

## « Puissance baroque » dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Books* de Peter Greenaway

Walter Moser

Volume 10, numéro 2-3, printemps 2000

Cinéma et intermédialité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/024815ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/024815ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Moser, W. (2000). « Puissance baroque » dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Books* de Peter Greenaway. *Cinémas*, 10(2-3), 39–63.  
<https://doi.org/10.7202/024815ar>

Résumé de l'article

Dans une situation de crise historique, la culture baroque a développé une remarquable puissance esthétique, souvent instrumentalisée par des projets de retotalisation politique. Partant de l'hypothèse que nos nouveaux médias permettent aux artistes contemporains de mieux réaliser la puissance esthétique du baroque qu'on ne l'a fait à l'époque baroque même, on doit se demander ce qu'il en est de la retotalisation aujourd'hui. Dans le film *Prospero's Books*, Peter Greenaway intègre les deux moments du baroque dans le même ouvrage. L'analyse proposée ici articule la complexe relation entre sa dimension « interartistique » (le film se réfère à la littérature comme à son modèle) et sa dimension intermédiaire (l'audiovisuel filmique prend en charge et interroge les médias du langage : oralité, écriture, imprimé).

# « Puissance baroque » dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Books* de Peter Greenaway<sup>1</sup>

Walter Moser

## RÉSUMÉ

Dans une situation de crise historique, la culture baroque a développé une remarquable puissance esthétique, souvent instrumentalisée par des projets de retotalisation politique. Partant de l'hypothèse que nos nouveaux médias permettent aux artistes contemporains de mieux réaliser la puissance esthétique du baroque qu'on ne l'a fait à l'époque baroque même, on doit se demander ce qu'il en est de la retotalisation aujourd'hui. Dans le film *Prospero's Books*, Peter Greenaway intègre les deux moments du baroque dans le même ouvrage. L'analyse proposée ici articule la complexe relation entre sa dimension « interartistique » (le film se réfère à la littérature comme à son modèle) et sa dimension intermédiale (l'audiovisuel filmique prend en charge et interroge les médias du langage : oralité, écriture, imprimé).

## ABSTRACT

Under circumstances of historical crisis, the baroque culture developed a remarkable aesthetic force, often utilized for political retotalisation. Given the hypothesis that our new medias now allow contemporary artists to realize more of the aesthetic power of the baroque than was available to artists of the baroque period itself, we must consider its importance to current processes of retotalisation. In the film *Prospero's Books*, Peter

Greenaway integrates these two moments into the same work. This analysis proposes to articulate the complex relationship between the film's "interartial" dimension (the film refers to literature as its model) and its intermedial dimension (the filmic audio-visual utilizes and interrogates the medias of language: orality, writing, printed material).

### **Puissance baroque et nouveaux médias**

Le baroque, en tant que concept esthétique, fut inventé au XIX<sup>e</sup> siècle. En tant que paradigme d'histoire culturelle, il se situe principalement au XVII<sup>e</sup> siècle. Il revient au XX<sup>e</sup> siècle, surtout vers sa fin, entre autres à travers des médias qui n'existaient même pas au XVII<sup>e</sup> siècle: il y a le baroque photographique de Cecil Beaton, le néobaroque télévisuel selon Omar Calabrese, le baroque des vidéos de Thierry Kuntzel et de bien d'autres. Et il y a surtout une vaste production cinématographique qui est soit déclarée baroque ou néobaroque par les critiques, soit identifiée comme baroque — ou du moins associée à la culture baroque — par les créateurs mêmes et qui s'inspire<sup>2</sup> d'une esthétique baroque par des voies plus ou moins directes.

Certes, on risque de créer une fausse impression en sélectionnant exclusivement des médias appartenant à la nouvelle culture visuelle. Car il y a aussi tout le mouvement des « baroqueux » en musique (Beaussant). Et il existe une importante production littéraire qui, depuis une trentaine d'années, se dit baroque ou néobaroque — surtout, mais pas exclusivement, en Amérique latine. Et pourtant, il n'est pas faux de dire, en s'appuyant sur le titre d'un livre récent de Serge Gruzinski (1990), que le retour du baroque fait partie d'une « guerre des images ».

Il ne manque pas de voix pour soutenir la thèse que le baroque est en premier lieu une culture visuelle. Déjà avant Gruzinski, Buci-Glucksmann nous proposait ses réflexions sur l'esthétique baroque, entre autres sous le titre *La Folie du voir*. Dans une brève intervention sur le baroque, Jacques Lacan en donne une définition qui met également de l'avant l'élément visuel: « [...] la régulation de l'âme par la scopie corporelle. » Martin Jay, pour sa part, a identifié le baroque, dans l'histoire de la vision occidentale, comme un paradigme parmi les trois du

regard moderne : il s'agit d'un regard attiré par la pulsion scopique vers l'invisible, mais qui rencontre soit la résistance de l'opacité corporelle, soit la déformation opérée par les dispositifs changeants de la représentation visuelle. Étrangement, ce texte récent développe l'amorce d'une histoire du regard qu'on trouve dès 1915 dans ce que la critique de Wölfflin a obstinément classé comme une simple typologie des styles picturaux.

Un autre lien encore, tissé entre le baroque historique et le retour du baroque aujourd'hui, vient corroborer cette primauté du visuel : les textes du concile de Trente (1545-1563) interdisent certes le maniement de l'iconographie religieuse à qui ne serait pas autorisé par l'Église, mais ils contiennent en même temps une véritable théorie de l'image efficace, mise en pratique dans la politique culturelle de la Contre-Réforme pour propager la bonne foi. Cette théorie trouve un écho aujourd'hui, entre autres, dans la réflexion que le dernier Louis Marin (p. 9-22) a menée sur l'image, en particulier sur son efficace.

Mais, qu'est-ce que le baroque, qu'est-ce qui est baroque ? Il est impossible de reprendre ici le vaste et tortueux débat sur le concept du baroque<sup>3</sup>. Je me contenterai donc de deux observations qui concernent sa dimension esthétique, me concentrant, de manière schématique, sur les enjeux de ses résurgences contemporaines dont il sera question plus loin.

Esthétiquement, une des particularités du baroque, celle qui sera privilégiée ici, peut être abordée en activant l'étymologie même du terme « esthétique » : il s'agit en fait d'une *aisthesis*, d'une action sur le sujet-récepteur par les sens. L'œuvre baroque exerce une forte interpellation esthétique, et cela, en vertu d'une intensification, sinon d'une exacerbation des matériaux utilisés par l'artiste, qu'ils soient verbaux, musicaux ou encore visuels. Elle est toujours engagée dans une action de type rhétorique au sens aristotélicien du terme. En tant qu'œuvre et opération de persuasion, elle est praxiologique : sa qualité réside dans sa capacité d'affecter son public, de transmettre ou de produire du pathos. Pour y parvenir, elle déploie d'abondance, une abondance perçue parfois comme un excès (Calloway), tous les registres que les médias mettent techniquement à sa disposition. Ce faisant, elle joue habilement sur la confusion ontologique (être/paraître,

réalité/illusion) tout en créant un virtuel qui n'a rien à envier à l'actuel en intensité esthétique.

Historiquement, le diagnostic de l'époque baroque comporte le plus souvent deux moments. D'abord, un moment de crise (surtout chez Maravall), d'éclatement, de décentrement<sup>4</sup> d'un monde auparavant stable et unifié. Ce moment se manifeste de diverses manières : par la multiplication de discours hétérogènes<sup>5</sup>, l'émergence de mondes impossibles<sup>6</sup>, l'instabilité cosmologique provoquée par ce que Marjorie Hope Nicolson (1965) appelle *The Breaking of the Circle*, la perte de l'horizon transcendant et la chute de l'être humain dans sa condition matérielle de créature déchue, et par là dans une conscience mélancolique (Benjamin). Cette crise multiforme produit une prolifération maniériste, mais elle a comme contrepartie un désir de retotalisation. Le baroque est en fait hanté par le désir du Tout et de l'Un. Sur le plan du discours, il s'agit de l'aspiration à rénover un ordre discursif<sup>7</sup>, aspiration qui se traduit, sur le plan politique, en une attitude restauratrice, surtout si elle est prise en charge par des institutions comme la Monarchie absolutiste ou l'Église dogmatique (Maravall). Il s'agit là, de la part de ces institutions, d'une tentative de capter et d'utiliser le potentiel esthétique et esthésique de la culture baroque, de l'instrumentaliser au nom d'une cause ou d'une idéologie qui veut à la fois le contrôler et l'exploiter en le mettant à son service. Dans les termes de Benjamin, on pourrait y reconnaître un premier projet d'esthétisation du politique.

D'où l'hypothèse qui nous guidera ici sur le baroque et sur son retour dans la culture contemporaine<sup>8</sup> : culturellement parlant, le baroque est un mouvement d'ouverture, d'intensification, de pluralisation, de complexification qui, à peine émergé historiquement, fut recapté et canalisé par des causes totalisantes. À peine apparu, le potentiel historique du baroque fut ainsi contenu et instrumentalisé par les forces réactionnaires de son époque. Plus tard, sous le paradigme de la culture bourgeoise rationaliste, il fut traité comme l'Autre à supprimer ou comme le Barbare à « cultiver », ou encore comme la monstruosité<sup>9</sup> à normaliser, et fit l'objet d'un véritable refoulement culturel. Le XVII<sup>e</sup> siècle a ainsi donné naissance, comme l'annonce le titre

d'un récent ouvrage sur la question (Bukdahl), à une « puissance du baroque » qui n'a cependant pas trouvé sa pleine concrétisation historique dans sa contemporanéité, et qui est longtemps restée comme encryptée dans le cours de l'histoire. Aujourd'hui, il semblerait que cette concrétisation soit devenue possible, et cela doublement : 1. nous disposons aujourd'hui de technologies et de médias qui peuvent donner une concrétisation bien plus élaborée à cette puissance qu'à l'époque baroque ; dans la mesure où cette puissance peut se traduire en un potentiel intermédial, il est certain que la numérisation de l'image et du son à partir du même support technique y est pour beaucoup ; 2. le mouvement d'ouverture, de pluralisation et d'intensification semble être aujourd'hui dissociable des projets de retotalisation imposés de l'extérieur à la production culturelle. Le désir de prise en charge et de contrôle par l'idéologique et le politique peut être tenu en échec, même s'il faut admettre qu'aucune condition historique, et à plus forte raison aucun agent historique, ne puisse servir de garantie contre les velléités toujours réitérées de retotalisation <sup>10</sup>.

### Greenaway : interartialité et intermédialité

if only film could do the same...

(Greenaway, 1990, p. 36)

Je restreindrai maintenant de beaucoup la généralité de mon propos et me concentrerai sur le cas de Peter Greenaway. Il est, en tant que cinéaste, parmi les pionniers qui ont exploré et exploité le potentiel technique, tout en réactivant explicitement la tradition culturelle du baroque. Je le présenterai ici comme celui qui illustre la concrétisation de la puissance du baroque historique dans la culture contemporaine. En plus, Greenaway nous plonge de force dans le vif de l'intermédialité. Il offre un terrain idéal pour des recherches sur les relations intermédiales : peintre de formation, auteur d'un grand nombre de livres et d'un nombre encore plus grand de films, sa bio-bibliographie est un parcours entre les médias.

Dans *Prospero's Books* (1991), le film que je m'apprête à considérer plus en détail, cette intermédialité se fait particulièrement insistante. En fait, ce film met en scène une interaction très complexe entre l'image en mouvement, l'image fixe de la peinture, la musique instrumentale et vocale, la parole, le texte écrit, le livre imprimé, la danse, le théâtre, et j'en ometts probablement. C'est du spectaculaire, au sens que Guy Debord donne à ce terme : multimédia et intermédial. Dans une terminologie plus ancienne, on pourrait parler de « mélange des genres » et mieux encore, de *Gesamtkunstwerk* réalisé dans le cadre d'un film. Ce dernier apparaît alors comme le média intégrateur, mais aussi comme le tiers lieu qui peut mettre en scène et contenir plusieurs relations bilatérales ou complexes. Greenaway se dit lui-même « hybride », se situant volontairement dans l'entre-deux des médias, ou des arts : « D'une certain façon, je suis un hybride. Ce qui m'intéresse depuis toujours, c'est la littérature et la peinture. Et le cinéma, pour moi, permet de combiner l'un et l'autre » (Pilard, p. 94).

Mais avec de telles formulations, on glisse de l'intermédial — terme désignant une nouvelle problématique — vers l'interartiel, une problématique bien plus traditionnelle, et dont les bases théoriques remontent très loin<sup>11</sup>. Elle fut d'ailleurs reformulée précisément dans le contexte du débat sur le baroque au début de notre siècle par Walzel, qui proposa l'expression de « l'éclairage mutuel des arts » (*die gegenseitige Erhellung der Künste*). Les deux ne devraient cependant pas être confondues. Aussi m'imposerai-je quelques précisions pour l'usage de ces termes, sans avoir toutefois la prétention de trancher aucune des questions théoriques que leur distinction soulève. C'est pourquoi je me limiterai à des définitions très nominalistes.

Si l'interartialité s'intéresse à l'interaction entre divers arts, y compris le passage de l'un à l'autre et la prise en charge de l'un par l'autre, l'intermédialité articule le même type de relation entre deux ou plusieurs médias. La relation interactionnelle est donc la même de part et d'autre ; par contre, la relation entre art et média ne montre pas la même symétrie. Tout art est basé sur un ou plusieurs médias — le média fait partie des conditions d'existence de l'art —, mais aucun art ne saurait être réduit au statut de média. Inversement, aucun média ne saurait, en soi,

réclamer le statut d'un art, car, pour qu'il y ait art sont requis des critères et conditions qui ne s'appliquent pas au média, tels la qualité esthétique, le statut institutionnel, l'existence d'un champ artistique en général et, en particulier, de divers arts tels que « la musique », « la littérature », « la peinture », etc. Le terme *média*, surtout aujourd'hui, dans un contexte où certains médias sont devenus en quelque sorte des agents de la mondialisation, renvoie à une réalité qui est en voie d'acquérir une dimension transculturelle. Par contre, l'existence de l'art, surtout pris dans une acception occidentale, est davantage propre à certaines cultures. Par exemple, la littérature moderne peut être considérée comme un art tributaire du média de l'imprimé, mais tous les produits de ce média ne sont pas de la littérature. On peut en déduire que si l'interartialité implique toujours de l'intermédialité, cette proposition ne saurait cependant être inversée.

Revenant à Peter Greenaway, j'avancerai l'hypothèse qu'il entre dans l'intermédialité par la porte de l'interartialité. Du moins dans ses commentaires sur le média film s'appuie-t-il sur une rhétorique de l'interartialité. Vu son parcours biographique, vu sa pratique simultanée de divers arts et vu, finalement, son goût pour l'expérimentation intermédiaire, il doit être considéré comme un cinéaste fortement « intermédiaire ». Si on ajoute à ce constat son rapport intense et explicite au baroque historique, qui revient à une véritable « revitalisation de la tradition » baroque (Pilard, p. 94), on voit se configurer un carrefour où l'intermédialité contemporaine converge avec l'actualisation de la « puissance du baroque ».

Dans ses propres publications ainsi que dans les nombreuses entrevues qu'il donne, Greenaway mène une réflexion continue sur le média film, réflexion qui devient nécessairement intermédiaire quand il se met à comparer le film à d'autres médias. L'enjeu de cette intermédialité, pourrait-on dire en s'appuyant sur une logique que Deleuze, dans son livre sur le baroque, emprunte à Leibniz, revient à savoir si les divers médias sont des mondes compossibles (pouvant coexister en convergence, dans une relative harmonie) ou des mondes impossibles (coexistant en divergence et sans possibilité d'harmonisation) (Deleuze, 1988, p. 79-80 et 111-112).



Au fil de ses interrogations, Greenaway a souvent recours à une rhétorique qu'on retrouve dans la longue tradition des débats interartiaux. Il reprend, plus particulièrement, un *topos* littéraire dont l'allure paradoxale permet d'articuler cette impossibilité. Ce *topos* consiste à thématiser un autre art que la littérature tout en lui accordant un statut supérieur à la littérature. Il comporte donc un double geste : s'installer de fait dans l'art littéraire et attribuer en principe la supériorité à un autre art. Dans le même texte, on affirme ainsi la littérature par le fait de la pratiquer et un autre art par le fait de le préférer à la littérature. Mentionnons à titre d'exemple le vieux thème littéraire du *ut pictura poesis*, qui attribue au pictural le statut de modèle pour le poétique, ou encore la représentation de la musique par les écrivains romantiques qui attribuaient à l'œuvre musicale une plus grande énergie émotionnelle qu'à l'œuvre littéraire. On retrouve cette même logique chez Greenaway, qui ajoute cependant à son degré de complexité. Son livre *Papers* (1990) réunit une « série de peintures, collages et dessins » (p. 7) que le cinéaste déclare être le résultat d'un travail de recherche entrepris en vue de la réalisation de films. Le titre d'un diptyque en « huile et collage » de 1972 est *If only film could do the same...* Et il enchaîne pour préciser : « ... mais d'un film on attend une continuité sur le plan du récit et du contenu et il serait inconcevable que formes et couleurs puissent assurer une parfaite cohérence » (p. 36). La forme optative est intéressante dans ce titre ; elle lui confère la force illocutoire d'un programme dont on peut affirmer que, depuis 1972, Greenaway n'a cessé d'en poursuivre la réalisation.

En fait, l'argument du *paragone* s'établit pour le cinéaste entre la peinture et la littérature d'une part et le film de l'autre :

Le double intérêt que je porte à la manipulation des images et des mots est à l'origine de mon enthousiasme pour la mise en scène ; j'ose espérer que ce que je tente de faire actuellement en tant que cinéaste dépasse de loin la somme de ces deux activités et ne trouve son aboutissement que par ce moyen d'expression. Cependant, je ne cesse d'être particulièrement stimulé par les caractéristiques propres à la peinture, au dessin — ou à la littérature —, caractéristiques qui ne sauraient changer et qui refuseront toujours la traduction cinématographique... (p. 7)

Au *topos* interartiel Greenaway ajoute une torsion paradoxale, et cela sous la forme d'un argument évolutif: le film apparaît à la fois comme l'art le moins évolué — c'est le puîné qui a encore du chemin à faire pour rejoindre le niveau de sophistication esthétique atteint par peinture et littérature — et comme le média — surtout technologiquement — le plus avancé et qui, de ce fait, s'est élevé au rang de média dominant. Ce constat étant fait, voici l'argument interartiel sur lequel Greenaway enchaîne en parlant du cinéma, qui :

[...] seems to be an illustrational medium, illustrating novels all the time, not even twentieth-century novels but nineteenth-century novels. I mean, what film can you see that's actually taken cognizance of James Joyce, for example? I've made comments about cinema not reaching Cubism yet, but there hasn't been an awareness of Joyce. When these other art forms have taken great imaginative leaps, cinema tragically has remained very conventional and backward-looking (Rodgers, p. 13).

Le cinéaste se réfère ici à l'art littéraire comme à un modèle de complexité, surtout en ce qui a trait à sa capacité de doubler la linéarité d'une stratification raffinée qui demande au lecteur des parcours multiples. Il retrouve le même type d'argument évolutif dans la peinture: « J'aime faire référence à la peinture comme à un exemple de perfection, une métaphore de la vue et du regard; c'est ma reconnaissance à l'égard de deux mille ans de peinture européenne dont le cinéma est le tout jeune héritier » (Caux, p. 99). Dans une autre entrevue, il renchérit et précise :

Je considère la peinture comme l'art suprême, plus intéressant que le cinéma. J'aime le rapport personnel avec la création qu'elle implique, l'absence de collaboration. Face à une peinture vous êtes, comme spectateur, maître de votre temps. Vous pouvez la regarder pendant trois secondes ou trois heures. Le cinéaste, lui, dicte le temps à son public. Le cinéma, de plus, est un art très conservateur à cause des contraintes financières et administratives, sans parler de celles du scénario. Je rêve de la liberté du peintre (Ciment, 1987, p. 26).

On voit bien ici comment les arguments interartiel et intermédial s'enchevêtrent. Tantôt il y va d'enjeux purement esthétiques, tantôt de la contrainte qu'exerce le média, y compris ses aspects financiers et organisationnels, sur l'esthétique du film. Greenaway s'intéresse en particulier à sa temporalité dans laquelle il voudrait réintroduire un des « avantages » de la peinture : la liberté de la création, tant du côté de la production que de la réception.

En reprenant la figuration évolutive sur laquelle il s'appuie, on pourrait donc dire que l'objectif pour le cinéaste consisterait à faire progresser le film pour l'élever au niveau de complexité et de liberté de création et de la littérature et de la peinture. Il s'inscrit ainsi en faux contre certaines exigences esthétiques du cinéma de type hollywoodien qui, obéissant à la logique de l'*entertainment*, doit être consommable sans restes en un seul visionnement. Il aspire à faire des films que, comme de bons livres, on peut et qu'on doit « lire » plusieurs fois pour peu qu'on veuille en capter la complexité et qui exigent un travail assidu de la part du « lecteur ». Cet objectif pointe vers une esthétique filmique de la difficulté et de l'intensification, il nous ramène de ce fait vers une esthétique s'inscrivant dans l'actualisation de la puissance baroque.

### *Prospero's Books*

À titre d'exemple, je me pencherai maintenant sur ce film de 1991 qui est une adaptation de *The Tempest* de Shakespeare. Issu en premier lieu d'une relation génétique avec la littérature, ce film met en outre en scène une interartialité tous azimuts : avec la peinture, le théâtre, la musique, la danse. Ajoutée au fait que Greenaway a recours aux techniques de numérisation les plus avancées<sup>12</sup>, cette densité interartiale produit l'effet esthétique — ou peut-être serait-il adéquat de revenir au terme esthétique — escompté par son auteur : on ne réussit pas à le « voir » en un seul visionnement. Il est trop complexe pour notre capacité perceptive, du moins pour une perception linéaire.

Comme nous l'avons vu, l'interartialité implique toujours une relation de type intermédial étant donné que tout art a des conditionnements médiatiques spécifiques. Mais au-delà de

cette intermédialité en quelque sorte incontournable, ce film exploite et interroge systématiquement, entre autres en les thématisant, des relations intermédiales particulières sur lesquelles je me concentrerai maintenant. Ces relations concernent les médias du langage au sens large du terme, ce qui peut paraître étonnant pour un film, mais découle, évidemment, du fait que ce film est l'adaptation d'une œuvre littéraire<sup>13</sup>. Nous avons donc affaire à une pratique filmique qui met en scène les relations entre parole orale, parole manuscrite et parole imprimée ou encore entre la voix comme organe de phonation, l'écriture à la main et le livre imprimé. Et il explore chaque fois la relation entre la parole produite par des médias différents et la réalité à laquelle se rapporte cette parole : parole magique, parole efficace, parole représentative, parole destructrice.

C'est cette dernière relation, d'ailleurs, qui nous ramène à la question du baroque. Certains critiques ont insisté sur le fait que Greenaway fait davantage œuvre de maniériste que de baroque dans ce film. On peut mener cet argument sur une base purement chronologique en faisant valoir que l'époque à laquelle renvoie Greenaway, à la fois par le choix du texte littéraire<sup>14</sup> qui lui sert de modèle et par la densité des références culturelles<sup>15</sup>, c'est la haute Renaissance. À cela on peut opposer le fait que Benjamin reconnaît dans la figure shakespearienne de Hamlet le héros baroque — mélancolique — par excellence. L'argument se fait davantage esthétique chez Gruzinski, un des derniers en date à être intervenu dans ce débat, qui tranche cependant assez apodictiquement : « Le maniérisme et non le baroque comme l'affirme un peu rapidement la critique » (1999, p. 157).

Tout en reconnaissant la validité du travail de Gruzinski, qui montre en détail comment Greenaway reprend une tradition maniériste<sup>16</sup>, je n'adopterai pas de lui le geste de la dichotomie exclusive. Le travail maniériste de Greenaway, qu'on retrouve d'ailleurs dans plusieurs de ses films, ne l'empêche point de réactualiser également et parfois en même temps ce que j'ai appelé la puissance baroque. Je suivrai donc plutôt les positions de Hauser et de Dubois qui élaborent une différenciation catégoriale entre maniérisme et baroque tout en admettant non seulement leur cooriginarité historique (Hauser, p. 149), mais aussi

leur interaction inextricable (Hauser, p. 19 *sqq.*, 148 et 271). Retenons de leurs ouvrages seulement le fait que la catégorie de maniérisme désigne un mode de production basée sur « l'imitation différentielle » (Dubois, p. 28-34) d'un modèle. Il s'agit donc d'une production secondaire marquée par des formalismes ludiques, déformants et expérimentaux, et doublée d'une dimension réflexive, voire intellectualisante. Le baroque historique est vu par les deux auteurs comme la prise en charge sociohistorique de ce formalisme esthétique (Dubois, p. 13) à partir d'une volonté synthétique et unitaire (Hauser, p. 67). Les deux moments du baroque, distingués au début, se redistribuent ainsi sur une terminologie différentielle.

Pour schématiser, il y aurait donc dans ce film une interaction complexe entre un principe maniériste et un principe baroque. Le premier est cependant logiquement subordonné au second dans la mesure où le déploiement, la prolifération esthétique des formes dépend ontologiquement de la langue et pragmatiquement de l'acte de discours. C'est ce que je voudrais faire apparaître plus concrètement en montrant comment cette interaction est réalisée dans le film à divers niveaux.

Au premier niveau, il y va d'une relation externe qui est celle entre texte littéraire et film dans l'adaptation cinématographique. « The film is highly literary », dit Marlene Rodgers qui formule la relation encore autrement : « [...] bringing together your images and a very renowned literary text » (p. 11 et 19). Génétiquement parlant, le lien entre texte et film est plus précis puisque le texte préexiste au film ; il se trouve en amont du film. Celui-ci est issu du texte shakespearien qui aura de la sorte contenu le potentiel du film de Greenaway. En recourant au concept opératoire du baroque proposé par Deleuze, on pourrait dire que le film se trouvait dans les plis du texte que Greenaway n'avait qu'à déployer.

Mais cette relation n'est pas que génétique, car Greenaway pose plus radicalement la question de la relation entre texte et image en termes culturels. Nous retrouvons ici l'argument paradoxal du cinéaste qui accorde à la culture de la parole écrite et lue la priorité sur la culture de l'image quand il dit : « You are what you read. We're all products of our education, our cultural

background, which very largely is perceived through text » (Rodgers, p. 15). Il s'agit ici de l'affirmation de l'hégémonie des médias écrits, argument parallèle au constat interartiel de la supériorité de la littérature sur le film, mais à ne pas confondre avec lui. Le cinéaste n'hésite donc pas à reconnaître la présence de la culture écrite et à faire un film qui, se situant en aval du livre, aurait donc le statut d'une production secondaire, d'un dérivé de l'écrit. Mais quel dérivé!

Au deuxième niveau, il faut constater que le film ne dérive pas mécaniquement du texte. Ce qu'on désigne par le terme d'adaptation comporte en fait un moment de sélection et d'interprétation. Dans la pièce de Shakespeare, Greenaway sélectionne le personnage de Prospero pour faire de lui le personnage central du film. Plus que d'une « imitation différentielle », il s'agit là d'une transformation délibérée du modèle. Il fait de Prospero un scribe, un écrivain, un auteur, un magicien de la parole. Et il en fait le support d'une perspective centrale qui représente le moment de la retotalisation baroque. On peut être surpris du fait que ce film marqué par une multiplication des personnages, par une surcharge de l'image en mouvement, par un éclatement de l'écran en une pluralité simultanée<sup>17</sup> soit en réalité recentré sur un seul personnage. Et ce recentrement est d'un type très particulier, car il ne place pas simplement un personnage au centre d'une action ; il en fait l'instance génératrice, non seulement de l'action, mais aussi du monde dans lequel se déroule l'action. Tout cela en vertu de la parole : Prospero est l'énonciateur central. Il devient l'auteur au sens le plus fort du terme, cet *auctor* d'un monde qui est issu de sa parole.

Plus encore, Greenaway procède à l'alignement monologique d'une chaîne d'auteurs allant de Shakespeare à lui-même : Shakespeare, Prospero, Gielgud, Greenaway. Cette configuration sérielle de la paternité — symbolique si on pense aux figures de l'auteur et généalogique si on pense à la relation que Prospero entretient avec sa fille Miranda — domine le film de sa force structurante. Mais elle subit une fragmentation dans la mesure où les figures auctoriales se multiplient. Greenaway exploite d'abord le jeu d'identification et de différence entre acteur et personnage, entre John Gielgud et Prospero. D'une manière

qu'on pourrait qualifier de brechtienne, il maintient la distance entre les deux, tout en narrativisant le passage de l'acteur au personnage et le retour à l'acteur. Au début du film, nous assistons à l'habillement rituel par lequel Gielgud devient Prospero, et à la fin du film un processus de démontage du personnage nous met à nouveau face à l'acteur, et plus particulièrement à son corps et sa voix. Cette narrativisation s'inscrit donc dans la généalogie des paternités, l'image de l'acteur se voyant accorder une place à part entière : le processus de création du personnage par l'acteur, et vice versa, fait constitutivement partie de la structure du film.

Le personnage de Prospero à son tour est fractionné, au moins en trois figures différentes. Il y a d'abord le scribe-magicien exilé sur son île où il fabrique de toutes pièces un monde possible dans lequel il peut rejouer et amener à un dénouement heureux le drame de sa vie. Ensuite, nous trouvons Prospero en souverain<sup>18</sup>, affublé du pouvoir d'un doge vénitien dont il porte les habits d'apparat. Finalement, il y a le tendre père, qui se soucie du bonheur de sa fille mais n'en est pas moins un *pater familias* plénipotentiaire. L'ensemble de ces figurations de l'auteur-souverain-père s'agglomèrent dans une configuration patriarcale lourde et monologique<sup>19</sup>.

Sur le plan de l'autoréflexivité, élément constitutif du maniérisme de Greenaway, cette centralité d'un énonciateur-faiseur de monde se traduit en un principe poïétique. Le sujet créateur n'est pas l'imitateur d'un monde prédonné, il a le pouvoir de faire son propre monde. Son acte poïétique se trouvera par la suite opposé au principe de la sérialité autopoiétique dont il sera question plus loin. Mais avant d'y arriver, il faudra brièvement considérer comment l'acte créateur est décomposé en trois aspects qui mettent en scène trois médias : la voix et l'oralité, la plume et l'écriture, le livre et l'impression.

Au troisième niveau, on trouve une mise en scène de la parole efficace. À certains égards on peut affirmer que la voix de l'acteur John Gielgud est à l'origine de tout ce film. Nous touchons ici à une intermédialité assez intéressante : un film qui, selon le titre, traite de livres, émane en réalité de la qualité de voix d'un acteur et de la parole orale du personnage principal. Greenaway

tenait au choix de l'acteur John Gielgud pour le rôle de Prospero à cause de la qualité particulière de sa voix<sup>20</sup>. Voici comment il s'en explique :

Mon projet, [...] je ne l'aurais jamais entrepris sans Gielgud, car je voulais que ce soit un véhicule spécifique pour lui. Il y a dix ans, un critique dramatique anglais a comparé Gielgud à Olivier, celui-ci étant un acteur physique mettant en jeu son corps dans l'action, alors que Gielgud serait un comédien à partir du cou, avec son visage patricien et surtout cette voix extraordinaire. Je voulais donc que mon film mette en valeur au maximum sa voix (Ciment, p. 39).

Et ainsi fut fait. Non seulement le film met en valeur cette voix, mais cette voix reste l'unique voix qu'on entend jusqu'au dénouement de la pièce<sup>21</sup>. Qui plus est, cette voix qui reste proche du texte de Shakespeare est placée en position de source génétique du monde entier de la pièce. C'est d'elle qu'émanent monde et action. En ce sens, Greenaway rejoue dans son film le verbe efficace de la parole divine, il fait coïncider l'effectuation d'un monde avec le pur acte de son énonciation orale. « Toutes les images, toutes les actions naissent de la magie et de la beauté des mots » (Ciment, p. 39).

Cela s'applique également au quatrième niveau et, *a fortiori*, à l'écriture. Prospero écrit, récitant parfois le texte à haute voix. Greenaway met ainsi en scène la simultanéité convergente de deux médias<sup>22</sup>, qui deviennent de la sorte deux mondes composites puisqu'ils joignent leurs forces poétiques. Prospero écrit et en écrivant, il invente l'histoire à laquelle nous assistons. Greenaway a mis un soin particulier à l'élaboration de la cellule du scribe et magicien de la parole Prospero. Parmi les libertés qu'il a prises avec la pièce de Shakespeare, il mentionne :

[...] la transformation de « la petite prison en forme de cellule » décrite par Shakespeare en une extraordinaire architecture faite de bibliothèques qu'un homme en exil de chez lui et du maniérisme, cette dernière manifestation de la Renaissance italienne, chercherait désespérément à recréer parce qu'elle lui manquerait (Ciment, p. 40).



Mais cette vaste et riche construction a, en son centre, une minuscule cellule de scribe où Prospero s'installe pour écrire. Dans l'aménagement de cet espace, Greenaway s'appuie sur le modèle de saint Jérôme, modèle qu'il emprunte au peintre Antonello da Messina du XV<sup>e</sup> siècle. Les instruments principaux du scribe — conditions technico-instrumentales du média écriture — sont alors mis en évidence : l'encrier, la plume et la feuille de papier, dont l'exiguïté est soulignée par le fait qu'ils occupent souvent le premier plan de l'écran. Ce changement de dimension illustre alors un fait capital que la critique Marlene Rodgers ramène à la formule suivante : « All the images come out of Prospero's inkwell » (p. 15). Tout le film sort de l'encrier et de la plume de Prospero. L'insistance de Greenaway sur la technicalité et sur la matérialité de cette production — cela s'applique aussi à la voix — est une manière de faire voir la médialité concrète, tout en mettant en scène le pouvoir que le scribe-magicien tire de son énonciation tant orale qu'écrite.

L'intérêt presque obsessionnel de Greenaway pour l'écriture manuscrite en acte, qu'on retrouvera aussi dans son film *Pillow Book* (1995)<sup>23</sup>, peut être mis en rapport avec le baroque tel que l'a conceptualisé et analysé Walter Benjamin. Celui-ci rapproche l'écriture — surtout dans sa qualité calligraphique, là où, glissant vers le pictural, elle acquiert une matérialité propre et perd sa transparence de signe — de l'allégorie baroque :

L'allégorie [...] n'est pas une technique ludique de figuration imagée, mais une expression comme le langage, voire comme l'écriture. Voilà précisément l'*experimentum crucis*. L'écriture elle-même apparaissait justement comme un système conventionnel de signes, le premier de tous (Benjamin, p. 175).

Voilà ce qui fait de l'allégorie une écriture. Elle est un schème et en tant que tel, elle est un objet du savoir, elle ne lui est inaliénable qu'en tant qu'elle est un objet fixé : image fixée, en même temps que signe qui fixe. L'idéal baroque en matière de savoir, le stockage, dont les gigantesques bibliothèques sont les monuments, est réalisé dans l'image de l'écriture (p. 197).

Dans le tracé de la plume de Prospero sur le parchemin se joue donc à la fois sa relation au savoir, son pouvoir poétique de

créateur et sa puissance de magicien qui lui permettent de manipuler les autres personnages comme des marionnettes aveuglées et privées, elles, de langage.

Au cinquième niveau, enfin, nous trouvons l'élément éponyme du film : le livre ou plutôt les livres, car la présence des livres est certainement l'élément visuel le plus marquant de ce film : « Un peu partout, dans tous les coins, le long des murs, sur les étagères ou sur les tables, sur les bancs et les lutrins, empilés sur les dalles... des livres... pour la plupart, magiques » (Greenaway, 1991, p. 33). Encore une fois, Greenaway a dévié de son modèle littéraire. Chez Shakespeare, il est vrai que Gonzalo s'arrange pour introduire quelques livres dans le bateau qui emporte Prospero en exil, mais le cinéaste a pris la liberté de les multiplier de manière presque illimitée.

Dans cette prolifération des livres, nous retrouvons un autre élément du baroque benjaminien, car elle est directement à rapporter à cette observation, devenue célèbre, de l'auteur allemand : « La Renaissance explore l'espace du monde, le baroque les bibliothèques. Sa méditation prend la forme du livre. [...] Le livre de la nature, le "livre du temps", sont des objets de la méditation baroque » (p. 152). Avant de devenir le lieu ou l'instrument d'une méditation, le livre est un objet omniprésent. Objet comportant texte et illustrations, mais objet matériel d'abord, de différentes tailles et reliures, de format varié, de valeur inégale, de finition fantaisiste. Et les livres sont regroupés en séries, en rangées, portés en cortège. Greenaway est allé jusqu'à reconstruire pour le tournage du film la célèbre bibliothèque laurienne de Michel-Ange. Malgré cette référence à la haute Renaissance, les collections de livres dans ce film renvoient bien davantage aux « cabinets de curiosités » baroques.

Si nous considérons le paradigme formel qui se trouve à l'origine de cette prolifération, nous découvrons le principe de sérialité autopoïétique qui fait pendant et contrepoids au principe poïétique centré sur le sujet créateur déjà observé. Dans son livre intitulé *Papers*, Greenaway a publié une ébauche de la grille qui est à l'origine du film. Il s'agit d'une grille de vingt-quatre livres disposés en quatre colonnes de six unités chacune. Pour constituer la bibliothèque de Prospero, il procède mathématiquement

selon un principe qui part d'un ensemble avec un nombre limité de cases. Ce système peut donc être saturé, en fait le film fournit les 24 titres de livres qu'on obtient de la sorte<sup>24</sup>. Mais ce système, fermé quant au compte de positions possibles, est en réalité ouvert, même infiniment ouvert, car chaque position peut générer un nombre illimité de livres réels. Il s'agit en fait de catégories dont chacune se concrétise en une série ouverte; chaque case de la grille est ainsi douée d'une force génératrice qui ne connaît pas de limites. Le système comporte donc un principe autopoïétique d'autoprolifération qui fait éclater la perspective centrale.

Ainsi, si le monde dépend toujours de la parole efficiente de Prospero, une fois créé, il se révèle doué d'un principe autogénérateur qui lui permet une multiplication autonome et donne lieu à une prolifération de formes et d'objets qui constituent une série ouverte. En comparaison avec celle de Borges, la collection de livres de Prospero est bien plus puissante puisqu'elle obéit à un principe autopoïétique illimité, tandis que la bibliothèque de Babel comprend bien un nombre impressionnant de volumes, mais ses possibilités sont épuisées. Dans ce sens, le principe maniériste-baroque chez Greenaway contredit la définition du baroque proposée par Borges: «J'appellerai "Baroque" le style qui épuise (ou tente d'épuiser) toutes ses possibilités et qui frôle sa propre caricature<sup>25</sup>.»

Du point de vue ontologique, il est important que ces livres ne représentent pas un monde donné; au contraire, ils tiennent lieu de monde, ils comportent des mondes possibles. Ils font émerger le monde du film. Ils ont donc un double statut: ils sont des objets faisant partie du monde de Prospero réalisé par le cinéaste, et aussi, les matrices de ce monde. Comme ce monde doit son existence à la voix phonatoire et à l'acte d'écriture, deux variantes de la parole efficace attribuée à un sujet créateur central, il apparaît également comme issu des livres. Ainsi, tous les médias du langage sont présentés avec leur puissance, non pas de médiatiser entre des réalités différentes, mais de donner naissance à une réalité inexistante avant leur activation.

Greenaway nous montre l'émergence du monde à partir du livre de la manière la plus concrète en recourant aux techniques

du traitement de l'image les plus avancées en 1991. Je ne mentionnerai que trois exemples de ce procédé. D'abord, le cinéaste littéralise l'expression « l'animation des livres » : « J'ai pu ainsi retrouver l'équivalent de ces livres pour enfants où les pages se déplient en relief (*pop up books*), en trois dimensions et même encore mieux : faire bouger les illustrations à l'intérieur du livre » (Ciment, p. 43). En fait, certains livres de type bestiaire s'animent quand ils sont ouverts sur l'écran. L'animal représenté sur la page prend vie et sort littéralement du livre. Le spectateur est transposé dans un monde merveilleux où les niveaux ontologiques se confondent. Les signes se métamorphosent en réalité. Ces procédés admettent une lecture encore plus radicale : si la nature sort des livres, nous y voyons à l'œuvre ce que Greenaway appelle son « travail antinaturaliste » (Ciment, p. 25) qui renverse la relation idéologiquement préétablie entre nature et culture, selon laquelle les objets de la nature seraient prédonnés et les médias ne serviraient qu'à les représenter. Ici la réalité médiatique du livre est première et a le pouvoir de faire émerger la catégorie « nature » comme son dérivé. Le cas des structures architecturales qui sortent des plis d'un livre pour devenir par la suite un des principaux lieux de l'action (l'escalier) donne un tour de vis additionnel à ce jeu de confusion ontologique, puisque la réalité qui sort du livre n'est en fait qu'un décor de théâtre issu de la parole magico-efficace de Prospero. Toutefois, pour les personnages, il s'agit de la seule et donc « vraie » réalité. Cette hésitation entre illusion théâtrale et réalité réactive le *topos* baroque du *theatrum mundi*. Finalement, Greenaway s'amuse à parcourir l'échelle des niveaux ontologiques dans les deux sens quand il exploite les planches d'un vieux livre d'anatomie de manière à faire sortir du livre la personne « réelle<sup>26</sup> » tout en ouvrant le ventre de la personne sur les planches d'anatomie. Il joue ainsi de l'ambivalence constitutive de l'œuvre baroque historique entre être et paraître tout en y ajoutant les métamorphoses corporelles entre livre et « réalité » et l'intensité esthétique de l'image cinématographique<sup>27</sup>.

Ayant brièvement montré les trois niveaux médiatiques de l'exploration de la parole efficace que Greenaway « inscrit » et réalise dans le média film, il appert que le cinéaste utilise et

exploite les possibilités — y compris les nouvelles possibilités techniques que commençait à offrir la numérisation électronique de l'image — pour donner leur plein déploiement à la fois à la puissance baroque et à la subtilité maniériste. Du moins est-ce le cas tant qu'on s'attache au versant créateur de cette puissance, versant créateur voulant dire la mise en scène des multiples voies pour faire advenir un monde à partir d'un média du langage.

Qu'en est-il de l'autre versant de la même problématique? Greenaway apporte une réponse dans la mesure où, après avoir fait sortir tout un monde, ou plutôt une pluralité de mondes, de la voix, de l'écriture et de l'imprimé, il donne à Prospero le pouvoir de faire disparaître ces mêmes mondes. Sur le versant destructeur, le magicien de la parole aura donc le même pouvoir central, même si son acte destructeur aura, comme nous le verrons, la conséquence de le déposséder et équivaldra en fait à un acte de renonciation.

Le film comporte, en réalité, ce versant destructeur. D'abord annoncé dans une scène d'iconoclasme<sup>28</sup>, il s'accomplit dans la scène finale de l'autodafé. Dans la séquence iconoclaste, les livres et les textes sont soumis à des attaques menaçant leur intégrité matérielle et qui prennent des formes diverses: la saleté, la boue, l'eau, la défécation. Ce sont autant d'agents venus de l'extérieur de l'espace culturel et qui relèvent de l'empire de Caliban, personnage quasi animal<sup>29</sup> que Prospero réussit bien à s'assujettir, mais pas vraiment à contrôler et encore moins à « civiliser ». Mais la véritable destruction des livres n'a lieu qu'à la fin du film. Greenaway suit en cela le texte de Shakespeare, sauf que, à l'eau comme agent de destruction<sup>30</sup>, il ajoute le feu et qu'il amplifie la scène de manière à lui donner une tournure baroque qui consiste à étaler, dans sa destruction même, la magnificence de la culture du livre: un *vanitas vanitatum* du média de l'imprimé qui disparaît. Sur le plan de l'histoire, Prospero renonce au pouvoir de magicien du langage en acceptant le rétablissement de son vrai pouvoir politique: il redevient duc de Milan. Et pour ce faire, il commence par démonter son propre statut d'auteur<sup>31</sup> en s'attaquant d'une part aux conditions matérielles et aux instruments qui soutiennent ce statut du point de vue médiatique: il casse sa plume et quitte la cellule de scribe.

D'autre part, il procède à la destruction méthodique du monde livresque qui l'entoure. Cet autodafé par le feu et par l'eau est parmi les scènes les plus puissantes du film.

Or, comment expliquer, voire accepter, que Prospero renonce à son pouvoir d'auteur et de magicien du langage? Greenaway lui-même l'accepte mal : « I have great antipathy to that ending » (Rodgers, p. 16). Dans une autre entrevue, il amorce une explication : « Prospero démontre aussi que l'art n'est pas tout-puissant en détruisant tous ses livres, un geste que personnellement j'ai du mal à comprendre » (Ciment, 1991, p. 42). Et pourtant, il a de sa propre initiative ajouté à cette scène une pointe finale qui suggère une interprétation à un autre niveau que celui de l'histoire racontée ou de la psychologie du personnage. Il y va du message relatif à l'intermédialité et à l'interartialité que ce film thématise et pratique en même temps.

On pourrait être tenté d'interpréter la fin de l'écriture et l'autodafé des livres comme la fin du paradigme culturel de l'écrit et de l'imprimé et, implicitement, comme l'autoaffirmation du film comme média audiovisuel. Y aurait-il impossibilité entre les médias du langage et le média filmique? Pour qu'il y ait du cinéma, le livre doit-il disparaître? Mais alors comment y intégrer l'ultime tournure ironique qui montre Prospero, redevenu Gielgud, qui jette les œuvres de Shakespeare en plus du livre que Prospero a écrit tout au long du film. Il les jette dans l'eau du bassin où nage Caliban qui les récupère et se les approprie. Rodgers commente : « Caliban, the image of the negative aspect of the island, so-called, is the savior of the books, which is I think a nice ironic gesture » (Rodgers, p. 16). Ce geste ironique de la part de Caliban, la force indomptée qui résiste à la culture, qui refuse d'être cultivée, et qui sauve les œuvres de Shakespeare, en particulier celle dont est adapté ce film, dit quelque chose de complexe sur l'intermédialité de ce film : oui, l'hégémonie de l'écrit-imprimé s'est achevée, et c'est au film que revient la mise en scène de cette fin. Mais en même temps, deux produits de ce régime culturel sont comme relevés (pour parler en termes hégéliens) par la force qui les niait et menaçait le plus radicalement. C'est finalement Caliban qui assure la survie de la culture livresque, qui en assure la transmission à une postérité

médiatiquement transformée mais qui la réactive comme le fait le film *Prospero's Books*.

Caliban plonge et entraîne *The Tempest* avec lui en profondeur. Ce geste ambivalent est-il susceptible d'être interprété comme une allégorie historique? Caliban serait alors cet inconscient culturel dans lequel se trouverait encryptée — c'est-à-dire à la fois rejetée et sauvée — la puissance baroque de la pièce jusqu'à sa réactualisation dans le film. C'est ainsi que cette puissance baroque nous revient dans un paysage médiatique radicalement changé, permettant au cinéaste Peter Greenaway de mener une réflexion-illustration très élaborée sur le pouvoir associé aux médias du langage tout en faisant évoluer l'esthétique cinématographique.

Université de Montréal

#### NOTES

1 Ce texte émane d'un projet de recherche subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

2 Je retiens ici ce seul verbe, particulièrement neutre, pour résumer un ensemble complexe de relations: s'appuyer sur, recourir à, citer, recycler, revisiter, pasticher, réinventer, etc.

3 J'ai retracé ce débat pour l'entrée «Barock» du premier volume de *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe* (Karlheinz Barck et al. (direction), Stuttgart: Metzler, à paraître en 2000).

4 En particulier chez Severo Sarduy (*Barroco*, Paris: Seuil, 1975) qui insiste, à partir de la cosmologie, sur le passage du cercle à l'ellipse.

5 Joachim Küpper y renvoie par le terme de chaotisation (*Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*, Tübingen: Narr, 1990).

6 C'est Gilles Deleuze qui apporte ce terme au débat sur le baroque à partir de la philosophie de Leibniz (*Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris: Minuit, 1988).

7 Cet aspect a surtout été développé par Joachim Küpper sous le terme de «Diskurs Renovatio» (*Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*, Tübingen: Narr, 1990).

8 Cette hypothèse s'inspire, entre autres, de certains travaux de Timothy Murray, surtout l'article «You are how you read: Baroque Chao-errancy in Greenaway and Deleuze», *Iris*, n° 23 (1997), p. 87-107.

9 Les épithètes de bizarre, difforme, excessif, confus, en allemand surtout *schwülstig*, qu'on rencontre dans ses descriptions préesthétiques, en font foi.

10 Dans un travail parallèle — «Die Rückkehr des Barock in der Gesellschaft des Spektakels» — à celui-ci, j'explore l'hypothèse que le moment de retotalisation est désormais inscrit dans l'œuvre d'art ou dans le produit culturel lui-même, dans la me-

sure où celui-ci participe de la « société du spectacle » (voir Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris : Gallimard, 1992).

11 On peut faire remonter cette problématique au *ut pictura poesis* d'Horace. Elle fut articulée, entre autres, dans la question du paragone à la Renaissance italienne et problématisée au XVIII<sup>e</sup> siècle par Lessing dans son *Laokoon*.

12 Greenaway a utilisé en particulier le programme d'animation par ordinateur *The Graphic Paintbox*, auquel il attribue la possibilité de récupérer, à l'intérieur du cinéma, la liberté créatrice du peintre.

13 À cet égard, il serait intéressant de comparer le traitement des médias du langage dans ce film avec un autre film, moins directement ou exclusivement tiré d'une œuvre littéraire (*Pillow Book*, 1995), ou encore, avec une autre pratique artistique : la mise en scène de l'opéra *Christophe Colomb* (1928) de Darius Milhaud (libretto de Paul Claudel) à la Staatsoper de Berlin en 1998.

14 *The Tempest* date de 1610 environ.

15 Entre autres, la référence très concrète à la bibliothèque laurentienne de Michel-Ange. Rappelons que Küpper renvoie à ce moment de l'histoire culturelle comme à un moment d'éclatement voire de « chaotisation » auquel réagira le baroque par un mouvement de retotalisation.

16 Roland Weidle a exploré les racines historiques du maniérisme dans *Prospero's Books* et, plus généralement, dans l'esthétique postmoderniste (*Manierismus und Manierismen : William Shakespeares The Tempest und Peter Greenaways Prospero's Books*, Alfeld an der Leine : Coppi-Verlag, 1997).

17 Yvonne Spielmann analyse en détail une des caractéristiques de ce film : l'insertion de l'image dans l'image, les techniques de cadrage, la pluralité d'images simultanées sur le même écran qui sont pour beaucoup dans l'intensité esthétique du film (*Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1994).

18 Rappelons que Benjamin focalise ses réflexions sur le sujet baroque sur la figure du souverain mélancolique (*Origine du drame baroque allemand*, Paris : Flammarion, 1985).

19 Il faudrait y ajouter les allusions au pouvoir ecclésiastique, comme en témoignent ces propos de Peter Greenaway : « Il y a même les moments où nous changeons les couleurs des vêtements de Prospero, où nous l'habillons en cardinal, suggérant ainsi que son pouvoir n'est pas seulement temporel mais aussi ecclésiastique » (Michel Ciment, « Une conflagration de l'art. Entretien avec Peter Greenaway », *Positif*, n° 368, 1991, p. 44).

20 Plus exactement, c'est l'acteur qui serait allé chercher le réalisateur pour pouvoir s'éterniser dans le rôle de Prospero (voir Michel Ciment, « Une conflagration de l'art. Entretien avec Peter Greenaway », *Positif*, n° 368, 1991, p. 38).

21 À part celle d'un commentateur en voix *off* qui présente les livres de Prospero.

22 C'est le cas dès la première scène du film. Greenaway a repris ce procédé de la mise en scène déjà mentionnée de l'opéra de Darius Milhaud, *Christophe Colomb*. Pour ce faire, il a aménagé de l'espace-écran à peu près sur toutes les surfaces disponibles de la scène, entre autres pour y faire dérouler la parole en train de s'écrire.

23 Où la beauté calligraphique s'autonomise du fait que rares sont les spectateurs qui sauraient déchiffrer toutes les écritures que le film met en acte.

24 On trouve l'ensemble de ces titres dans le site Web « Prospero's Cell » à l'adresse suivante : [www.mpx.com.au/~zaphod/ProsperoTheBooks.html](http://www.mpx.com.au/~zaphod/ProsperoTheBooks.html).

25 Dans *Histoire de l'infamie*.

26 Il s'agit de la mère de Miranda, morte en couches.

27 Pour ajouter à la complexité de cette scène, le tableau de Rembrandt *La Leçon d'anatomie* y intervient comme intertexte pictural également.



- 28 Sur l'iconoclasme et la destruction de l'art, voir le livre de Dario Gamboni intitulé *The Destruction of Art* (Londres : Reaktion Books, 1997).
- 29 Dans le film, Caliban est privé de langage et ne se manifeste que par sa présence corporelle. Aussi son rôle est-il joué par le danseur Michael Clark.
- 30 Le Prospero de Shakespeare dit simplement : « I'll drown my books ».
- 31 Amy Lawrence rapproche ce thème du *topos* théorique de « la mort de l'auteur » (*The Films of Peter Greenaway*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997, p. 149).

#### OUVRAGES CITÉS

- Barck, Karlheinz (direction). *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*. Stuttgart : Metzler, à paraître en 2000.
- Beaton, Cecil. *Photographien 1920-1970*. Munich : Schirmer-Mosel Verlag, 1994.
- Beaussant, Philippe. *Vous avez dit « baroque » ?* Paris : Actes Sud, 1981.
- Benjamin, Walter. *Origine du drame baroque allemand* (1928). Paris : Flammarion, 1985.
- Buci-Glucksmann, Christine. *La Folie du voir. De l'esthétique baroque*. Paris : Galilée, 1986.
- Bukdahl, Else Marie et Carsten Juhl (direction). *Puissance du baroque. Les forces, les formes, les rationalités*. Paris : Galilée, 1996.
- Calabrese, Omar. *L'Età neobarocca*. Bari : Laterza, 1987.
- Calloway, Stephen. *Baroque : The Culture of Excess*. Londres : Phaidon Press, 1994.
- Caux, Daniel et al. Peter Greenaway. Paris : Dis Voir, 1987.
- Ciment, Michel. « Une conflagration de l'art. Entretien avec Peter Greenaway ». *Positif*, n° 368 (1991), p. 38-46.
- Ciment, Michel. « Entretien avec Peter Greenaway ». *Positif*, n° 320 (1987), p. 20-26.
- Debord, Guy. *La Société du spectacle* (1967). Paris : Gallimard, 1992.
- Deleuze, Gilles. *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Minuit, 1988.
- Dubois, Claude-Gilbert. *Le Maniérisme*. Paris : P.U.F., 1979.
- Gamboni, Dario. *The Destruction of Art*. Londres : Reaktion Books, 1997.
- Greenaway, Peter. « Notes de travail pour *Les Livres de Prospero* ». *Positif*, n° 363 (1991), p. 29-33.
- Greenaway, Peter. *Papers. Papiers*. Paris : Dis Voir, 1990.
- Gruzinski, Serge. *La Pensée métisse*. Paris : Fayard, 1999.
- Gruzinski, Serge. *La Guerre des images de Christophe Colomb à Blade Runner (1492-2019)*. Paris : Fayard, 1990.
- Hauser, Arnold. *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst* (1964). Munich : C.H. Beck.
- Jay, Martin. « Die Ordnung des Sehens in der Neuzeit ». *Tumult, Zeitschrift für Verkehrswissenschaft*, n° 14 (1994), p. 40-55.
- Küpper, Joachim. *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*. Tübingen : Narr, 1990.
- Lacan, Jacques. « Baroque », *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XX. Encore (1972-73)*. Paris : Seuil (1975), p. 95-105.
- Lawrence, Amy. *The Films of Peter Greenaway*. Cambridge UK : Cambridge University Press, 1997.

- Maravall, José Antonio. *La Cultura del barroco*. Barcelona : Ariel, 1975.
- Marin, Louis. « L'Être de l'image et son efficace », dans *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris : Seuil (1993), p. 9-22.
- Murray, Timothy. « You are how you read : Baroque Chao-errancy in Greenaway and Deleuze ». *Iris*, n° 23 (1997), p. 87-107.
- Nicolson, Marjorie Hope. *The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the « New Science » upon Seventeenth-Century Poetry*. New York : Columbia University Press, 1965.
- Pilard, Philippe, « Entretien avec Peter Greenaway », dans Daniel Caux *et al.* (direction), *Peter Greenaway*. Paris : Dis Voir (1987), p. 94-120.
- Rodgers, Marlene. « Prospero's Books — Word and Spectacle. An Interview with Peter Greenaway ». *Film Quarterly*, vol. 45, n° 2 (1991-1992), p. 11-19.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Paris : Seuil, 1975.
- Spielmann, Yvonne. *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- Thau, Carsten et Andre Troelsen. *Filmen som Verdensteater omkring Peter Greenaway*. Aarhus : Klim NSU, 1995.
- Weidle, Roland. *Manierismus und Manierismen : William Shakespeares The Tempest und Peter Greenaways Prospero's Books*. Alfeld an der Leine : Coppi-Verlag, 1997.
- Wölfflin, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915). Paris : Gallimard, 1952.