Actes des congrès de la Société française Shakespeare

16 | 1998
Shakespeare et le cinéma

De *La Tempête* à *Prospero's Books* : vertige des sens et fragmentation du sens

Anne-Marie Costantini-Cornède

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/948>

DOI : 10.4000/shakespeare.948

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1998

Pagination : 57-76

ISBN : 2-84269-230-6

Référence électronique

Anne-Marie Costantini-Cornède, « De *La Tempête* à *Prospero's Books* : vertige des sens et fragmentation du sens », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 16 | 1998, mis en ligne le 01 novembre 2007, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/948> ; DOI : 10.4000/shakespeare.948

S H A K E S P E A R E
& L E C I N É M A

Société Française Shakespeare

Actes du Congrès de 1998

* * *

Textes réunis et présentés par
Patricia DORVAL

publiés sous la direction de
Jean-Marie MAGUIN

Site web : <[http : //alor.univ-montp3.fr/serinf/SFS/](http://alor.univ-montp3.fr/serinf/SFS/)>
Liste de diffusion : <sfs-l@smr1.univ-montp3.fr>

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© 1998. Société Française Shakespeare,
École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75005 Paris.

ISBN 2-84269-230-6

DE LA TEMPÊTE À PROSPERO'S BOOKS : VERTIGE DES SENS ET FRAGMENTATION DU SENS

Œuvre très complexe, surchargée de signes et de symboles, le film *Prospero's Books* apparaît d'emblée comme une œuvre d'avant-garde qui ne se laisse guère appréhender de manière unilatérale ou univoque. Le spectateur éprouvera souvent maintes difficultés à en saisir le fil conducteur. Le film offre de manière explicite un questionnement sur la possibilité même de mettre en scène une pièce de Shakespeare, ici en l'occurrence *The Tempest*. Il s'interroge également sur les liens entre arts théâtral, cinématographique et pictural. Film très controversé, qui enthousiasme ou qui irrite, il laisse rarement indifférent : c'est donc un film qui questionne. Pictorialité, métathéâtralité et ce que nous choisirons d'appeler d'emblée «métacinématographie», jeux d'échos et de redondances entre le sonore, le visuel et le verbal, jeux optiques de trompe-l'œil et formalisme exacerbé sont en effet présents dans cette œuvre riche pour exprimer toute l'ambivalence des perceptions et la polysémie du signe visuel comme du signe verbal¹.

Comme hypothèse de départ, je partirai du principe qu'adaptation cinématographique signifie ajustement, reconstruction, emboîtement d'une pensée et d'un mode langagier dans un autre mode de pensée et dans un autre mode langagier et donc que nous avons là affaire à une démarche de type maniériste qui consiste à imiter le modèle de départ, certes, mais de façon «différentielle». Le cinéaste s'exprimera à sa manière propre, en particulier en utilisant tous les moyens offerts par le «signifiant cinématographique»². Je m'appuie ici sur l'analyse de Claude-Gilbert Dubois qui voit dans la démarche maniériste un «rapport d'imitation différentielle» : «Par l'imitation, le

manieriste exprime son identité au modèle ; par la différence, il exprime son altérité qui est l'expression de son identité propre»³. De l'interprétation la plus scrupuleuse ou la plus fidèle (la plus «classique»), à une réécriture très libre et très audacieuse, la gamme des possibilités est large.

L'écran donc (et au-delà de l'écran, la caméra ou le cinéaste), est ce miroir qui choisit de renvoyer des reflets plus ou moins exacts ou plus ou moins déformés de l'œuvre d'origine. Le choix appartient au réalisateur ; il est toujours arbitraire et donc il est toujours pertinent. Le cinéaste peut ainsi opter pour une perspective réaliste visant à créer des effets de réel ou de vraisemblance⁴ et l'adaptation cinématographique se voudra alors la plus proche possible du texte-modèle. L'attitude du réalisateur sera dans ce cas une attitude de déférence et nous parlerons donc d'approche *frontale* de l'œuvre. Le cinéaste pourra cependant présenter l'œuvre en introduisant des variations, des incertitudes, en modifiant ou en rendant floues et imprécises les données textuelles de départ, c'est-à-dire qu'il essaiera d'«adapter» le texte en le pliant à sa subjectivité et à ses visions artistiques propres. En d'autres termes, il rendra manifeste son désir de marquer la «différentialité» du film par rapport à l'œuvre devenue alors objet de discours. L'attitude du cinéaste peut dans ce cas rester déférente et scrupuleuse à l'égard de l'œuvre-modèle mais il y aura regard indirect ou manière latérale d'interpréter celle-ci. Cette option est plus personnelle, plus visionnaire et le cinéaste peut alors avoir recours à divers procédés⁵ que l'on pourrait qualifier, en se référant à la terminologie de Claude-Gilbert Dubois, de procédés d'anamorphoses⁶. Il pourra en particulier utiliser divers procédés auto-référentiels ou tous procédés dits dysnarratifs ou déceptifs⁷ qui visent à briser l'illusion référentielle du lecteur-spectateur et à proposer une nouvelle lecture, lecture distanciée, de l'œuvre adaptée. C'est d'ailleurs là une écriture caractéristique du cinéma post-moderne⁸. Le film *Prospero's Books* est un modèle du genre.

Nous tenterons donc d'envisager les liens, les correspondances et les superpositions qui s'établissent entre le texte-objet et le film-sujet selon trois axes. Tout d'abord, les correspondances entre langage verbal et langage iconique, puis au travers de l'analyse du cadre spatio-temporel, nous essaierons de cerner quelques figures de l'ambivalence présentes dans le récit filmique, enfin nous traiterons des correspondances entre théâtralité et techniques cinématographiques, afin de préciser en quoi l'esthétique manieriste de l'œuvre filmique se fait l'écho de l'esthétique de l'œuvre dramatique.

Des livres magiques à la magie du texte **Écrit et écran : correspondances**

Alors que Shakespeare choisit de plonger d'emblée le lecteur-spectateur au cœur de l'événement, dans le chaos d'une tempête à la fois microcosmique

et macrocosmique, puisque rien moins que trois éléments — l'eau, l'air et le feu — sont déchaînés, et présente l'événement en en accentuant la charge dramatique et mimétique («All lost ! To prayers, to prayers ! All lost !» [I.1.51]). Peter Greenaway, lui, ouvre son film en anticipant sur le texte de la pièce sur les paroles de Prospero se remémorant l'acte charitable de Gonzalo, lorsque, douze ans auparavant, il fut chassé du duché de Milan par un frère contre nature et jeté sans ambages en compagnie de la petite Miranda dans la misérable coquille de noix qui le mènerait vers l'île de l'exil :

Knowing I loved my books, he furnished me
From mine own library with volumes that
I prize above my dukedom.

(I.2.166-8) ⁹

Ces mots, cadrés en plongée et tracés par la main experte d'un artiste-calligraphe sur la surface jaunie d'un vieux parchemin, apparaissent en très gros plan à l'écran et forment le point de départ du film. Ils légitiment d'emblée le titre du film et, par conséquent, son existence même. Car il s'agira bien ici avant tout d'une longue incursion parmi les vingt-quatre ouvrages magiques sur lesquels repose l'omnipotence de Prospero. A partir d'un seul vers donc, le cinéaste se livre à une longue extrapolation imaginative : première interprétation autorisée par les principes d'une adaptation se voulant dans le même temps assez libre et indépendante de l'œuvre adaptée et scrupuleusement respectueuse de celle-ci. Les vingt-quatre ouvrages présentés, investis d'une double fonction (symbolique et narrative), occupent dans le récit filmique une place essentielle et ce, comme il se doit, puisque le texte shakespearien les présente comme les symboles du pouvoir absolu de Prospero. On se souvient bien sûr de l'esclave Caliban rêvant de renversements et s'exclamant :

Remember
First to possess his books ; for without them
He is but a sot as I am, [...]

(III.2.89-91)

Les ouvrages qui, selon Peter Greenaway, permettent à son possesseur de «commander aux morts et d'asservir Neptune», se présentent comme ces ouvrages «apocryphes» ¹⁰ dont l'ambition affichée ne serait rien moins que d'offrir un tableau synthétique de connaissances scientifiques et philosophiques majeures de la période.

Instruments premiers du mage, les livres confèrent au protagoniste ce

statut de théurge que le texte shakespearien lui accorde. Les titres des ouvrages, de même que les gravures, les dessins géométriques, les hiéroglyphes qui s'échappent des pages grand ouvertes en une impressionnante explosion visuelle et sonore, (ils sont énoncés en voix-off par l'acteur principal John Gielgud), évoquent les figures de savants, de philosophes, d'alchimistes et de mages de la Renaissance humaniste : l'*Anatomy of Birth*, par exemple, fait référence à Vésale tandis que les dessins et les hiéroglyphes évoquent Léonard de Vinci, Robert Fludd ou Athanasius Kircher. Le personnage de Prospero apparaît ainsi clairement comme le prototype du mage qui impose la marque dominatrice de son art sur le monde et le modèle à son image :

His art is of such power,
It would control my dam's god Setebos
And make a vassal of him.

(I.2.371-3)

Notons cependant que Greenaway n'aime guère utiliser les termes de «magie noire» («goetia») ou de «magie blanche» («theurgia»), utilisés fréquemment pour opposer la magie bienveillante de Prospero et celle de la malfaisante («foul» ; «damned») Sycorax, lesquels, selon lui, relèvent du préjugé et de la propagande¹¹.

Résolument au centre de l'Art de Prospero, capable de créer toutes les merveilles illusionnistes et de faire de l'île un lieu d'enchantements («a living drollery !» [III.3.21]) ou de déjouer tous les complots, les vingt-quatre ouvrages véhiculent des connaissances qui font de leur possesseur le maître omniscient des arts libéraux. Le rapport dialectique du savoir (orthodoxe et occulte) et du pouvoir (spirituel et temporel) clairement présent dans le texte dramatique est transposé à l'écran de façon manifeste, dès lors que le personnage de Prospero est caractérisé de manière duelle. Il apparaît d'abord comme le savant érudit concentré à l'étude («transported and rapt in secret studies» [I.2.76-7]), c'est-à-dire à la fois transporté (ailleurs) et ravi (heureux), dans la pénombre de son cabinet de travail, semblable à un Saint-Jérôme sage et hiératique ainsi que comme le maître souverain absolu et redouté de son royaume dès lors qu'il revêt le «cornetto» des doges vénitiens, symbole d'une fonction sociale prestigieuse au temps de la Renaissance.

Des livres au sage, des livres au mage ou au théurge, le film inscrit l'action dans un contexte humaniste et se fait donc explicitation quasi-didactique de l'arrière-plan culturel, philosophique et historique du texte dramatique.

D'un point de vue du code cinématographique¹², la toute puissance de Prospero est en outre suggérée par le procédé qui consiste à montrer l'acteur

John Gielgud de face et en gros plan et surtout, qui consiste à faire se succéder champs et contrechamps à l'écran : l'alternance de gros plans sur le visage de l'acteur avec les images qui montrent ce que Prospero voit du monde alentour, contribue à mettre l'accent sur la primauté de la vision prospérienne. Le regard du spectateur coïncide ici avec le regard du personnage : il y a, pourrait-on dire, identification spéculaire et centrage sur la vision du protagoniste qui devient alors « maître-omnivoyeur »¹³.

L'autre procédé particulier utilisé pour illustrer l'omnipotence de Prospero est celui qui consiste à faire de celui-ci le créateur de tous les personnages :

Prospero is the prime manipulator shaping the
character so powerfully through the words that they
are conjured up before us.¹⁴

Le maître-manipulateur donne vie aux personnages au fur et à mesure de leur ordre d'apparition dans l'action, confirmant ainsi une nouvelle fois son statut de démiurge. Le système mis en place relève d'une logique qui consiste à établir une équation directe entre personnages, acteurs et créateur, tous ne faisant qu'un (« indivisibly one person »)¹⁵ pour dire la complexité et le mystère d'une double création textuelle et filmique. C'est donc l'acteur Gielgud qui est chargé de dire tous les rôles et d'énoncer tous les textes, ce qu'il fait d'ailleurs d'une voix plutôt monocorde, modulée par des procédés informatiques particuliers. Les personnages sont donc comme littéralement enserrés ou encadrés — écho frappant au texte-référent (« Confined together... all prisoners... They cannot budge till your release » [V.1.7-11]) — enfermement du corps, des sens et de la raison que la passion vengeresse de Prospero leur a fait subir. Emprisonnés par l'étau sonore de la voix de Gielgud, ils ne seront donc autorisés à se libérer, en toute logique, qu'au moment où Prospero accordera son pardon à ses ennemis :

Go, release them, Ariel.
My charms I'll break, their senses I'll restore,
And they shall be themselves.

(V.1.30-2)

Ils retrouveront leur place première dans le récit filmique et un Gielgud jusque-là omniprésent abandonnera d'excessives prérogatives. Premier signe de l'abjuration d'une magie sonore qui vient illustrer en écho le désir du protagoniste d'abjurer ses pouvoirs magiques, le procédé utilisé ici aurait également pour fonction de souligner de manière explicite l'importance dramatique de ce renversement soudain — rupture radicale dans la pièce — qui

marque le passage d'une colère irraisonnée («fury») à une magnanimité nouvelle («kindlier moved»); le passage d'une soif vengeresse pugnace à la vertu apaisante du pardon : véritable extirpation de la conscience des désirs troubles de répondre au mal («foul play»; «foul ends») par le mal.

Outre qu'ils symbolisent le savoir absolu, les livres de Prospero servent également d'articulation dramatique au récit filmique. Ils s'intègrent en effet au flux narratif et ils apparaissent à l'écran pour marquer les principales étapes de l'action. Ainsi, le *Livre de l'Eau* (*A Book of Water*) apparaissant en prélude au déchaînement des éléments lors de la mise en œuvre de la tempête orchestrée par le protagoniste, ou le *Livre des Miroirs* (*A Book of Mirrors*) permettant à celui-ci de visualiser l'arrivée d'un équipage hagard après le naufrage. Le Masque, transformé en spectacle chorégraphique, est annoncé par le *Livre du Mouvement* (*A Book of Motion*). Chaque livre a sa place, annonciateur du texte : le système semble cohérent, le discours semble clair. Mais tout n'est pas aussi simple. Car, à y regarder de plus près, la liste des ouvrages semble plutôt relever d'une logique de l'absurde et on peut trouver ici «tout et son contraire»¹⁶. Clin d'œil du cinéaste au spectateur, jeu gratuit de l'imagination, pure construction de l'esprit, les livres supposés magiques pourraient bien en fait relever de l'illusoire et de l'inutile : ainsi, que penser de la présence d'un ouvrage comme *The Alphabetical Inventory of the Dead* qui ne semble présenter que l'intérêt fort limité, à vrai dire, de donner le nom de la défunte femme de Prospero restée anonyme dans le texte modèle ? Pourquoi donc *The Ninety-Two Conceits of the Minotaur* ? Le choix du chiffre semble un rien arbitraire. (Simple fascination pour le nombre ? Choix délibéré de mystifier le spectateur ?). Si certains ouvrages s'affirment en outre au travers de leurs titres comme des vecteurs de connaissances fondamentales avec un rien trop de présomption ostentatoire et donc d'une manière quelque peu suspecte : *The Book of Languages*, *The Book of the Earth*, *A Bestiary of the Past, Present and Future Animals...*, bon nombre de ces ouvrages pourraient bien apparaître comme un défi, ou comme un déni du lisible, et l'ensemble comme un catalogue des impossibilités de l'imaginaire plutôt qu'un inventaire du vraisemblable : d'ailleurs, ne sont-ils pas «apocryphes», à savoir non orthodoxes, mais également faux, inauthentiques ?

Il s'agit bien pour le cinéaste de superposer sa vision personnelle sur celle du dramaturge. Imitation et différence dans l'imitation, ambivalence, artifices de l'esprit : nous avons ici le premier exemple de l'écriture maniériste de Greenaway¹⁷.

Au-delà de la dérision, il reste cependant que les mots du texte shakespearien semblent effectivement naître des livres eux-mêmes, comme convoqués («conjured up») par ceux-là dès lors que les pages s'ouvrent au regard du spectateur. Les vers du dramaturge viennent en effet s'inscrire en toutes lettres au bas de l'écran et ils sont dans le même temps dits par la voix-

off de Gielgud. Il y a ici effet d'écho ou de circularité entre figures visuelles et figures textuelles. Un réseau de correspondances s'établit et le passage de l'écrit à l'écran, au lieu d'être effacé ou gommé, est explicite et devient donc discours auto-référentiel. L'image filmique se démultiplie alors et se définit selon une triple modalité (visuelle, sonore et textuelle) qui en fait une image-emblème à entrée multiple, à la manière des emblèmes de la Renaissance (Alciat, Whitney).

L'ambition du réalisateur est en fait de proposer un questionnement sur la nature du texte — texte en tant que tel, envisagé dans sa matérialité même :

This strategy... emphasizes and celebrates text as text, as the master material on which all the magic, illusion and deception of the play is based.¹⁸

ou :

My intention was to film a text, not just a performance.¹⁹

Transgression baroque génératrice d'un vertige des sens, on ne sait plus alors s'il nous faut lire le texte iconique ou voir l'icône textuelle. Les limites entre les deux langages s'estompent pour dire toute la complexité de ce langage nouveau, langage hybride, à mi-chemin entre un code et un autre. C'est d'abord le mot qui apparaît ici comme réduit, le code linguistique qui semble subverti, tout le discours se fait figures ou formes pures et le sens se perd. C'est également l'ensemble du texte de *The Tempest* qui est mis en abyme, comme mis en spectacle ou cadré par les artifices du réalisateur devenu illusionniste, maître-manipulateur et magicien premier. L'œuvre dramatique est ainsi envisagée de biais, dans une vision très conceptualisée qui la déconstruit pour mieux la révéler : c'est bien en ce sens que nous parlerons de perspective anamorphotique et d'une esthétique de la fragmentation du sens.

Fractionnement ou « mise en pièces » de l'œuvre, présentation de celle-ci sur le mode de l'indirection et de l'ambivalence, aspect ludique et gratuit de la création artistique, nous avons là quelques thèmes caractéristiques de l'écriture de Greenaway. Le cadre spatio-temporel du film participe de la même esthétique.

L'espace et le temps dans *Prospero's Books* Peinture et cinéma : correspondances

« Il y a au cinéma impossibilité de ne pas montrer ce que

l'écriture peut ne pas nommer». ²⁰

Dans un récit filmique, l'action se déroule obligatoirement dans des lieux physiques concrètement déterminés. Le temps et l'espace apparaissent à l'écran de façon immédiate et inéluctable. Ils peuvent donc s'envisager comme deux catégories à la fois inséparables et simultanées d'une part, et subjectives et relatives d'autre part ²¹. Ainsi, le cinéaste peut inscrire l'action dans un cadre historiquement vraisemblable (option réaliste, frontale ou orthomorphotique) mais il peut également opter pour une perspective plus visionnaire en ménageant des flous, des zones d'ombre (un peu à la manière d'Orson Welles, par exemple) ou encore pour une perspective franchement dynarrative avec déplacement de l'action dans un cadre irréel ou «a-temporel». Rappelons à ce sujet la définition donnée par Francis Vanoye : «L'objectif de la dynarration est de briser les diverses illusions du lecteur-spectateur (illusion réaliste et référentielle, illusion de la continuité, illusion de la logique des causes et des effets...) et de sensibiliser au travail narratif s'exerçant sur le signifiant au lieu de le gommer. La dynarration est une opération de contestation du récit par lui-même» ²².

Ces différentes perspectives coexistent dans le film de Greenaway. Nous avons en fait oscillation de l'une à l'autre et cette discontinuité spatio-temporelle a pour incidence de marquer des ruptures structurelles dans le récit filmique, ceci faisant écho à la structure serpentine de la pièce et participant, là encore, d'une esthétique maniériste de la fragmentation du sens.

Comme éléments du code filmique qui relèvent d'une perspective réaliste, nous pouvons mentionner les costumes, les décors et les très nombreuses références picturales et architecturales à la Renaissance italienne.

La métaphore iconique (splendeur exubérante et couleurs changeantes du manteau de mage de Prospero) qui dit toute la vanité de son art («vanity of mine art» [IV.1.41]) fait ici directement écho à la métaphore textuelle. Ainsi l'attribut vestimentaire («magic garment») devenant l'art magique lui-même («Lie there, my art» [I.2.25]). Autre signe du code filmique, le costume des doges vénitiens et en particulier le «cornetto», que nous avons mentionné plus haut et qui trouve son modèle dans celui porté par le Doge Loretano dans le tableau de Giovanni Bellini.

La pauvre cellule, le lieu de refuge où le duc de Milan a coutume de se retirer pour satisfaire aux exigences de l'esprit mais où il néglige ainsi tous les devoirs du paraître («thus neglecting wordly ends»), est à plusieurs reprises représentée selon le modèle offert par le Saint-Jérôme dans son cabinet de travail d'Antonello da Messina. Le film accentue à dessein les effets de clair-obscur, joue sur les contrastes entre les tonalités sombres et les éclairages à la bougie, chaleureux et discrets, et ce pour mieux suggérer l'atmosphère de sérénité et de recueillement qui prévaut. C'est encore Ariel, l'enfant malicieux

aux boucles dorées, qui trouve son modèle dans *L'Allégorie du triomphe de Vénus* de Bronzino ou la bibliothèque copiée sur la *Laurentienne* de Michel-Ange. Celle-ci est d'ailleurs parcourue de vents évocateurs de ceux qui président à la naissance de Vénus de Botticelli (si ce n'est qu'ils sont ici, bien sûr, tempétueux). C'est enfin le coup d'État qui se fomenté lors d'un grandiose banquet qui est calqué sur le modèle des *Noces de Cana* de Véronèse. Les nombreuses références picturales inscrivent ainsi le récit filmique dans un cadre spatio-temporel réaliste. Mais ce que nous pourrions nommer la «pictorialité» de *Prospero's Books* ne consiste pas uniquement en une impressionnante série de références érudites. Elle consiste également à respecter certains rythmes plastiques — jeux sur les contrastes de couleur et éclairages élaborés — de façon à produire une intensité dramatique maximale : ainsi la caméra statique, les personnages vus en vision frontale et les plans fixes déterminent une image filmique très conceptuelle qui exige du spectateur une capacité à se distancier de l'œuvre dramatique comme de l'œuvre filmique. Cette technique procède d'une démarche maniériste, d'abord parce qu'elle s'affirme comme réponse adéquate et ajustement direct aux mots du texte dramatique, ensuite et surtout parce que le réalisateur entend superposer son propre tableau filmique — revu, corrigé ou «revisionné» — sur le tableau d'origine.

Le code cinématographique propose également une représentation réaliste. En effet, le montage en coupe franche²³, montre en alternance le Prospero du présent, conteur exigeant qui requiert toute l'attention de Miranda laquelle, ironie du récit filmique, s'endort à l'écoute du protagoniste, avec le passé effectivement réactualisé. Les gros plans sur le visage de Prospero nous permettent d'être témoins de la colère et de la frustration de celui-ci alors qu'il revit les événements douloureux. Le cinéaste peut donc jouer sur une temporalité duelle. Passé et présent convergent, apparaissent de façon quasi-simultanée à l'écran : jeux de perspective qui relèvent d'une double anamorphose temporelle et visuelle. Récit filmique à valeur démonstrative donc que celui qui extrapole — avec justesse — sur ce que la syntaxe hachée du texte ou l'utilisation du présent historique («I awake») suggèrent.

L'île de Prospero est en outre représentée comme la projection du paysage mental qui hante le personnage de rêves nostalgiques. Ce sont tous les souvenirs du passé milanais qui refont surface et qui viennent s'inscrire sur la page vierge de l'écran. La métamorphose de cette île nue située quelque part en Méditerranée entre Tunis et Carthage — lieu de nulle part et de tous les possibles — en un royaume façonné à la mesure de son univers intérieur, relève pour Prospero d'une quête. À la recherche de l'Âge d'Or perdu, l'ancien duc déchu tente de recréer sur ce territoire décentré, situé hors tout, hors-champ du réel, un monde-reflet des images qui le hantent : monde-image ou monde-mirage, c'est une magie toute cinématique que celle qui pare de couleurs

nouvelles les troubles réminiscences du passé surgissant des profondeurs mêmes de la conscience.

Le passé virtuel s'actualise dans l'image filmique. Le langage cinématique joue alors à plein son rôle «d'ostension»²⁴, exhibe et donne à voir ce que le texte ne fait qu'évoquer au travers des récits de Prospero. Le processus anamnésique et maïeutique, double voyage en arrière dans le temps et dans les abîmes de la conscience à travers lequel Prospero peut revivre les épisodes douloureux, est rendu tangible dans le film. Ainsi le récit concernant le coup d'État et l'usurpation du pouvoir par Antonio fait-il l'objet d'une très large extrapolation — exemple d'interprétation audacieuse — avec en particulier les images sanglantes d'un Prospero traîné à même le sol, lors de la rituelle «extirpation» hors de la cellule matricielle et protectrice :

Should presently extirpate me and mine
Out of the dukedom,...

(I.2.125-6)

Naissance brutale ou découverte du chaos d'un monde mis sens dessus-dessous, qui se craquelle («splits») et qui sombre comme un fragile vaisseau sous la force destructrice d'une passion dominatrice (*libido dominandi*) déchaînée : ces images cruelles relèvent d'une esthétique de l'horreur grotesque dont le réalisateur est par ailleurs coutumier.

Mais nous avons là un type de représentation qui semble déjà s'écarter d'un mode purement réaliste. Car tout ici se dit et se dit trop : le coup d'État se fait bain de sang, les personnages hurlent, gesticulent, s'agitent et tout semble vu en fait comme au travers d'un prisme déformant et magnifiant. Dans ces jeux d'anamorphoses, les détails abondent, les signes (on pourrait parler ici d'une dialectique du sonore et du visuel) se multiplient, foisonnent, saturent l'espace scénique comme pour venir à la fois dire et dédire le texte dramatique.

La technique vient accentuer les mots dans une surenchère imaginative et apparemment gratuite : ainsi les couleurs rouges et bleues très vives se font plus vives encore, plus vraies que nature grâce à la virtualisation opérée par la «paint-box machine»²⁵, technologie sophistiquée mise au service d'une rhétorique de l'excès et du raffinement formels.

S'agit-il d'une surinterprétation du texte-référent — écart regrettable — ou paradoxalement, d'un réajustement personnel — et heureux — à l'esthétique maniériste ou baroque de la pièce ?

En outre, le cadre spatio-temporel subit des distorsions manifestes dès lors qu'à la Renaissance effectivement évoquée se superposent d'autres allusions à des œuvres d'époques différentes. Ainsi les conspirateurs qui festoient sur le modèle de Véronèse sont-ils vêtus à la mode de Rembrandt ;

Prospero est représenté dans ses thermes, nu et en humilité devant ses livres à la manière du *Saint-Jérôme repentant* de Georges de La Tour ou encore la modeste cellule («poor cell») du sage érudit se métamorphose — vision ironique — en un grandiose palais surmonté de colonnades et orné de capriccios qui rappellent ceux des gravures de Piranèse... Les époques, le passé et le présent, s'entremêlent pour mieux exprimer une vérité a-temporelle au-delà de la vraisemblance historique immédiate. Le réalisme cédant le pas à la fantaisie, l'île devient effectivement ce lieu de nulle part, cet espace hors du temps où le passé s'actualise pour mieux devenir l'avenir («what's past is prologue» [II.1.251]).

Il n'est pas jusqu'aux habitants de l'île qui ne soient porteurs de temporalités plurielles. À la fois, selon le réalisateur, «créatures mythologiques», résurgences gréco-romaines d'un érudit nostalgique et «créatures prophétiques» créées en anticipation des temps à venir²⁶, les êtres qui forment le peuple de Prospero prennent ici vie sous la forme d'une faune hétéroclite animée d'un mouvement perpétuel, tantôt totalement impulsif et désordonné, tantôt orchestré par la magie chorégraphique. Êtres dionysiaques, ils animent les lieux d'une vie pullulante et sauvage, symbole des forces de l'instinct incontrôlées par le pouvoir ordonnateur de la Raison. Caliban, de la même façon, se présente comme un être hybride, mi-homme mi-poisson, mouvant son corps nu sur des rythmes serpentins. Ce sont la nudité physique et le langage chorégraphique qui traduisent au mieux la profondeur des instincts chaotiques de cette chose de l'ombre («A most brutish thing» ; «a thing of darkness»). L'animation chorégraphique — mobilité toute cinématographique — en fait en outre une allégorie du mouvement, au même titre que l'aérien Ariel dont il est d'ailleurs le double en négatif²⁷. Ces scènes des plus baroques, très souvent critiquées, où la nudité des personnages, les formes disgracieuses et incongrues («strange shapes») et la physicalité même du langage chorégraphique définissent une truculence visuelle qui participe d'une rhétorique de l'excès, sont en fait essentielles pour rendre compte et illustrer en écho la veine comique et grotesque présente dans le texte shakespearien²⁸.

L'utilisation de la gestuelle chorégraphique a pour effet de remplir l'espace scénique d'une animation et d'une profusion propres à susciter la confusion et le vertige des sens chez le spectateur. Les lieux se font mouvants, flous, les réalités insaisissables se dérobent au regard comme à la raison, le décor se fait décor en trompe-l'œil et les perspectives se brouillent. Ne reste que l'illusion vivace d'une profusion visuelle et sonore et l'espace devient alors mouvement pur.

Enfin, dans *Prospero's Books*, les lieux apparaissent fréquemment irréels et les paysages franchement hallucinatoires. Témoins oniriques des visions créatrices du mage, ils pourraient se définir comme ces «espaces déconnectés»,

ou encore comme ces «situations optiques pures», caractéristiques de l'image-pensée post-moderne²⁹. Ainsi cette plage dénaturée surmontée de ruines antiques qui viennent quadriller et géométriser l'espace vierge du territoire de l'île : à la fois paysage moralisé, recréé à l'image des réminiscences de Prospero, lieu artificiel et cadre de toutes les invraisemblances de l'imaginaire, la plage devient effectivement ce «lieu labyrinthe» microcosme de l'île elle-même :

Here's a maze trod indeed
Through forth-rights and meanders !

(III.3.2-3)

Les colonnades symétriques, calquées sur un modèle architectural emprunté à Piranèse, verticalisent l'espace et y inscrivent une structure en méandres, dessinant un dédale où le regard du spectateur vient chercher pour mieux se perdre. Générateurs d'invisibilité, ces lieux totalement incongrus subvertissent le code de lisibilité de l'image filmique et la représentation se fait représentation en trompe-l'œil. C'est la nature illusoire de toute représentation artistique qui est ici soulignée.

Si la magie est illusion, si l'art de Prospero est artifice, *Prospero's Books* se doit aussi d'être discours sur lui-même, sur l'art cinématographique ou sur l'Art en général³⁰.

De la magie des arts à la magie de l'art Théâtre et cinéma : correspondances

«Tout film nous montre le cinéma, et en est aussi
la mort» (Christian Metz)³¹

Pour Peter Greenaway, une œuvre filmique se doit avant tout de mettre en évidence sa propre artificialité :

I always tend to feel most sympathy for those
works of art that do have that sort of self-
knowledge, that say, basically, «I am an artifice»...
(A film of mine) is not a slice of life... is not a
window on the world.³²

L'île de *The Tempest* est un lieu générateur de tous les doutes et de toutes les incertitudes des perceptions. Les réalités sensorielles y sont d'une nature trouble et subtile qui ne se laissent guère appréhender de façon univoque par les perceptions physiques habituelles :

dans celui de *The Tempest*, c'est le monde physique tout entier qui se fait vision, songe ou spectacle. Les signes en trompe-l'œil, le dédale des formes à la grande beauté plastique doivent définir au mieux la magie illusionniste du théâtre comme celle du cinéma et doivent avant tout dérouter et enchanter le spectateur. Ainsi, de même que le texte shakespearien nous montre un Prospero ordonnateur-premier, machiavel de la mise en scène qui peut faire surgir toutes les merveilles, le réalisateur se doit de nous révéler toutes les magies de la représentation cinématographique. Greenaway nous montre donc Prospero mettant en scène pour dire la mise en scène même.

La stratégie du protagoniste obéit en effet à une logique de la représentation. Les voyageurs napolitains égarés doivent croire à la réalité dramatique d'une tempête et d'un naufrage factices comme à la présence d'esprits démoniaques sur l'île, Alonso doit croire son fils mort pour se repentir avec sincérité. Les événements pourraient bien tourner au tragique dans l'effarement général s'il n'y avait orchestration d'un retournement inopiné, métamorphose subite du drame en comédie par un Prospero maître-illusionniste là encore omnipotent.

Tout en effet est spectacle et s'affirme comme tel. À commencer par la tempête elle-même («the direful spectacle of the wreck» [1.2.26]), revue, re-visionnée, devenue simple objet de discours au travers des quatre récits successifs de l'événement. Or, à l'artifice d'une tempête et d'un naufrage dénoncé avec un certain délai dans la pièce, correspond un artifice annoncé, montré d'emblée comme tel dans le film. Point d'accent lyrique dans ce chaos stylisé, miniaturisé et réduit à l'extrême jusqu'au confinement, dans l'espace clos, géométrique et humanisé des thermes. Là, en alternance avec son cabinet de travail, un Prospero-Gielgud particulièrement puéril s'amuse à concevoir le scénario, en ajustant, répétant et déjà mettant en scène la tempête vengeresse. La nature cède le pas à l'art et à l'artifice : aucun déchaînement des éléments n'apparaît à l'écran hormis quelques flammes ici ou là. La réalisation est bel et bien cadrée par le maître-scénariste et il n'est pas jusqu'au navire abritant l'équipage napolitain qui ne soit réduit à une maquette que l'on s'amuse à faire couler par le fond. Le faux naufrage d'une tempête «pour de rire» se déroule comme un jeu et toute l'œuvre dramatique semblant naître d'un rien (miracle ou mirage ?), est alors mise à distance, pièce mise en pièces qui apparaît clairement montrée comme la récréation pour l'esprit qu'elle s'affirme être («or else my project fails, which was to please» [Épilogue, 330-1]). De fait, cette interrogation sur la genèse du texte shakespearien nous mène à une déconstruction du processus créatif même.

Dans *The Tempest*, les personnages se font acteurs. Ariel est d'ailleurs l'acteur par excellence. Protéen et polyvalent, il est de tous les rôles et de toutes les illusions, tour à tour nymphe des eaux, harpie ou joueur de flûte, loyal exécutant de tous les artifices («Hast thou, spirit, / Performed to point

the tempest that I bade thee ? / To every article» [1.2.193-5]). Les esprits de l'île, eux, sont ces acteurs spontanés et prosaïques sollicités par un protagoniste devenu réalisateur («called to enact my present fancies» [IV.1.121-2]), pour faire du Masque un moment festif, un régal pour la vue et pour l'ouïe. Illusion éphémère qui s'évanouira dès lors que l'odieux complot («foul conspiracy») se rappellera à l'esprit du maître des lieux.

En écho aux multiples mises en abyme du jeu théâtral dans la pièce, le réalisateur théâtralise ouvertement la mise en scène de nombreux passages. Des rideaux rouges tirés par des satyres s'ouvrent à l'écran sur les scènes du Masque, du jeu d'échecs ou apparaissent en arrière-plan dans la scène de l'épilogue. Les personnages principaux (divinités, Ferdinand et Miranda, Prospero) sont filmés en plans fixes et figés dans la durée réelle d'énonciation des textes (technique qui se rapproche d'ailleurs de la technique pictorialiste). En outre, l'image entre parfois en correspondance directe avec un mot de la pièce. Sur le mot «sleep» du soliloque qui vient dire toute la vanité magique de l'art théâtral («our little life is rounded with a sleep» [IV.1.157-8]), l'image meurt, l'écran devient noir et silencieux : écran en sommeil où s'évanouissent les songes, pause-plénitude qui marque en creux la nature éphémère des images qui précèdent.

Au-delà de la scène théâtrale, l'espace est redéfini par le cadre rectangulaire de l'écran. Au regard sur la magie du théâtre se superpose alors un regard, une interrogation sur la magie du cinéma. De la métathéâtralité au discours «métacinématique», *Prospero's Books* peut donc se définir comme un emboîtement de discours métafictionnels.

Enfin, l'art cinématique lui-même fait ici l'objet d'un traitement tout particulier. Il y a utilisation répétitive, voire quasi-obsessionnelle, de procédés réflexifs. Ainsi les allusions à la naissance du cinéma³⁴ ou les multiples jeux de miroirs iconiques lorsque les images filmiques se reflètent dans des miroirs tendus à bout de bras par les figures faunesques de l'île. Ces «images-miroirs» ou «images-mirages»³⁵ permettent divers jeux de perspective ou d'anamorphose :

The mirror changes through a slight angle and
we see what Prospero sees in his mind's eye.³⁶

Magiques reflets de l'imaginaire, ces images donnent vie aux songes les plus cruels. Ce sera Caliban paré des plus beaux atours et métamorphosé en premier fou d'un roi de comédie grotesque se pavanant aux côtés d'une Miranda désacralisée laquelle a, évidemment, troqué les étoffes d'une blancheur immaculée pour des vêtements aux couleurs passées. Ce sera encore une Claribel exilée à Tunis, pleurant son innocence perdue. L'invisible prend forme, tout peut se voir de ce qui n'est que suggéré dans le texte dramatique,

voix et images naissent de l'œuvre à laquelle elles renvoient en la transformant, reflets ou extrapolations de la subjectivité du maître-adaptateur.

L'autre motif auto-référentiel utilisé de manière récurrente dans le récit filmique est celui de l'image dans l'image. Ainsi le visage de Prospero alors qu'il vient en finale quêter l'indulgence du public et affirmer la nature illusoire de son art («art to enchant») non sans avoir au préalable abjuré sa magie grossière («rough magic»). Le rectangle noir qui entoure l'image couleurs peut être considéré comme cet espace à la fois vide et signifiant qui présenterait un écran en auto-représentation. De fait, l'écran, ce que Roland Barthes nomme «ce rectangle découpé»³⁷, se superpose ici à un autre écran et ce nouvel effet de mise en abyme permet de mettre en évidence l'arbitraire même de l'espace cinématographique. A l'instar du cercle magique qui délimite l'espace à l'intérieur duquel sont réunis le roi de Naples et ses amis pour la révélation et la réconciliation finales (V.1), le cadre de l'écran semble s'affirmer comme cette «limite, cette barre qui marque la séparation du vu et du non vu ou l'arrêt du regard»³⁸ et qui, semblable au cadre photographique, définit le champ du spectacle en imposant ses limites visuelles.

À ce cadre-prison, on tentera même de se soustraire. Ainsi, l'enfant Ariel (post-épilogue) courant vers le public et prenant son élan, comme poussé par le désir de s'échapper hors-champ, de se libérer de l'étau rectangulaire — véritable plaidoyer pour une reconquête de la liberté que l'on peut rapprocher de celui formulé par l'acteur-personnage, ou de celui de l'auteur-dramaturge en mal d'adieu au public et au théâtre :

But release me from my bands.

(Épilogue, 327)

Le film refuse alors de se refermer sur lui-même comme sur l'œuvre dramatique, laisse une fenêtre ouverte (sur de nouvelles perspectives ou sur de nouvelles révolutions techniques ?), avant que les magies ne disparaissent définitivement, avant que ne s'évanouissent dans les airs («melted into air»), les visions insubstantielles et fragiles («baseless») pour laisser place au vide et au silence. Tous les instruments opératoires de la «truca» cinématographique seront alors laissés en coulisses, écartés de la vue («leave not a rack behind» [IV.1.156]).

Imitation dans la différence, *Prospero's Books* reprend à son compte l'esthétique maniériste ou baroque de *The Tempest* pour y faire écho dans le sens de la surenchère. À une pièce qui affirme le plaisir de dire ce rien-étouffé des songes dont nous sommes faits («We are such stuff as dreams are made on» [IV.1.155-7]), le film illustre le plaisir de montrer la beauté de la Forme

même. Film serpentin, film-labyrinthe, caractéristique de cette post-modernité pour laquelle «la description vaut et remplace l'objet, le gomme et le crée à la fois»³⁹, il tente de dire le cinéma comme médium privilégié pour exprimer tous les méandres, toutes les vérités réversibles de la poétique shakespearienne, tous les tremblements d'un sens qui échappe et qui ne se laisse pas aisément saisir. Il est dans le même temps distancié de l'œuvre adaptée qu'il envisage d'une manière indirecte et par là-même, très proche d'elle, s'y ajustant tout à fait. Il semble s'écarter du texte-modèle pour, paradoxalement, mieux y revenir. De la fragmentation du sens au sens retrouvé, c'est en cela que ce film est, au-delà même de la mise en scène des mots du texte, profondément, essentiellement «shakespearien».

De la Renaissance à la modernité, du mode verbal au mode iconique, point de rupture, les liens et les correspondances sont établis pour faire revivre et imposer le regard de la nouveauté sur l'œuvre dramatique.

Anne-Marie COSTANTINI-CORNÈDE
Université de Paris III

NOTES

¹ Est iconique, selon Charles Sanders Peirce et Charles William Morris (sémioticiens de l'image), tout signe qui possède quelques propriétés de l'objet représenté. La ressemblance, selon Peirce, est «le caractère définitoire des signes iconiques». Cités par Christian Metz, «Au-delà de l'analogie, l'image», *Communications*, n°15, 2^e trim. 1970, p. 2.

² Le propos de tout film est, selon Christian Metz, de mettre le signifiant au service du «signifié manifeste», à savoir du scénario, et donc ici du texte shakespearien. Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Bourgeois Éditeur, 1993, p. 51. Le texte étant le signifié manifeste du récit filmique, tout film shakespearien sera classé dans la catégorie des films «diégétiques» ou «fictionnels» (p. 64).

³ Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme*, coll. Littératures modernes, Paris, P.U.F., 1979, p. 28.

⁴ *Ibid.*, p. 34, où Dubois nous parle à ce sujet d'«orthomorphoses».

⁵ Voir les travaux de Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin qui distinguent les «figures d'identité» des «figures d'écart» relevant d'une rhétorique de la suggestion. Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin, «Rhétorique et représentation», *Shakespeare : rhétoriques du texte et du spectacle*, Actes du

Congrès 1991 de la Société Française Shakespeare, éd. M.-T. Jones-Davies, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 9-17.

⁶ Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme*, op. cit., p. 34-5.

⁷ Francis Vanoye, *Cinéma et récit I : récit écrit, récit filmique*, coll. Nathan-Université, Paris, Nathan, 1989, p. 34-5.

⁸ Je me référerai ici aux conceptions de Gilles Deleuze qui qualifiait le cinéma post-moderne de «cinéma de voyant et non d'actant». Gilles Deleuze, *L'image-temps*, p. 166. L'«image-temps» ou «image-pensée» caractéristique de ces films est une image d'une nature différente de celle de l'image filmique du cinéma classique d'avant-guerre qu'il qualifie d'«image-mouvement» ou encore d'«image-action». En effet, là où l'image-action présente une histoire vraisemblable où les événements s'enchaînent selon un lien logique de cause à effet manifeste, l'image-temps met en scène des situations «optiques ou sonores pures,... valant pour elles-mêmes» (p. 359).

⁹ Toutes les références à la pièce sont empruntées à l'édition de Stephen Orgel (1987).

¹⁰ Peter Greenaway, in Allarts prods., *«Prospero's Books» : un film de Peter Greenaway*, Paris, Pyramide, 1991, p. 31-8. Le protagoniste dans le film de Greenaway trouve également son modèle dans des figures caractéristiques de la Renaissance humaniste telles que Pic de La Mirandole, Marsile Ficin, Paracelse ou encore John Dee, ainsi que le précise le réalisateur dans de nombreuses entrevues. Voir les entrevues accordées à Agnès Bertin-Scaillet, en particulier : «Entretien avec Peter Greenaway», *Peter Greenaway : fête et défaite du corps. L'Avant-Scène Cinéma*, n°417/18, déc.1992/janv.1993, p. 1-13.

¹¹ Peter Greenaway, *Lettre à l'auteur*, 10 juin 1995, où il parle à ce sujet de propagande culturelle : «prejudice and cultural propaganda» et où il explique également son choix particulier de cette pièce pour son esthétique maniériste : «a truly mannerist drama, almost unique in English». Il considère en outre la période maniériste en général comme particulièrement fascinante : «a period of cultural transition... more exciting than a period of cultural confidence».

¹² Umberto Eco, «Sémiologie des messages visuels», *Communications*, n° 15, p. 11-51, où l'auteur établit une distinction entre code filmique et code cinématographique : il distingue le code filmique comme tous les faits iconiques ayant valeur de connotation, et donc qui déterminent le récit au niveau diégétique, du code cinématographique à proprement parler, à savoir tous les moyens techniques utilisés (messages verbaux, sonores et visuels) pour une représentation du récit.

¹³ Peter Greenaway, *«Prospero's Books» : A Film of Shakespeare's «The Tempest»*, London, Chatto & Windus, 1991, p. 9. Il s'agit du script détaillé du film qui constitue une source d'informations très importante. J'ajoute que le film a une durée globale de 126 minutes. Il suit en gros le fil conducteur du texte. Néanmoins, quelques scènes comiques ont été écartées.

¹⁴ Op. cit.

¹⁵ Op. cit.

¹⁶ J'emprunte la formule à Marie-Dominique Garnier, *«Prospero's Books» : de*

l'écrit à l'écran, du livre à la chair», *La littérature anglo-américaine à l'écran, Cahiers et documents*, n°12, éd. G. Hugues et D. Royot, Paris, Didier Érudition, juin 1993, p. 30. Voir également p. 19-21, où l'auteur rapproche cette liste d'ouvrages de l'encyclopédie chinoise de Borgès. Je reprends ici une partie de sa démonstration, mais j'ajouterai simplement que la démarche de Greenaway procède d'une volonté délibérée de définir et de montrer un système apparemment purement arbitraire et gratuit : il s'agit pour le réalisateur d'imposer son propre système conceptuel sur l'œuvre dramatique.

¹⁷ Pour toutes les questions concernant l'écriture maniériste de Greenaway, voir Agnès Berthin-Scaillet, *Peter Greenaway : fête et défaite du corps*, op. cit., p. 100-23.

¹⁸ Peter Greenaway, «Prospero's Books» : A Film of Shakespeare's «The Tempest», op. cit., p. 15.

¹⁹ Peter Greenaway, *Lettre à l'auteur*, où le réalisateur annonce son intention délibérée de créer un nouveau langage, sorte de langage-passerelle entre l'écrit et l'écran : «the beginning of a new language». Voir aussi l'importance particulière du livre en tant que support matériel à la Renaissance puisque le premier livre imprimé date de cette période.

²⁰ Francis Vanoye, *Cinéma et récit I : récit écrit, récit filmique*, op. cit., p. 160.

²¹ Voir les conceptions de Mikhaïl Bakhtine d'un chronotope reliant ces deux catégories.

²² Francis Vanoye, *Cinéma et récit I : récit écrit, récit filmique*, op. cit., p. 34-5.

²³ Il y a passage direct d'un plan au suivant, sans effet optique particulier. A ce propos, Gilles Deleuze nous parlerait de «ponctuation purement optique». Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 22-3.

²⁴ Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin, «Rhétorique et représentation», *Shakespeare : rhétoriques du texte et du spectacle*, op. cit., p. 9-17.

²⁵ La «paint-box machine» ou machine à digitaliser les images selon la technique japonaise de télévision haute-définition qui permet de modifier couleurs, formes et aspects des objets. Ces nouvelles potentialités techniques du cinéma et de la télévision représentent, pour Peter Greenaway, «le prolongement naturel de la révolution accomplie par Gutenberg», in Allarts prods., *Prospero's Books : un film de Peter Greenaway*, op. cit., p. 39.

²⁶ Peter Greenaway, «Prospero's Books» : A Film of Shakespeare's «The Tempest», op. cit., p. 40. Dans le script, le réalisateur fait explicitement mention de tous les tableaux qui lui ont servi de référence. On peut bien évidemment penser à d'autres peintres.

²⁷ Pour ces questions, voir la démonstration de Marie-Dominique Garnier, «Prospero's Books : de l'écrit à l'écran, du livre à la chair», *La littérature anglo-américaine à l'écran*, op. cit., p. 23.

²⁸ Le Peuple de Prospero à demi nu et animé de mouvement chorégraphique évoque incontestablement les figures hybrides des grotesques de la Renaissance. L'analogie ne se limite pas aux personnages ; on retrouve dans les images

filmiques de Greenaway ce même souci de variété et d'accumulation qui relève d'une esthétique d'abondance également caractéristique des grotesques.

²⁹ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 168.

³⁰ On remarque dans le film comme dans l'ensemble de l'œuvre de Greenaway un véritable culte — tout maniériste — de l'érudition, des arts et des talents artistiques divers (calligraphie, peinture, musique, dessin, chant, architecture et, bien sûr, théâtre et cinéma). C'est l'art dans toute sa vanité et dans tous ses artifices qui est glorifié.

³¹ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 50.

³² Citation rapportée par Herbert R. Coursen, «'Tis nudity : Peter Greenaway's *Prospero's Books*», *Watching Shakespeare on Television*, London, Canada, Associated U.P., 1993, p. 167. Les italiques sont de Greenaway.

³³ Francis Vanoye, *Cinéma et récit I : Récit écrit, récit filmique*, *op. cit.*, p. 200.

³⁴ Signalées par Herbert R. Coursen, «'Tis nudity», *Watching Shakespeare on Television*, *op. cit.*, p. 167-68.

³⁵ Ainsi nommées par le réalisateur lui-même dans le script, p. 9.

³⁶ *Ibid.*, p. 49.

³⁷ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, p. 87.

³⁸ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 103.

³⁹ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 166.