

L'INQUIÉTANTE ÉTRANGÉTÉ DE L'ARCHITECTURE DU RÊVE

Réflexions sur l'œuvre cinématographique d'Antoinetta Angelidi

Par Savvas Michael

Conférence prononcée lors du VIIIe Festival du Cinéma d'Art et d'Essai « Etrange écran / screen 8 » au Musée Macédonien d'Art Moderne de Thessalonique, le 17 octobre 2009.

Allecto

*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*¹

Ce sont ces paroles terribles, aussi affûtées qu'un rasoir, que Virgile met dans la bouche d'Héra qui se tient, *acri fixa dolore*², « clouée par la douleur », lorsqu'elle voit réduit à néant son désir d'extermination d'Enée et des Troyens. Rencontrant l'obstacle inflexible de la volonté des dieux ouraniens, elle se tourne, afin d'accomplir son dessein, vers le Tartare des vœux engloutis, vers l'Achéron et la *luctificam Allecto*,³ « l'Allecto qui sème le deuil », le monstre imprégné des venins de Méduse établi aux portes de la mort, et que haïssent même son père et ses sœurs, Pluton et les Erinyes. Ce n'est pas un hasard si Freud a choisi ce vers célèbre du VIIème livre de l'*Enéide* comme exergue parlant à son ouvrage intitulé *Traumdeutung, L'interprétation des rêves*, dont la publication en 1900, à l'aube du terrible XXe siècle, devait constituer l'acte de naissance de la nouvelle science de l'inconscient, la psychanalyse. Et nous n'en avons pas encore terminé avec les conséquences de ce choix.

...Acheronta movebo

Pourquoi serait-il besoin d'un péril à l'Odyssée de la psychè et de son désir? Pourquoi faudrait-il mouvoir les eaux glacées du fleuve qui conduit à la demeure des Morts? Et encore : pourquoi cette invocation à l'Allecto du deuil implacable et incessant?

¹ P.Vergili Maronis, *Aeneidos* VII, 312.

² Op. cit. v. 291.

³ Op. cit. v. 324.

Presque à la même époque que la psychanalyse naît le cinéma. Il fait son entrée, de manière significative, par des images du prolétariat, la *Sortie des ouvriers de l'usine des frères Lumière* (1895), et ses premiers envols véritablement poétiques ont lieu au lendemain de l'édition de *Traumdeutung*, avec les films de Georges Méliès, *Le voyage dans la Lune* en 1902 et *Le voyage à travers l'impossible* en 1904.

Le vers de Virgile qui scelle la naissance de la psychanalyse pourrait également escorter la venue au monde, quasiment simultanée, du cinéma.

Acheronta movebo...

D'ailleurs, le cinéma ne donne-t-il pas vie et mouvement à un autre Achéron, celui du fleuve glacé des images mortes et immobiles ?

Représentation et Système patriarcal

La quasi gémellité de ces apparitions du cinéma et de la psychanalyse n'est pas le fruit d'une simple coïncidence. Le Septième Art et la science de l'inconscient sont les rejetons de notre époque historique, ils sont des formes de la réflexion qu'elle porte sur ses possibilités et de leur expression.

La science de l'inconscient n'aurait pu voir le jour à un autre instant qu'à celui du crépuscule du rôle du Père, au déclin de la dernière société patriarcale fondée sur la lutte des classes, le capitalisme.

D'un autre côté, le cinéma, par la nouvelle relation de la vie à l'image qu'il met en place, présuppose non seulement un certain niveau de développement de la Technique et de la Culture, mais aussi l'apparition de ces limites historiques auxquelles se heurtent violemment la Technique et la Culture, lâchant sur le monde de nouvelles et terribles forces de destruction massive et de barbarie inouïe. Au XXe siècle, l'humanité a goûté à tous les poisons de Gorgone d'Allecto.

La psychanalyse et le cinéma ne se rencontrent pas simplement dans le temps historique. Entre eux existe un lien interne, qui n'est pas discernable de prime abord. Jusqu'à présent, nous avons connu des lectures psychanalytiques d'œuvres cinématographiques, certaines superficielles, d'autres profondes, comme par exemple celles de Slavoj Žižek. Nous avons également connu des films à la thématique psychanalytique manifeste, par exemple *Spellbound* et d'autres films remarquables d'A. Hitchcock. Mais la question est ailleurs : celle de faire apparaître le lien *interne*, qui n'est pas immédiatement discernable, entre psychanalyse et cinéma en tant que formes d'auto-expression de l'Époque des Extrêmes. En quoi leurs destins sont-ils liés ? C'est en cela que

réside l'intérêt particulier de la quête cinématographique pionnière d'Antoinetta Angelidi.

Quel est, précisément, ce lien interne dont nous faisons ici état?

Le cinéma constitue le triomphe de la représentation et en même temps l'apocalypse de sa crise. La représentation triomphe de la vie elle-même puisque, par le cinéma, elle dépasse l'éphémère et reproduit non pas simplement un instant statique de la vie et du monde mais également leur cours même. Simultanément pourtant, la représentation cinématographique se heurte aux contradictions historiques exacerbées de la vie qui révèlent les limites de chacune de ses imitations, au postiche représentatif qui est comme un obscurcissement, une esquive, un écran des contradictions.

Les fonctions et le rôle de la Mimésis dans la constitution idéologique du monde bourgeois moderne et de la culture dominante de l'Occident trouvent leur apogée dans l'apparition de l'art, par excellence moderne, du cinéma – qui s'effectue exactement au moment où ce monde de la modernité bourgeoise tardive et la culture d'un Occident impérialiste qui a conquis la planète connaissent les premiers signes d'un déclin irréversible.

La représentation elle-même connaît la crise et le déclin à l'heure de son triomphe. L'explosion de ce polymorphe Modernisme exprime non seulement la crise de la représentation et sa remise en question, mais aussi ses nouvelles possibilités de dépassement, qui sont sans précédent. La libération des contraintes du postiche représentatif ne se limite pas à la création plastique et graphique moderne ou à l'art du Discours. Elle commence à être également sensible à l'intérieur de son espace le plus privilégié, le cinéma, à compter déjà de ses premiers pas pleins d'audace, surtout sous l'impulsion de la tourmente historique de la Révolution d'Octobre.

Depuis les années 20, Sergueï Eisenstein fait la critique, en théorie et en pratique, du postiche représentatif. Il parle de la « *conquête de l'abstraction* » en présentant le parcours dialectique de son œuvre du *Cuirassé Potemkine* à *Octobre* et de là à ses grands projets, utopiques et irréalisés, concernant la réalisation cinématographique du *Capital* de Marx, d'*Ulysse* de James Joyce et de l'onirique *Glass House*, la *Maison de Verre*.

La crise de la représentation est indissolublement liée à la crise du système patriarcal, terme historique de la naissance de la psychanalyse. Tout comme le déclin et la crise du capitalisme, pris dans leur ensemble, n'induisent pas forcément son effondrement, ainsi le déclin et la crise du système patriarcal ne signifient pas sa disparition inéluctable. Ils ne sont même pas absents de la naissance de cette crise, la psychanalyse, qui, même à ses plus grands instants, de Freud à Lacan, ne s'émancipe pas du

discours patriarcal dominant dont, quant au reste, elle sape les fondements.

D'autre part, la critique du postiche représentatif et l'effort de le dépasser demeurent sans effet tant que n'est pas reconnue ni remise en question, dans la théorie comme dans la pratique de l'art, ***la domination masculine sur le fonctionnement de la Mimesis***. Et c'est cette domination qu'Antoinetta Angelidi refuse sans concession, de toute la force poétique de l'image cinématographique.

Dans une scène caractéristique du film *Topos*, elle montre clairement que le discours sur la femme est un discours masculin. Les femmes elles-mêmes se taisent lorsque la parole leur est concédée par les hommes, car si elles parlaient, ce que l'on entendrait ne serait autre chose que le discours ventriloque des hommes. ***La*** Femme, en tant que généralité abstraite recouvrant tous les stéréotypes appliqués aux femmes, n'est rien d'autre qu'un symptôme de l'homme, pour citer Lacan. Au contraire, dans le même film nous voyons la mère agonisante se disséminer dans les différentes figures de renaissance féminine qui l'entourent durant l'accouchement. *La femme n'est pas toute*, dirait encore Lacan.

L'enfermement de la féminité dans l'unité close des stéréotypes masculins dominants est accompagné de sa manipulation par l'économie de marché capitaliste et la déchéance de la politique qui la sert, même si elle la maudit. Dans un film important de 1977, *Idées fixes-Dies Irae*, réalisé dans l'esprit qui suit mai 68, Antoinetta Angelidi dénonce en les reliant la commercialisation de la prise de position politique et de la féminité. La critique de la représentation et de sa manipulation masculine demeure vaine sans la critique et le renversement de leur fondement commun : la commercialisation de toute chose.

Il ne peut exister d'émancipation du postiche représentatif sans émancipation de la domination masculine exercée sur la représentation. Le triomphe de la première et sa crise – dont l'expression est le cinéma – sont reliés au déclin et à la crise de la seconde dévoilés par la psychanalyse. Cette double crise ouvre un horizon de liberté. L'écriture cinématographique poétique d'Antoinetta Angelidi révèle le lien entre représentation et système patriarcal et explore les voies de l'émancipation face à eux. En une démarche qui unit cinéma et psychanalyse telle que la rêvait Eisenstein, elle transforme la caméra en bathyscaphe qui sonde les profondeurs de l'inconscient, révélant un monde où sont engloutis dans l'obscurité les artifices de la représentation et les interdits de la Loi du Père.

Rêve et Deuil

Freud considérait le rêve et son étude comme la « voie royale » de l'accès à l'inconscient. Cela serait, néanmoins, une erreur inexcusable de concevoir cette voie comme une avenue large et rectiligne. Elle présente davantage l'architecture complexe d'un labyrinthe.

Le rêve n'est pas la compilation d'éléments sans rapport les uns entre les autres, formant dépôt durant l'éveil et apparaissant dans le sommeil. Freud a montré qu'il existe une métamorphose de la pensée onirique latente dans le contenu manifeste du rêve, qui s'effectue lors de la phase appelée *travail du rêve*, et grâce à laquelle se produit l'accomplissement déguisé du désir refoulé.

Le travail du rêve comprend : la *condensation* de deux ou plusieurs expériences, le *déplacement* des intensités d'un élément à l'autre, la *figuration* par laquelle les éléments sont présentés en un enchaînement, et l'*élaboration secondaire*, une première interprétation qui a lieu au seuil de l'éveil.

Dans le cinéma onirique d'Antoinetta Angelidi, nous assistons au processus de condensation, par exemple des expériences personnelles et historiques dans la lutte contre la dictature des *Heures*, aux déplacements des intensités de la femme qui meurt en couches aux femmes qui l'entourent dans *Topos*, au souci de la figuration dans chaque film et à l'élaboration secondaire, dans *Voleur la réalité* par exemple, mais aussi vers la fin de tous ses films.

Le rêve, dans la vie mais aussi dans l'art d'Antoinetta Angelidi, n'est pas un amoncellement de déchets psychiques. ***Sa construction obéit à une architecture.*** Freud lui-même utilise la langue de l'architecte pour décrire le travail du rêve: «*Afin que tout cela se transpose en rêve, le matériel onirique doit subir une condensation qui va le concentrer à un degré élevé, un découpage intérieur et un déplacement qui vont créer, d'une certaine façon, de nouvelles surfaces, et un processus sélectif à travers lequel vont être préférés les segments convenant à la construction de situations*»⁴ (nous soulignons).

L'architecture, modelant l'espace, modifie la relation de l'homme au monde, à autrui et à lui-même. Il n'y a pas jusqu'à la plus humble des installations humaines qui ne confirme ce vers de Hölderlin : «*Riche en mérites, et poétiquement pourtant / Habite l'homme sur cette terre*»⁵.

L'architecture du rêve offre un foyer au désir sans feu ni lieu, un abri dans le désert de l'existence.

⁴ S. Freud, *On Dreams*, in *The Freud Reader*, édition Peter Gay, Vintage 1995 p.158.

⁵ Friedrich Hölderlin, *In Lieblicher Bläue*, Σ'ευφρόσυνο γλαυκό...[En bleu adorable] traduction Stella G. Nikoloudi in F. Hölderlin, *Ελεγείες, Ύμνοι και άλλα Ποιήματα* [Elégies, Hymnes et autres poèmes], Agra 1996 p.189.

Les vers sont cités dans la traduction française d'André du Bouchet (N. de la T.).

Dans le cas du cinéma d'Antoinetta Angelidi, cette architecture est dessinée et réalisée à travers deux processus simultanés opposés : le travail du rêve, bien sûr, mais aussi le *travail du deuil*.

Il s'agit d'élaborations entièrement différentes, contraires. Le travail du rêve est le travail d'élaboration de l'*arrangement visuel* du désir refoulé, tandis que le travail du deuil est le processus du traitement de la *disparition* de l'objet aimé.

Antoinetta Angelidi combine dialectiquement les deux processus. Elle concentre les expériences, effectue un travail de découpage et de déplacement qui crée de nouvelles surfaces, structure des constructions de situations, se livre également à l'élaboration secondaire de l'ensemble architectural. Cependant, l'élévation du foyer destiné au désir sans feu ni lieu est un rituel de deuil. Elle vit la désolation de la perte de chaque chose aimée, conversant avec son fantôme qui tourbillonne dans le vide de son absence.

A travers ses différentes métamorphoses historiques, le leitmotiv des cérémonies funèbres revient au fil des films: *Dies Irae*, « kommos »⁶ d'Antigone, Lamentations de la mise au tombeau...

Cela ne veut pas dire que l'architecture du rêve élève au Pharaon disparu une pyramide ou un quelconque cénotaphe. Une telle chose ne permettrait pas l'apparition de du désir refoulé. Le désir en exil est toujours de retour, il est là, vivant, plus présent que jamais. Mais c'est néanmoins ce retour, cette présence qui rend insupportable l'absence, le vide que laisse la perte originelle. La psychè demeure « clouée par la douleur aiguë », *acri fixa dolore*. Elle veut faire disparaître le désir qui revient instamment, constamment, accompli dans le rêve mais inaccompli dans la réalité. L'intensité de l'insoluble contradiction la fait se tourner vers l'Achéron, elle appelle la *luctificam Allecto*, la pulsion de mort.

Lacan, revenant à l'analyse de Freud sur la pulsion de mort, ne voit pas simplement en elle la tendance à se défaire des intensités que provoque le retour à la situation morte, inerte, de la matière. Il y voit aussi un acte *moral* de renversement, tel celui d'Antigone qui met en doute l'univers symbolique et social du tyran Créon jusqu'en ses fondements, demeure fidèle à son désir et décide d'évoluer entre deux défunts, entre deux morts⁷, dans une abolition qui permettra une création *ex nihilo*.

Et la pulsion de mort à travers les cérémonies de deuil dans les films d'Antoinetta Angelidi conduit à un *ciel obscur* mais *ouvert*, ainsi que le formule *Topos*. Dans le même film, on entend l'extrait eschatologique du texte apostolique de la première Epître de Saint Paul aux Thessaloniens, lue lors de l'office des morts:

⁶ « Kommos » : terme de la tragédie antique désignant les lamentations funèbres (N. de la T.).

⁷ En français dans le texte.

*Puis nous, qui vivons, qui sommes restés, nous serons emportés avec eux sur les nuées...*⁸

Ce discours fabulateur sur la fin des temps résonne de manière **étrangement inquiétante** dans le foyer du désir sans feu ni lieu structuré par Antoinetta Angelidi. Mais l'étrangement inquiétant, la notion freudienne du **Unheimlich**, est le principe de construction de cette architecture du rêve et la toile qui tisse le travail du rêve au travail du deuil afin de fournir un gîte, un *Heimat*, un *Bet Hayyim* des Juifs errants, un lieu de vie dans le désert de l'existence.

Le Unheimlich en tant que Grundproblem

«Le Unheimlich est le Heimlich-Heimisch qui a connu le refoulement et qui fait retour à partir de là»⁹, écrit Freud en 1919 dans son essai sur l'inquiétante étrangeté. Cet étrangement inquiétant, ce « dépaysement », cette sensation de se trouver soudainement confronté à quelque chose d'étranger et de menaçant, par exemple un lieu, un monument, un double, la solitude, l'obscurité, etc. est provoquée par le Familier refoulé ou dépassé qui apparaît de nouveau, métamorphosé cette fois-ci en son contraire.

Ce retour renvoie, selon l'exemple significatif donné par Freud, aux dieux de l'exil, *Die Götter im Exil*, dont parlait un autre poète juif de l'espace germanophone, Heine, et qui reviennent, après l'effondrement de leur culte et la domination du christianisme, cette fois sous forme de démons¹⁰.

«L'inquiétante étrangeté vécue se constitue lorsque des complexes infantiles refoulés sont ranimés par une impression, ou lorsque des convictions primitives dépassées sont de nouveau confirmées » écrit Freud¹¹. Et dans ces deux cas précis s'effectue un retour à des époques primitives de la croissance psychique, lorsque les limites entre le moi, l'autre et le monde sont encore mouvantes¹².

L'inquiétante étrangeté dans l'imagination, la création littéraire, dans l'Art en général et dans le cinéma, par exemple, d'Antoinetta Angelidi, ne s'identifie pas à l'inquiétante étrangeté vécue dans la vie. Ainsi que le remarque Freud¹³, l'inquiétante étrangeté dans l'Art

⁸ Epître aux Thessaloniciens I, IV, 17.

⁹ Sigmund Freud, *L'inquiétant*, Œuvres Complètes, vol. XV, 1916-1920, PUF p.180.

¹⁰ Op. cit. p.170.

¹¹ Op. Cit. p.184.

¹²Op. cit. p.170.

¹³Op. cit. p.184-185.

embrasse l'ensemble de l'inquiétante étrangeté dans la vie et la dépasse. L'inquiétante étrangeté du refoulé et celle du primitif ou du dépassé, en retournant dans l'Art, connaissent une profonde métamorphose. Ce qui est étrangement inquiétant dans la vie ne l'est pas dans l'Art et inversement. L'Art traque des possibilités qui n'ont pas été encore réalisées dans la vie. C'est pourquoi elle n'est pas son reflet mécanique, elle n'est pas une représentation formelle.

Dans les films d'Antoinetta Angelidi existe le retour du refoulé (par exemple dans les *Heures*) et du primitif (par exemple lors des cérémonies de deuil) mais se produit également une métamorphose profonde des deux formes de l'inquiétante étrangeté, élaborée avec art et discernement : les deux genres s'interpénètrent, conformément au principe de Dionysos Solomos d'*un genre mêlé mais légitime*. Ici, il rencontre une question ouverte du cinéma qui date du temps de Sergueï Eisenstein.

Le grand metteur en scène soviétique a laissé derrière lui un énorme manuscrit de 2500 pages, écrit en russe, en allemand, en anglais, en français et pour certaines parties en italien, où il entreprenait, dépassant le « montage d'attractions », la grande Synthèse de la théorie du cinéma qu'il considérait comme la quintessence du modernisme. Le manuscrit n'a pas été publié, il est demeuré sous les sept sceaux de la censure stalinienne dans les archives du Musée du Cinéma de Moscou. Ce n'est qu'en 2002 que le musée a édité une version en deux tomes, parue sous le titre **Метод** [Méthode]. Ce même musée du cinéma à Moscou a été transformé en casino en 2005.

Au centre de ce *magnum opus* théorique se trouve son noyau, son sujet et son énigme, ce que Eisenstein lui-même nomme **Grundproblem**, le problème de fond ou mieux problème-fond du cinéma : la composition d'une unité paradoxale - *étrangement inquiétante*, dirions-nous - du pré-logique et du logique, de la conscience et des stades non-conscients et primitifs du processus de la connaissance, la « pensée sensitive » ainsi que l'appelle Eisenstein. Selon le réalisateur soviétique, les degrés antérieurs de l'évolution humaine, depuis ses premiers pas, et l'évolution de la psychè de l'homme des Temps Modernes s'interpénètrent inconsciemment et s'influencent.

L'inquiétante étrangeté du retour du refoulé et l'inquiétante étrangeté du retour du primitif au Moderne constituent le Grundproblem dans l'audacieux modernisme cinématographique d'Antoinetta Angelidi.

Les deux plus intransigeants représentants du modernisme de notre cinéma, Kostas Sfikas et Antoinetta Angelidi, deux sujets masculin et féminin de ce modernisme, ont finalement comme *Urvater*, Père primitif, le créateur du *Cuirassé Potemkine* et d'*Ivan le Terrible*.

Sfikas a réussi, avec le *Modèle*, à donner vie au rêve d'Eisenstein de la réalisation cinématographique du *Capital* de Marx. (Une comparaison avec l'effort analogue, plus récent, d'Alexander Kluge *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx, Eisenstein, Das Kapital* [Nouvelles d'une antiquité idéologique. Marx, Eisenstein, le Capital], film de 570 mn en 3 DVD, édition Suhrkamp, peut montrer la différence. D'ailleurs, pour Sfikas, ni Marx ni Eisenstein ni, bien sûr, le *Capital* n'appartiennent à une quelconque « antiquité idéologique »). Antoinetta Angelidi peut n'avoir pas réalisé un autre rêve du soviétique, par exemple l'adaptation cinématographique d'*Ulysse* de Joyce mais, sûrement, dans ses films s'entend l'écho du monologue infini comme la mer de Marion Bloom, sur lequel se referme la narration romanesque de l'Homère irlandais. Se ferme ? Ou bien s'ouvre, selon le mot de Freud, sur le continent féminin mystérieux et inconnu ?

Le Marat féminin

«*Le rêve participe à l'Histoire*» écrivait Walter Benjamin, après avoir préalablement affirmé: «*L'histoire du rêve reste à écrire*»¹⁴. Peut-être est-il besoin à cela d'une main féminine.

Marx, dans une de ses premières lettres adressée à Ruge, parlait du rêve primitif de l'humanité dont celle-ci doit prendre conscience afin de s'émanciper.

Comment s'effectue le retour du refoulé et du primitif à notre époque ? Comment reviennent les dieux exilés de Heine et de Freud, non pas après l'établissement de la suprématie du christianisme mais à l'époque de la mort de Dieu ? Si les dieux païens se métamorphosent en démons – et nous avons vécu l'horreur de ces démons modernes lors des cérémonies de la Race à Nuremberg, à Auschwitz, dans les enfers de Abou Ghraïb et de Guantanamo – alors qu'en est-il des démons antiques, en quoi sont-ils métamorphosés, sous quelle forme font-ils retour ? Qu'en est-il d'Allecto ? Comment apparaît aux Modernes, à *présent*, la Lamie haïe de son père et de ses sœurs, qui pour Virgile et les Anciens sème les guerres et le deuil incessant ?

Hegel, dans la *Phénoménologie de l'Esprit*¹⁵, a vu son visage et, foulant le sol politique des hommes de Thermidor a reculé, terrifié. Il l'a appelée « Furie de l'Anéantissement », *Die Furie des Verschwindens*, lorsqu'il l'a vue danser la carmagnole devant la guillotine, la tête

¹⁴ Walter Benjamin, *Kitsch onirique. Gloses sur le surréalisme*, in *Rêves, Le Promeneur* 2009, p.76.

¹⁵ Cf. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, traductions et notes de Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Gallimard Folio 1993, tome I p. 564.

couverte du bonnet rouge de la Terreur révolutionnaire insufflée par Robespierre, Saint-Just, Marat, les Jacobins les plus intransigeants.

Le philosophe allemand a vu la Terreur de la Révolution Française exprimer une demande encore abstraite de liberté absolue et être ainsi conduite à une action exclusivement négative. La demande, cependant, de cette liberté universelle n'était pas une erreur, non plus qu'elle n'aurait pu se concrétiser par la réconciliation avec l'ordre bourgeois des choses à travers Thermidor et Bonaparte. La liberté universelle n'aurait été conquise que par la victoire universelle du processus que les Jacobins eux-mêmes appelaient *Révolution en permanence*¹⁶. Ce qui a empêché la demande de liberté universelle de passer du stade abstrait au stade concret n'a pas été les débordements ou les erreurs de la violence révolutionnaire, mais les obstacles historiques qu'a rencontrés la Révolution permanente dans le capitalisme déjà triomphant. Désormais, la liberté universelle ne peut advenir que par le renversement du capitalisme dans le cadre de la révolution socialiste mondiale, ainsi que l'a clairement vu Marx dès 1848, remodelant le mot d'ordre des Jacobins sur la Révolution Permanente, et, surtout, à notre époque, Léon Trotski, développant la théorie et la pratique de la Révolution Permanente avec la Révolution Russe de 1905 et de 1917.

La tempête de l'Histoire qui fait mouvoir l'Achéron métamorphose aussi Allecto en son contraire.

Antoinetta Angelidi, cette enfant de mai 68, l'appréhende dans la scène emblématique de son film *Idées Fixes-Dies Irae*, où on assiste à la métamorphose radicale de l'image classique du tableau de David représentant Jean-Paul Marat assassiné dans sa baignoire. A présent s'y trouve une femme assassinée, le Marat féminin, l'Allecto transformée, et le mot Horizon s'inscrit devant l'image tandis que se fait entendre, provenant de quelque jeu d'enfants, la mélodie de l'Internationale.

Il ne s'agit pas d'une quelconque berceuse. C'est l'heure du réveil. Le Marat féminin, ayant terminé le travail du rêve et du deuil, sort du sommeil de la mort et sourit à ceux qui voient et osent.

10/10/09-12/10/09

Traduction française Danielle Morichon

¹⁶ En français dans le texte (N. de la T.).