son, mais celui de ces paroles de prière :

Recordare Jesu pie
 Quod sum causa tuae viae,
 Ne me perdas illa die.
 « Souviens toi, bienheureux Jésus,
 Que je suis la cause de ton voyage (terrestre),
 Ne m'abandonne pas en ce jour. »

Les deux séquences réussissent à présenter simultanément :

- le passé dans sa forme du fini et de l'arrachement, l'arrachement à l'enfance par la condition d'enfant prodige, l'arrachement à la mère par les départs, la course d'une cour princière à une autre, sorte de boule de verre de la vie de Mozart qui ne sortira pas de ce modèle ; et surtout le voyage, les carrosses, les pieds des chevaux, les mauvaises routes, la brume, les départs, reproduisant en image et en parallèle les voyages de l'enfance et les paroles *tuae viae* de la strophe *Recordare*, les voyages terrestres du fils Mozart, et le voyage terrestre du fils de Dieu ;

- le présent, donné par le off du son, matériau que Mozart est effectivement en train de composer, même si on ne le voit plus à l'image, présent qui réapparaît avec la résonance du *Herr Mozart* prononcé par la servante introduisant un visiteur (qui n'est autre que Beethoven, entorse faite à la chronologie, la rencontre entre les deux hommes ayant eu lieu en 1787) ; mais ce présent contient aussi l'anticipation sur la mort pour Mozart attelé à la composition d'un hymne funèbre dont le spectateur sait qu'il ne l'achèvera pas.

Or Passé et Présent ne contiennent que la mort, ou sa métaphore, le voyage ; dans ces séquences, les images de souvenirs disparus et des parents morts défilent sur les paroles du *Recordare*, introduites par ce *Souviens-toi* funèbre servant de double mur d'écho, et font, dès l'origine de sa vie, de la mort de Mozart un horizon d'attente. Le tout sans un mot qui alourdisse, mots dont je déplore d'avoir à me

servir pour faire comprendre la délicatesse et la profondeur de ce travail cinématographique sur le temps. Le cinéma, comme la musique, s'accommode mal d'être décomposé en paroles puisqu'il est lui-même une forme, faite pour rendre sensible en évitant les mots. Mais le moyen de faire autrement ?

Dans l'ensemble du film, d'ailleurs, le temps ne se lit que sur la personne de Mozart ; dans la séquence de la visite de Beethoven, qui enchaîne directement avec celle du *Recordare*, il est le seul à parler du temps qui passe, à dire son âge, et même à dire à Beethoven qu'il se sent vieux ; il est le seul de tous les acteurs sur qui les maquilleurs aient pris soin de travailler, de durcir les traits, d'allonger les ombres du nez, de souligner les yeux, au fur et à mesure des deux heures et des quinze ans du film ; les autres ne vieillissent pas, les sœurs Weber ne prennent pas une ride, nul ne meurt, en tout cas à l'image : ni Joseph II, ni les enfants de Mozart (il n'y en a qu'un, emblématique, et il a disparu sans explication du monde rassemblé dans la chambre mortuaire) ; la mère Weber ne meurt pas, la mère Mozart ne meurt pas à l'image mais seulement sur un carton, la mort du père n'est pas signalée : visible, la mort, comme le voyage et comme les souvenirs, n'appartient qu'à Mozart.

6^b. *La Reine de la Nuit*

Séquence 71 : La chambre de Mozart. Il est couché, quelques pages de manuscrit sur les draps et sur le sol, renversées par le chien dans la séquence précédente. Arrivent des amis qu'il rencontre ordinairement au café du Serpent d'argent, ils entrent à pas de loup, Mozart leur dit qu'il est avec la mort (*mit dem Tod*), Constance sort en catimini, Sophie (Weber) entre, les amis viennent jouer de la musique au pied du lit de M. Il est sept heures et demie à la pendule de la cheminée, M. sur son lit ; il a une vision, celle de la Reine de la Nuit, venant du fond de l'écran, en contre-plongée (mouvement de caméra insistant sur la majesté de ce qui est ainsi haussé par rapport au spectateur), sur un fond de nuit étoilée, avec la voix et l'aspect d'Aloysia ; puis vue du décor de la Reine de la Nuit, en surimpression sur le lit de M., il se tourne sur l'oreiller et on voit la flamme de la bougie de sa table de nuit. On passe à présent à un air de Sarastro et paraît un décor d'opéra, avec une pyramide (égyptienne, avec sphinx sur les marches) énorme, Sarastro sort du centre de l'escalier de la pyramide, chantant, retour à la flamme de la bougie et au visage de Mozart sur l'oreiller.

Séquence 72 : Constance revient avec Aloysia, groupe des musi-

ciens autour du lit ; Mozart aperçoit Aloysia. Vous êtes trop fatigué, lui disent les amis, Non, répond-il (et ce sera son dernier mot), il commence à se redresser et à diriger Aloysia pour qu'elle chante une strophe du *Dies Irae* ; mais elle ne peut pas, accablée de chagrin dans un coin, retournée face au mur. Lui tombe à moitié ; contre-plongée sur ses mains tenant une feuille du manuscrit, les amis craignent qu'il soit mort, A. se retourne, le chien au pied du lit tourne presque de l'œil de tristesse et de crainte (le chien joue très bien) ; la main de Mozart s'ouvre, Constance est à genoux près de lui ; Oui, dit l'un des amis. Panoramique à 360° sur l'ensemble de la chambre, partant de la droite et du groupe des musiciens, puis amorçant le tour vers la gauche avec Aloysia seule dans son coin, puis sur le lit, avec Mozart et Constance, retour aux amis, entrée de Schikaneder avec des couronnes de fleurs pour annoncer le triomphe de *La Flûte enchantée*, accompagné de tous les acteurs de l'opéra, Schikaneder ôte son chapeau.

Séquences où se plaquent en consonance visuelle et auditive, l'un avec l'autre, l'un contre l'autre ou l'un après l'autre, les éléments de l'amour – la reine interprétée par Aloysia –, de la perte – l'air de la Reine de la Nuit – et de l'au-delà, avec Sarastro.

6^c. *Lacrymosa*

Séquence 73 et dernière : la voix de Sarastro a disparu, elle est remplacée par le *Lacrymosa* en off, et, à Constance relevée, Schack murmure : *Wen die Götter lieben*, à la fois titre du film, rappel de l'un des prénoms de Mozart (Gottlieb ou Amadeus) et de la citation : « Celui que les dieux aiment meurt jeune. » Plan sur Aloysia seule dans son coin.

Tête de Mozart de face et en contre-plongée, donc magnifiée, sur l'oreiller.

6^d. *Finis*

L'absence de séquence représentant l'enterrement (si lourdement présent dans *Amadeus* de Forman) conduit directement de la tête morte au carton qui, au lieu du *Ende* fermant habituellement les films allemands, porte le mot latin *FINIS* : moins la fin que la frontière, la valeur de passage de la tête de mort, du monde fini à l'infini ; ici double infini, celui de l'éternité pour un croyant, et celui de l'immortalité pour le musicien Mozart.

C'est donc bien par tout un travail cinématographique que la mort

et l'immortalité sont liées : Hartl a su les composer et les composer, en quatre séquences, qui vont des traces du *Wunderkind*, sous la forme passagère de souvenirs-écrans d'un petit enfant toujours allant de l'avant, courant de carrosse en carrosse, de musique en musique, jusqu'à la tête reposée de ce corps exempté d'enterrement, entouré par les figures de l'amour et de la musique.

7. Les films de morts-vivants ou les Vanités du xx^e siècle

Morts et vivants, créatures d'abord littéraires devenues, avec le xx^e siècle, filmiques, embrouillant par leurs trajets réversibles et inquiétants des espaces et des temps réputés étanches, les personnages des morts-vivants sont dotés par leurs auteurs d'un statut ambigu, qui fait d'eux une sorte de lieu de court-circuit, porteurs, souvent involontaires, de la transgression la plus redoutée et la plus désirée : celle qui consiste à réunir, en un seul espace corporel, deux incompatibilités d'état, être vivant et être mort : être vivant, c'est-à-dire naviguer à courte vue et se transformer au fil du temps jusqu'à une fin, une disparition, toujours constatée dans le réel (et reproduite dans les fictions réalistes) ; et être mort, c'est-à-dire tomber dans cet état dont le mystère n'a jamais cessé d'engendrer des questions, des propositions et des rêves de solution, puisque solutions et réponses fermes ne viennent jamais depuis la nuit des temps.

Mort-vivant : la composition formée par la réunion de deux termes autour d'un tiret indique que le terme créé se situe autour d'un point de fuite qui fixe un rapport, généralement un rapport de similitude. Mais le tiret de mort-vivant, comme la virgule de monde fini, monde infini, met en relation des termes qui sont précisément dans une semblance de rapport, car ils ne sont pas exactement opposables, et moins encore identiques ou de valeur égale.

D'un côté, *mort*, du verbe mourir, verbe dont le sens est sans appel et indique l'une des bornes de l'existence : l'expérience du réel nous enseigne qu'elle n'est franchissable qu'une fois et dans un seul sens.

Puis un tiret.

Puis, de l'autre côté du tiret – ne pas oublier le film *Nosferatu*¹⁷, et sa phrase célèbre : « Et, de l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre » –, de l'autre côté du tiret, donc, on trouve *vivant* –

participe du verbe vivre qui s'oppose à mourir dans le sens où mourir c'est ne plus vivre –, c'est-à-dire une opposition non pas franche, non pas située dans le même temps, mais obtenue par une perte, un passage, un glissement impliquant une succession.

Par ailleurs, les deux verbes, mourir et vivre, sont bien à un même mode, le participe, mais chacun à un temps différent : mort, au passé, marque un état acquis ; vivant, au présent, une possibilité ouverte d'actions en train de se faire.

Si bien que nous avons, de chaque côté du tiret – tout comme dans la séquence du *Recordare*, mais dans le registre du fantastique –, le passé et le présent, un état clos, non modifiable, et une évolution en train de se faire. A la fois contigus et incompatibles, *mort* et *vivant* sont juxtaposés par un tiret qui pose un rapport impossible. Le tiret forme court-circuit et fait de la notion qu'il contribue à créer, par son rôle de lien, plus qu'une énigme, quelque chose d'impensable. Mettant en contact passé-présent, inertie-action, fini-possible, il dissout les termes en les présentant.

Aussi l'anomalie syntaxique du vocable qui désigne les morts-vivants pose-t-elle le problème d'un dérapage et d'un glissement comme mode d'être : le terme mort-vivant s'installe là où le système binaire se trouve tout interdit, tout dérangé, et signale seulement une hétérogénéité et une incompatibilité installées dans un corps à l'identité impensable.

L'opposition intérieur/extérieur, circulation/point fixe, est comme décomposée et dissoute à l'image même, par le traitement filmique : la circulation des personnages vivants, qui assure la présentation en volume imaginaire des lieux filmés, se fait dans un abandon des plans d'ensemble (réservés aux effets de hordes de morts-vivants), et dans un glissement vertigineux de plans rapprochés ; on note aussi l'emploi fréquent de gros plans fixes, dont l'utilisation bouche l'horizon, accentue les aspects de piège, et l'ensemble de ces types de plans détruit la perception rassurante de la maison ou de la rue comme un tout structuré. Suivis de pièce en pièce, d'étage en étage, de perron en jardin, les personnages ne peuvent plus être saisis dans un espace organisé : l'emploi du grand angle, les zooms aplatissent et déforment les distances et les points de reconnaissance – immense anamorphose constamment en mouvement –, et les personnages sont placés dans une perpétuelle hésitation entre la clôture paralysante et la dispersion hallucinée.

Le spectateur est pareillement immobilisé et sollicité par cette perte de ses perceptions habituelles et donc cette perte de sens : les plans du film ne lui permettent pas de construire dans son imagi-

naire les lieux où les événements paraissent sauter à la figure ou se diluer. Les catégories du haut/bas, dehors/dedans, fermé/ouvert ne valent plus, elles sont remplacées par l'indéfinissable, provoqué par la déconstruction.

Cette décomposition de l'espace se trouve renforcée par la gestuelle et les actions des personnages. L'alternance de paralysie et de dispersion des lieux est comme redoublée par celle des corps des vivants en proie à la peur. La caméra les fixe, bloqués dans les gros plans qui obstruent les perspectives de fuite et les annulent, ou bien elle les poursuit, oscillante, dans une course affolée jusqu'à la chute qui les met à la merci de leurs poursuivants (dont nous avons, d'ailleurs, momentanément pris la place en tant qu'œil de la caméra).

La composition spatiale des plans se fait par un jeu de contrepoint (personnages gesticulant pris en plans fixes) ou de redondance (personnages affolés suivis par des plongées, des contre-plongées, des effets de travellings ou de zooms).

La désarticulation du monde familial se retrouve dans la présentation des corps, qui fait des films récents de morts-vivants non plus des films fantastiques mais des films d'horreur. Les morts-vivants ont besoin de vivant, d'organique, de sang, de chair, de cerveau pour se maintenir en activité. Ils sont donc tueurs en raison de cette faim inextinguible qui est leur mode d'être. Ceci de tout temps, dans tous les récits ou films, il suffit de penser aux vampires romantiques et isolés consommant amoureusement leur dose de sang. Mais, en multipliant les morts-vivants, le modèle contemporain, avec ses hordes, multiplie les images de dévoration : cette multiplication du cannibalisme et la constante amélioration des effets spéciaux transforment violemment les séquences d'attaque : le corps des morts-vivants et celui des vivants envahissent l'écran et nos imaginaires, débordent de partout, dans une double thématique de la décomposition et du démembrement :

– décomposition : les morts-vivants ne sont pas ressuscités mais simplement éveillés, la force qui les réanime les remet en service dans la phase de décomposition où elle les surprend, corps à demi dévoré par les vers, aux membres déjà disparus ou à moitié défaits et effilochés, visage verdâtre ou parcheminé, orbites vides, etc. Ils sont à la fois totalement fragiles, et tombent sous les coups comme autant de pièces anatomiques en miettes ; mais ils sont aussi totalement animés, ce qui donne à leurs débris, lorsque ceux-ci se séparent, l'autonomie du vivant, des têtes se promènent seules en criant leur désespoir d'être mortes, des mains coupées saisissent les jambes ou les bras des vivants qui passent à leur portée.

– démembrement : attrapés par les morts-vivants ou par leurs morceaux, les vivants sont tirillés, dépecés, dans un débordement de couleurs, crânes brisés comme des noix, viscères arrachés, dans une autopsie folle et jamais lassée, dans une violence parfois peu soutenable et souvent merveilleusement colorée.

Enfin, certains films accordent aux morts-vivants une faculté de régénération provisoire et à éclipses (par exemple *Evil Dead I et II*¹⁸) : l'alternance d'un même corps décomposé ou démembré reprend un instant son aspect jeune et séduisant pour retomber ensuite dans une autre phase de décomposition, concentrant en un seul espace – le corps – le mouvement d'accordéon du temps et de l'apparence.

Ainsi, dans l'espace du corps, la notion de fini et de frontière ne joue plus, pas plus que dans l'espace qui le contient : il n'y a plus ni dehors ni dedans, ni la peau ni le squelette n'assurent leur rôle de clôture et de maintien, le corps est offert et travaillé sans fin, tour à tour détruit, destructible, indestructible, vivant, corrompu, mort, et à nouveau vivant, etc.

Quoi qu'il en soit, la fin n'est jamais la fin, les films de morts-vivants déconstruisent jusqu'au traditionnel *The End*. Les arrêts sur image, laissant le ravage à peine suspendu, ou les menaces suggérées dans la bande-son, permettent, plus qu'à tout autre genre, de constituer des suites, ce qui est dans la logique même du mort-vivant. En témoignent les *Vendredi 13*, qui, en 1991, en sont au huitième épisode, ou les nombreuses suites données par George Romero ou d'autres réalisateurs à *La Nuit des morts-vivants* (G. Romero, USA, 1968). Les morts-vivants s'éclipsent momentanément, ils rentrent dans les cartons des réalisateurs, dans les imaginaires des spectateurs, mais jamais ils ne disparaissent, jamais ils ne sont exterminés. Avec eux, la mort est toujours présente. Le récit, comme les questions qu'il pose à travers sa mise en scène, est en « animation suspendue », comme disent les zombies d'un film récent, *Lifeforce* (T. Hooper, USA, 1985), et la réponse reste aussi en animation suspendue, en quête, à la manière des morts-vivants, d'un comblement de cette faim de savoir sur la vie et la mort. En permettant de penser, sans la résoudre, la question de la vie et de la mort dans leur rapport, les récits de morts-vivants s'inscrivent à la suite de ces quêtes de la connaissance, de la rencontre avec l'Autre absolu, la Mort, ici relayée par les morts, comme ailleurs et en d'autres temps, et par son symbole, le crâne : la Mort avec sa certitude refusée, ses incertitudes à la fois réclamées et refusées. L'ambivalence de la demande crée à la fois l'impossibilité de la réponse (on

a beau mettre en scène le problème, on n'en sait jamais plus et les films s'accumulent) et l'ambiguïté du moyen choisi, c'est-à-dire cet impensable qu'est un personnage de mort-vivant.

Vampires des Carpates ou des espaces sidéraux, morts réanimés par des savants fous dans des laboratoires médiévaux ou hyperclean, morts de mort violente, à la guerre ou assassinés, momies incas ou égyptiennes, zombies des Caraïbes, tous, après avoir été vivants, après avoir été tués, après avoir été morts, après avoir été enterrés, protégés de bandelettes, congelés dans les morgues, ou entrés en décomposition, tous empruntent le turet qui sépare mort de vivant : ils y circulent, selon leurs besoins ou selon ceux de leurs maîtres, dans des espaces qui appartiennent aux vivants ; ils y marchent, de leur démarche raide, dans une forme d'activité à la fois atténuée, limitée et brutale, réduite à la dévoration, à la succion, à la destruction.

Ou bien ils y glissent, comme la barque funèbre de Lady Madeline, dont le long voile nuptial, échappé du cercueil non clos, flotte sur la rivière muette qui longe le parc délabré de la Maison Usher¹⁹. Sur le trajet liquide vers la grotte qui doit servir de cimetière, les ailes du voile accompagnent Lady Madeline morte, sans qu'on sache jamais si, vivante, elle était déjà morte à force d'être immobilisée et peinte par Roderick – son frère dans la nouvelle de Poe, et son mari dans le film d'Epstein – ou si, morte, elle est encore vivante et commande à l'effondrement du domaine, sous le ciel et les éclairs.

8. Carton de fin ?

« Brain, brain », « cerveau, cerveau », crient sourdement les hordes de morts-vivants de notre cinéma occidental. Dans leur entêtement et dans leur bégaiement, recherchant pour l'incorporer le lieu fragile et périssable où nous essayons de penser le monde fini/infini, ils posent inlassablement la faim et le désir de l'humanité : leur éternel retour signale inlassablement la fuite de la réponse.

NOTES

1. Saint Augustin, *Les Confessions*, livre XI, chap. XIV, Paris, Garnier-Flammarion, p. 264.

2. Maurice de Guérin, *Œuvres complètes*, texte établi et présenté par Bernard d'Harcourt, Paris, Les Belles Lettres, 1947, t. I, p. 23-24.

3. Voir Hélène Puiseux, « Maurice de Guérin ou Ceci est mon corps », in *Des secrets mal gardés*, Paris, Ed. du Félin, 1990.

4. Paul Valéry, *Mon Faust* (ébauches), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, p. 276.

5. *Ibid.*, p. 379.

6. *Ibid.*, p. 309.

7. *Ibid.*, *Eupalinos ou l'Architecte*, p. 147.

8. Pour l'explication du tableau, voir notamment J. Baltrusaitis, *Anamorphoses*, Paris, Flammarion, 1955 ; Michel Butor, « Un tableau vu en détail », in *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1975 p. 33-42 ; J.-L. Ferrier, *Anatomie d'un chef-d'œuvre*, Paris, Médiations, 1977 ; Marie-Claude Lambotte, « La destinée en miroir », in *Les Vanités dans la peinture du XVII^e siècle*, Paris, Musée du Petit-Palais, 1990, p. 31-41 ; Louis Marin, « Les traverses de la Vanité », in *ibid.*, p. 21-30.

9. Le turquet est un instrument d'orientation, dont on trouve la description complète par Henry Michel, reproduite dans l'ouvrage de Ferrier : il est composé de plans inclinés, carrés ou circulaires, dont le rapport d'inclinaison est modifiable, pivotant sur des axes, et sur lesquels sont figurés les différents repères terrestres et célestes, méridiens, etc. Il pourrait être la métaphore, en objet, de la question qui nous occupe ici.

10. J'ai trouvé amusant que J.-L. Ferrier (*op.cit.*), lui, la voie comme un poisson : nous restons tous deux dans le registre du comestible ; pain ou poisson, les deux éléments renvoient, par un hasard, à la symbolique christique.

11. Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, 2 tomes, 1974 et 1975, regroupant des textes, parus sous forme de volumes ou d'articles, écrits entre 1921 et 1956.

12. Voir Hélène Puiseux, *L'Apocalypse nucléaire et son cinéma*, Paris, Le Cerf, « 7^e art », 1988.

13. Au cinéma Les Trois Balzac, à Paris, en mars 1991.

14. Parmi ces films, que l'on compte sur les doigts des deux mains, et dont la plupart ne sont plus visibles, je cite : *La Symphonie de l'amour et de la mort*, Tourjansky, Russie, 1914 ; *Whom the Gods love*, Basil Dean, USA, 1936 ; *Die kleine Nachtmusik*, Leopold Hainisch, 1939, d'après la nouvelle de Mörike « Mozart sur la route de Prague », musique d'Alois Melichar, adaptant quelques pages de Mozart ; *Wen die Götter lieben*, Karl Hartl, Allemagne, 1942 ; *Une saison italienne*, Pupi Avati, Italie, 1958 (limité à l'adolescence de Mozart) ; *Amadeus*, Milos Forman, USA, 1984 (dont le traitement filmique banal mais coûteux, se bornant à l'illustration de quelques légendes sur Mozart éternel enfant, à la limite de l'idiotie, est trop conventionnel pour qu'on s'y arrête).

15. Ce film est très rarement projeté, les ayants droit de Hartl s'y opposant généralement. A son propos, Jacques Siclier, dans *Le Monde* du 19 mars 1991, a écrit que la voix d'Erna Berger, choisie pour doubler l'actrice qui incarnait Aloysia, était « réellement divine » (je suis d'accord), qu'elle était pour lui le « seul miracle de ce film sorti des placards du cinéma nazi », ajoutant que « la mise en scène relevait des mêmes clichés que le scénario ». Ce contre quoi je m'élève. S'il est vrai que le film, dans son ensemble, a un air de pâtisserie viennoise, qui ne cède qu'à la fin, si l'on peut lui discuter le parti pris de réduire la vie du musicien à ses amours avec les sœurs Weber et de gommer l'archevêque Colloredo et les cabales de cour, sur le plan idéologique, il n'est en rien « nazi » sauf à avoir été tourné à cette époque. Une part plus grande est accordée à des extraits des opéras allemands de Mozart, sans écarter pour autant les opéras de langue italienne ; Mozart et Beethoven évoquent le chant des oiseaux et la beauté de la nature ; mais cela ne me paraît pas sentir le nationalisme, ni évoquer les mouvements de jeunesse des *Wandervogel*, ni mériter l'étiquette nazie, trop grave pour l'accrocher n'importe où, ou pour l'affaiblir dans un simple emploi de datation.

16. L'amour physique que Mozart et Aloysia continuent d'éprouver après le mariage de Wolfgang avec Constance est posé en une séquence d'opéra, où Aloysia (contre toute vérité historique) chante Chérubin ; une alternance de plans montrant Mozart au clavecin et Aloysia sur scène réussit à montrer l'intense plaisir qui les unit, par la musique qu'ils font et par leurs corps en train de la faire ; cet érotisme filmé reste malheureusement de l'ordre de l'indescriptible, les vraies réussites filmiques doivent se voir et s'entendre.

17. Friedrich Murnau, *Nosferatu*, Allemagne, N & B, 1922. Rappelons que Murnau a réalisé un *Faust* en 1926.

18. *Evil Dead I et II*, films de Sam Raimi, USA, 1982 et 1985.

19. Jean Epstein, *La Chute de la Maison Usher*, France, N & B, 1928.