

Cinergon

OUVROIR CINÉMA & IMAGE

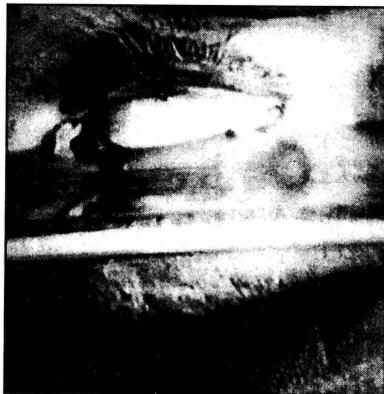
HISTOIRES DE L'ŒIL

OUVERTURE : *L'œil du souvenir* par J.-C. Martin

*
ŒIL :
l'image de l'œil

REGARD :
l'œil de l'image

VISION :
l'image de
l'image



*
le rétiniien
l'optogramme
la Gorgone

Ophuls
Dreyer
l'œil du cinéma

Hana-bi
Roublev
Hiroshima

*
ATELIER : 2001 propositions pour une odysée de l'analyse

Cinergon 6/7

Comité éditorial :

*Loig Le Bihan, Jean-Philippe Trias,
Maxime Scheinfeigel*

Comité de rédaction :

*Philippe Azoury, André Chaperon,
Stéphane Delorme, Émeric de Lastens,
Caroline Renard*

*Ce numéro a été coordonné par
Loig Le Bihan et Jean-Philippe Trias*

*couvertures : Un chien andalou ; 2001
illustration de première page extraite de
Les mécanismes de la vision par Ernest Baumgardt, PUF, coll. Que sais-je ?, 1952*

*Nous remercions pour leur contribution à la réalisation de ce numéro :
Lydia-Estelle Winter, Stéphane Dabrowski et la Cinémathèque française*

© les auteurs pour leurs contributions ; *Cinergon* pour l'ensemble.

Sur Dreyer et le neutre

de *JEANNE D'ARC* à *GERTRUD*,
ou de la mystique à la momie*

L'originalité de Dreyer telle qu'elle apparaît dans ses trois derniers films, *Dies Irae*, *Ordet*, *Gertrud*, par opposition au style de *Jeanne d'Arc* et de *Vampyr*, réside dans une écriture blanche, amortie et neutre du tragique : loin de correspondre à un affadissement, le refus des normes du pathétique paroxystique accroît l'effet tragique, qui s'approfondit dans *Gertrud* au point d'échapper au processus cathartique. Parallèlement s'affirme un traitement particulier du corps, dont l'aboutissement me paraît appeler, dans *Gertrud* et pour le personnage éponyme, une comparaison avec l'embaumement. De *Jeanne d'Arc* à *Gertrud*, ou de la mystique à la momie, du pathétique extatique à la recherche du neutre et de l'ascèse, telle est l'opposition que je me propose d'esquisser.

Tensions

Dans une perspective énergétique, un ensemble de choix esthétiques distingue nettement les trois derniers films de *Jeanne d'Arc* et de *Vampyr* : la dynamique du film s'affaiblit, compromettant de plus en plus la libération des tensions instaurées.

Si, du point de vue de l'action, la composition dreyerienne répugne généralement aux contrastes marqués entre temps faibles et temps forts dramatisés jusqu'au paroxysme, une nette évolution se dessine par contre

* Une version longue de cette étude a paru en mai 1997 dans *Mystici e miraggi - Mystfest 1997*, sous la direction de Paolo Fabbri et Mario Guaraldi, Milan, Mondadori editore, 1997.

en matière de dynamique des images¹. La tendance est celle d'une utilisation de plus en plus systématique du plan-séquence, de *Dies Irae* à *Gertrud*. Le privilège du plan-séquence dans *Gertrud* (énormes blocs scéniques en succession chronologique, à l'exception de deux flashes-back) s'associe à la discrétion de la caméra, qui progresse par recadrages insensibles, avec effet de fixité ou de lent glissement. L'immobilisme du plan-séquence glissant ne permettant pas la communication physique de l'émotion par un rythme expressif, celle-ci s'indiquera ou se déduira d'une manière plus abstraite : sous l'équanimité trompeuse du rythme, Dreyer pointe ainsi l'existence souterraine d'une émotion nécessaire étant donné la gravité des enjeux, les dialogues denses où ils s'expriment prennent tout leur poids dans cette lenteur également propice au déchiffrement du visible (moues sinon imperceptibles, symboles, tableaux, architecture du décor, positions respectives des personnages, etc.), imposant à l'émotion le détour de l'interprétation, voire le suspens méditatif, au détriment d'une adresse à la réceptivité immédiate.

À partir du moment où la caméra, immobilisée, et où le montage, réduit au minimum, ne prennent plus en charge la dramatisation, l'emphatisation ou l'extériorisation des affects comme dans *Jeanne d'Arc* et *Vampyr*, la direction d'acteurs propre à Dreyer produit un effet de retenue des émotions, et de contrainte maximale sur le spectateur : le cinéaste opte pour une intériorisation du jeu qui, de n'être compensée par aucun autre procédé d'expressivité, accentue dans ses derniers films l'impression d'une tension latente, à la limite indéfiniment différable. Tout en exigeant une concentration quasi-hypnotique de l'acteur², Dreyer, contrairement aux metteurs en scène qui comme Kazan s'inspirent de la Méthode strasbergienne, n'oriente pas la dynamique du jeu vers l'*acting out* qui libérerait les tensions cumulées. Alors que Bresson supprime toute expressivité en même temps que toute possession psychologique par un rôle, Dreyer réduit ou réprime les manifestations extérieures du vécu du rôle, si bien qu'on serait tenté de parler d'internement de l'émotion, plutôt que de simple intériorisation du jeu.

Répression des corps par l'austérité protestante du XVII^{ème} dans *Dies Irae*, pesanteur sereine ou contrainte dans l'univers paysan d'*Ordet*, raide élégance des mondains dans *Gertrud*, autant de motivations de l'attitude par le statut social des personnages, justifiant cette prédilection pour une immobilisation du corps et une gestuelle aussi mesurée que possible. Dans *Gertrud*, le corps se fige au point de pouvoir assumer sa ressemblance

avec les tableaux et les sculptures qui le mettent en abyme et prescrivent, comme un destin, le déroulement de la scène. Les voix sont rarement effusives ou explosives, souvent cassées, d'un souffle entrecoupé, parfois harmonieuses comme celle de Gertrud mais non portées par un flux continu ni puissant. La contrainte se ressent d'autant mieux par contraste, lorsqu'une modalité énonciative particulière tente de s'y soustraire : c'est dans *Gertrud* le relais de la parole par le chant, seul langage à la mesure de l'amour et du deuil, et, au début d'*Ordet*, la hantise de la voix de Johannes, voix d'âme en peine encore plaintive et chevrotante lorsqu'elle monte au ciel vide pour y chercher la puissance du Verbe, indécidablement vaticination du Prophète méconnu et pénible divagation de l'idiot de la famille qui s'est perdu dans Kierkegaard... Enfin, dans les affections corporelles les plus graves des personnages, le paroxysme subit un traitement bien particulier, qu'il s'agisse de pleurs du poète dans *Gertrud* ou du veuf dans *Ordet*, sursauts nerveux, hoquets disgracieux sans abandon effusif, ou bien encore de l'évanouissement de Gertrud, pure éclipse d'une tenue verticale : le personnage qui a jusque-là reçu les coups sans les accuser perd brusquement toute consistance et tombe.

La seule exception marquante dans les trois derniers films prend une forme extrême, extrémité révélatrice du sens de la question chez Dreyer, et du niveau où il convient de la poser : car il s'agit, ni plus ni moins, de la vie, de la mort et de la Résurrection des morts, de la foi, du non-sens et du miracle de la foi. C'est à la fin d'*Ordet* la résurrection d'Inge, dans l'extraordinaire plan rapproché des époux réunis qui semble dégeler une durée prise dans les glaces, au moment où coulent, avec les larmes de la cataleptique, quelques mots d'approbation extasiée («*La vie, la vie...*»), ce sont les derniers mots du film, balbutiants) : un scandale d'irrationalité qui accomplit, en bordure du film, le miracle de la foi conçue en termes kierkegaardien, croyance au monde fini par la seule force de l'absurde, mouvement de retour au temporel intégralement redonné dans un prodige qui défie toute pensée³.

Sans négliger ce dernier exemple, mais en gardant en mémoire son statut tout à fait singulier d'exception liée au scandale de la foi, on

¹ On se contentera d'interpréter l'évolution stylistique très bien détaillée par P. Parrain dans "Dreyer, cadres et mouvements" (*Études cinématographiques*, n° 53/56 spécial Dreyer, Minard, coll. Lettres Modernes, 1967).

² Conception stanislavskienne dont on trouvera trace dans les *Réflexions sur mon métier*, Éd. de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1985, p. 693.

³ Sur les mouvements de la foi mis en scène et dramatisés par Kierkegaard à partir de l'exemple d'Abraham, et sur les deux figures du "chevalier de la résignation infinie" et du "chevalier de la foi" proprement dite, voir *Crainte et tremblement* (Aubier, 1984).

remarquera que l'évolution stylistique aboutissant à *Gertrud* dessine un système qui, du point de vue émotionnel, se situe à l'opposé du pathétique eisensteinien, essentiellement dynamique et fondé sur la notion de développement "extatique" — *ek-stasis* signifiant, dans le vocabulaire esthétique d'Eisenstein, à la fois jouissance et sortie hors de soi, changement qualitatif par bond comme transformation du représenté et comme affection violente du spectateur par la représentation, dans laquelle il s'aliène et dont il épouse le mouvement. Aussi n'est-ce pas un hasard, si l'opposition dynamique entre *Jeanne d'Arc* et *Gertrud* emporte avec elle deux autres oppositions : l'une touchant l'économie de la réception (respectivement : jouissance/contrainte maximale du spectateur) et l'autre concernant le rapport de l'héroïne à l'objet de sa foi, Dieu ou Amour (respectivement : mysticisme extatique/ascèse du deuil). Ce qui est en jeu dans le rejet du pathétique violent dont témoigne *Gertrud*, ce n'est évidemment pas la suppression de l'émotion (car tout le paradoxe du dernier Dreyer est bien qu'il produit des affects singulièrement puissants, dans et par la neutralité), mais ce n'est pas davantage la recherche d'un style simplement plus subtil, plus raffiné, ou plus économe dans ses moyens que celui d'un cinéma "à l'estomac" ; c'est un changement profond dans le pathos de la figure centrale : passion de la foi en l'amour comme passion de l'impossible chez Gertrud — doublé d'un changement dans le régime pathétique de l'œuvre.

Distances

Le deuxième changement manifeste de *Jeanne d'Arc* à *Gertrud* concerne l'usage du gros plan, qui introduit à la question plus vaste de la distance esthétique. Si le sujet de *Jeanne d'Arc* est tout spirituel, il ne se développe qu'à fleur de peau : le jeu est mesuré, mais l'indiscrétion de la caméra et la cruauté du gros plan ne laissent aucune place au secret du sentiment, traitement équivalent à un jeu expressionniste du visage. Par ailleurs, si le film recourt bien à une rhétorique de la litote et du déplacement, l'agressivité du gros plan se substitue efficacement à un traitement plus violent de l'action (qu'on se souvienne par exemple des plans d'instruments de torture, démesurés et monstrueux, répercutés sur le visage terrorisé de Jeanne). Contrairement à *Jeanne d'Arc* où le gros plan s'impose comme forme caractéristique, les derniers films voient l'abandon progressif de ce procédé, ainsi que des marques trop voyantes d'autonomie du regard cinématographique, au profit des formes neutres d'*ocularisation zéro*⁴, et donc d'un retrait de l'instance d'énonciation :

les mouvements d'appareil autonomes se raréfient au profit de discrets recadrages sur l'espace scénique utile — qu'on compare aux panoramiques brutaux et délibérément anarchiques de *Vampyr* l'autonomie très exceptionnelle de la caméra dans *Ordet* (un travelling circulaire à 360 degrés) et dans *Gertrud* (un travelling latéral non motivé par déplacement de figure) — tandis que, d'autre part, le cadrage fixe obéit de plus en plus à l'organisation interne du représenté (plus de plans "décadrés", qui foisonnaient dans *Jeanne d'Arc*). Ainsi, si la mise en scène renonce aux propriétés pathétiques des variations intensives sur l'échelle des plans, c'est aussi en tant que marque d'autonomie du regard qu'elle abandonne le gros plan, avec toute la série des procédés analogues dans cet ordre. Ce qui se dessine alors, c'est donc un "narrateur-zéro", mais aussi un "narrataire-zéro", et une rupture des rapports de communication ordinaire entre l'univers filmique et le spectateur.

Du point de vue optique, le choix de la frontalité (rare encore dans *Dies Irae*, mais fréquent dans *Ordet* et dominant dans *Gertrud*) tend à exclure le spectateur hors du champ de l'univers fictif⁵, lorsqu'elle se combine avec la suppression du découpage. Une scène filmée en plan-séquence de faible mobilité ne peut donner à voir le jeu des regards entre personnages que globalement, et il sera par exemple impossible au spectateur de s'identifier alternativement au regard de chacun comme il peut le faire dans le cas d'un dialogue découpé en champ/contrechamp. Dans *Gertrud*, un tel découpage en champ/contrechamp est de toutes façons rendu pratiquement impossible par la rareté des regards qui permettraient de raccorder les plans des interlocuteurs. Le spectateur n'est plus placé en position de participation classique : placé en porte-à-faux pour assister à l'échange de ces personnages dont les regards ne se croisent pas, il n'est pas le témoin invisible qui circule sur la scène pour s'y approprier tous les points de vue fictifs ; rejeté à l'extérieur comme regard non déterminant, il voit exister le monde fictif absolument, en soi, un peu comme si, destinataire de fait, il n'était pas en droit le

⁴ La terminologie utilisée est celle de François Jost ("Narration(s) : au-delà, en deçà" in *Communications* n°38, Seuil, 1983). Dans l'ocularisation interne, l'œil de la caméra est à la place de l'œil d'un personnage ; dans l'ocularisation externe, l'œil de la caméra ne correspond pas au point de vue d'un personnage, mais le point de vue est marqué et reste pertinent d'un point de vue narratif ; dans l'ocularisation zéro, le point de vue n'est celui d'aucun personnage et il n'est pas marqué, le regard ne témoigne d'aucune autonomie par rapport à son objet, qui s'impose dans l'illusion de la transparence absolue.

⁵ Voir l'application des théories de Panofsky au cinéma. L'utilisation de l'oblique et des perspectives divergentes, parce qu'elle inscrit un point de vue et une destination, favorise l'inclusion du spectateur dans la fiction et indique en général que quelque chose est vu par quelqu'un, donc pour quelqu'un d'autre.

destinataire du film : il peut alors tomber sous le coup d'un regard "aveugle" susceptible de créer cette pure fascination sans même le simulacre d'une participation :

«Quiconque est fasciné», écrit Blanchot, «ce qu'il voit, il ne le voit pas à proprement parler, mais cela le touche dans une proximité immédiate, cela le saisit et l'accapare, bien que cela le laisse absolument à distance. La fascination est fondamentalement liée à la présence neutre, impersonnelle, le "on" indéterminé, l'immense quelqu'un sans figure. Elle est la relation que le regard entretient, relation elle-même neutre et impersonnelle, avec la profondeur sans regard et sans contour, l'absence qu'on voit parce qu'aveuglante.»⁶

Le fameux effacement de la caméra revendiqué par Dreyer ne me semble donc pas pouvoir s'expliquer, tout simplement et sans plus, dans le cadre d'une esthétique soucieuse de sobriété ou d'authenticité ou encore de "réalisme". Les formes narratives amodales sont mises au service de ce que Blanchot appelle un récit *neutre*, reposant sur un rapport particulier de l'univers fictif au spectateur : rapport-zéro qui est un non-rapport, corrélatif d'une neutralisation de la personne ("je", "tu") au profit de la non-personne ("il", et mieux encore : "on" indéterminé), vibrant cependant de tensions et de paradoxes suffisants pour créer la fascination, très éloignée de toute intimité psychologique avec le personnage et non moins productrice d'affects, impersonnels.

L'impression de désuétude qui peut se dégager, pour nous, de l'univers de *Gertrud*, est sans doute liée aux contingences de notre décalage temporel avec l'œuvre, et cependant Dreyer dit avoir employé un procédé propre à éloigner le film de ses contemporains, en retrouvant la langue et la diction du début du siècle, effet certes perdu pour le spectateur français, mais dont le calcul même est révélateur. J'y vois l'un des moyens de tenir à distance le spectateur, l'une des marques de l'exotisme inappropriable de la fiction, soumise à "défamiliarisation", et, plutôt qu'un artifice d'intemporalité universalisante ou de distance magnifiante à la manière de Racine⁷, la création d'une distance esthétique de type neutre. Signe que ce film ne parle pas du présent, ni d'aucun passé qui pourrait s'actualiser comme nôtre par le biais d'une *mimesis* pleine : comme si l'image, autant que les corps qu'elle met en scène, devait se creuser d'inactualité, minée par un défaut d'être ou une absence centrale qui lui donne son efficacité propre, neutre et hypnotique. L'imaginaire neutre⁸ comme embaumement : la momie, c'est l'image en tant qu'elle présente son objet comme l'inactuel.

Jeanne d'Arc et Gertrud, mystique et momie.

Le régime pathétique extatique de *Jeanne d'Arc* correspond au rapport mystique de l'héroïne à son Dieu : l'émotion circule d'autant plus librement du personnage au spectateur que le mode de relation de la sainte à Dieu est de communion. Communauté et contagion, ne serait-ce que par les larmes, l'affection du corps du saint valant comme écriture de la proximité divine dans la tradition du mysticisme chrétien⁶, et martyr réversible en jouissance, l'exposition même du corps adorable dans son désordre jouant dans le double registre du supplice et de la fusion extatique.

A quoi s'oppose le régime ascétique et neutre du dernier film, qui repose sur un tout autre rapport de l'héroïne à l'objet de sa foi, l'amour en l'occurrence, puisque tel est l'absolu qui a relayé Dieu dans l'univers laïcisé, mais toujours protestant et plus encore kierkegaardien, de Gertrud.

L'impossibilité de l'amour, tel est le sujet de *Gertrud*, et le personnage éponyme ne cesse d'en faire son deuil, tout en maintenant son exigence comme celle du seul absolu digne de foi, foi dès lors vécue comme passion de l'impossible. Si *Vampyr* est un film de vampires, qui fait de l'*unheimlich* l'objet que la représentation va circonscrire, et d'une manière ou d'une autre, circonvénir ou conjurer, *Gertrud* est un film-vampire, en proie à une étrangeté généralisée et créateur d'effets d'étrangeté radicale, bien loin de la *catharsis* comme mise au travail du négatif et relève du tragique. Si bien que l'on pourrait en dire ce que Blanchot écrit à propos du *Bavard* de Des Forêts :

«Pur récit de fantôme où même le fantôme est absent, de sorte que celui qui le lit ne peut rester à l'écart d'une telle absence, et qu'il est appelé soit à la soutenir, soit à la dissiper, soit à la soutenir en s'y dissipant par un jeu d'attrait et de répulsion d'où il ne sort pas intact. Car ce qui vient nous hanter, ce n'est pas telle ou telle figure irréelle (prolongeant par delà la vie le simulacre de la vie), c'est l'irréalité de toutes les figures, irréalité si étendue qu'elle

⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, coll. Idées, 1955.

⁷ Voir la préface de *Bajazet* (cf. Racine, *Téâtre complet*, tome 2, seconde préface de Bajazet, éd. GF, 1965)

⁸ Sur la distance esthétique dans les deux versions de l'imaginaire selon Blanchot, voir: "Les deux versions de l'imaginaire" (dans *L'espace littéraire*, op. cit.), "La voix narrative, le il, le neutre", et "L'effet d'étrangeté" (dans *L'entretien infini*, Gallimard, 1969).

⁹ Voir l'étude de Amnatégui dans la revue *Poésie* n°11.

touche aussi bien le narrateur que le lecteur et finalement l'auteur dans ses rapports avec tous ceux auxquels il pourrait parler à partir de ce récit.»

Irréalité de la personne dans l'amour, dit Gertrud en substance, lorsque son jeune amant demande à cette «étrange femme» qui elle est «réellement» : «Je suis... la rosée qui s'égoutte des feuilles d'arbre et le nuage blanc qui passe pour aller Dieu sait où... je suis... la lune... le ciel... des lèvres qui cherchent d'autres lèvres...» car «la vie est un rêve, une longue suite de rêves qui se mêlent les uns aux autres» et ces lèvres qui cherchent d'autres lèvres ne sont qu'un rêve, elles aussi : les personnages s'embrassent alors, disjoints dans le faux raccord qui désoriente leur vis-à-vis.

Ce sujet hanté par son vide constitutif peut sans doute être situé par rapport à la découverte toute proche de l'inconscient, mais il semble surtout directement initié à sa propre irréalité par l'amour, l'angoisse et le deuil. Des allusions à l'actualité psychiatrique éclairent le contexte, mais le thème ancien de la prédestination religieuse et les motifs baroques du songe de la vie ou de la mise en abyme déréalisante viennent se mêler à la référence contemporaine et l'arracher à tout présent trop défini : lorsqu'Axel évoque son ouvrage sur le libre-arbitre et ses études psychiatriques en matière d'hypnose ou de symbolique des rêves, l'échange d'idées semble occuper le devant de la scène ; mais depuis le début de la séquence, l'essentiel est dans le tableau pendu à l'arrière-plan : une jeune femme nue est cernée par une meute de chiens, image dans laquelle Gertrud découvre avec angoisse l'exacte figuration de son cauchemar de la vieille.

Le point de vue du mort dans la séquence de l'enterrement de *Vampyr* diffère profondément du point de vue de la mort qui organise Gertrud : forme conjuratoire de l'horreur dans *Vampyr* ; le point de vue du mort à son propre enterrement procède de la dénégation qu'accomplit la répétition de la vie dans la mort ; dans *Gertrud* en revanche, le point de vue de la mort n'est plus l'anomalie visible et codée comme élément irrationnel du genre fantastique, il naît d'un véritable choix éthique du personnage principal, choix qui définit, avec un destin et un style de vie, le style de l'œuvre chargée de l'exprimer : du fantôme, on relèvera d'abord le signe verbal, l'étrange passé composé du poème dans lequel Gertrud s'est enterrée vivante dès l'âge de seize ans : «Regarde-moi, suis-je jeune ? / Non, mais j'ai aimé. / Regarde-moi, suis-je belle ? / Non,

mais j'ai aimé. / Regarde-moi, suis-je en vie ? / Non, mais j'ai aimé.» Ainsi, brusquement vieillie avant l'âge par la déception qui clôt son idylle avec le poète Gabriel Lidmann, Gertrud se représentait comme déjà morte dans le poème de sa première jeunesse et cette profession de foi conjugait au passé révolu le programme de toute une vie à venir. Au dénouement du film, retirée en ermite loin du monde et de tout, momifiée et intacte dans cette foi mortelle, la vieille femme peut alors répéter les mots de la jeune fille, désormais avérés à la disgrâce près, car l'étonnante beauté qu'elle n'avoue pas est demeurée intacte sous ses cheveux blanchis.

Deuil de soi programmé bien avant la perte effective de l'illusion amoureuse, l'amour est bien l'objet d'une foi pure et intolérante jusqu'à l'incandescence (blanc irradiant de l'idylle rejetée en flash-back, feu blanc des noces que la première peccadille éteint), mais il est surtout l'idéal intangible qui ne s'incarne pas — telle est la leçon des échecs répétés de Gertrud — et ce dont finalement on ne saurait donner de représentation directe : ce qui ne se donne jamais sur le mode de la présence, qu'il s'agisse du présent du discours ou de la présentation vive qu'est la *mimesis* filmique. C'est ce que montre la séquence de l'hommage au poète consacré qu'est devenu Gabriel Lidmann, lorsque l'étudiant récite avec une application catastrophique le poème où l'amant de Gertrud prétendait célébrer l'extase amoureuse : ironie involontaire de ces «*paroles gelées*», qui fait de cette cérémonie académique un enterrement de première classe, soulignée par l'ironie concertée du travelling latéral au bout duquel on découvre Gertrud, accablante et nullifiante comme la tête de mort dans *les Ambassadeurs* d'Holbein¹⁰. Qu'on puisse seulement donner à comprendre, par le détour intellectuel, la possibilité de l'amour, son Idée, Gertrud l'aura admis au stade final de l'ascèse : elle offre par avance à son ami Axel l'anémone funèbre qui poussera sur sa tombe, la donnant en gage d'un amour pensé mais jamais déclaré ni vécu.

Si l'on suit toujours Blanchot, sur l'idée que le cadavre est l'emblème de l'image privative, en tant qu'il donne à voir l'indisponibilité de la réalité pour laquelle il fait image (l'image qu'est le corps défunt donnant à voir l'indisponibilité du vivant)¹¹, on dira que *Gertrud* porte à sa perfection cette version cadavérique de l'image. Aussi la souveraine sérénité de l'art-momie de Dreyer dans ce film se charge-t-elle d'un poids

¹⁰ C'est à Pascal Bonitzer que nous empruntons le rapprochement, cf. "Caput mortem", in *Décadrages, peinture et cinéma*, Cahiers du cinéma/Éd. de l'étoile, 1985.

¹¹ *L'espace littéraire* ("L'image, la dépouille" et "La ressemblance cadavérique"), op. cit.

plus terrible : une ataraxie qui se ramène à l'obsession de «figer la mort en son signifiant»¹², à défaut d'en sauver l'horreur par une stratégie cathartique de la tragédie. Ataraxie, a-patheia, qui sont donc une façon d'assumer la mort en en revêtant le drapé.

Embaumer l'Absolu amoureux, pourrait-on dire encore : l'incarner certes, mais dans le corps déshabité de la belle momie qui témoigne pour sa foi en l'amour comme passion de l'impossible. On est ici dans le mouvement kierkegaardien de la résignation infinie, en deçà du dénouement d'*Ordet*, qui figurait avec un bel optimisme l'accomplissement des derniers mouvements de la foi, posés par le philosophe comme limite de toute représentation possible.

¹² Voir l'ataraxie selon J. C. Milner dans *Les noms indistincts* (chapitre : "De l'horreur et du lien"), Seuil, 1983.