

MÉDIAS ET MÉLANCOLIE – LE TRAGIQUE, LE BAROQUE ET LE GROTESQUE

Moisés de Lemos MARTINS*

Résumé : Le tragique, le baroque et le grotesque sont des formes de l'imaginaire qui expriment la condition humaine : son ambivalence et intranquillité, son déséquilibre et vertige, l'énigme et le labyrinthe qui la constituent. Étant donné que la vie ne connaît plus de fondement sûr, de territoire connu et d'identité stable, ces formes de l'imaginaire expriment une vie qui ne connaît pas de répit. Le tragique, le baroque et le grotesque sont des figures opposées à l'idée de totalisation de l'existence, ce qui veut dire qu'il s'agit de figures contraires à l'idée de perfection et d'harmonie humaines. En tant que figures qui déclinent notre condition fragmentaire, marginale, mondaine et profane, elles exposent aussi le caractère visqueux, sinueux, vacillant et labyrinthique de cette condition.

Mots clés : tragique, baroque, grotesque.

Abstract : The tragic, the baroque and the grotesque are forms of the imaginary that express the human condition: its ambivalence and disquiet, imbalance and vertigo, the enigma and the labyrinth. Given that the life knows no foundation course, familiar territory or stable identity, these forms of imaginary express a life that knows no despite. Tragic, baroque and grotesque figures are opposed to the idea of the existence of aggregation, which means that they are opposite to the idea of human perfection and harmony. As figure that declines a fragmentary, marginal and profane condition, they also expose the viscous, winding, faltering and labyrinthine character of our condition.

Keywords : tragic, baroque, grotesque.

Du syn/bolé à la dia/bolé

Nous n'allons pas nous occuper de la mélancolie du discours. Notre analyse va insister sur l'idée de mélancolie qui dans l'Occident accompagne le déplacement

* Centre d'Études de Communication et Société (CECS), Université du Minho, Braga, Portugal. moisesm@ics.uminho.pt

du régime du discours vers le régime des images de production technologique. Notre réflexion ne part donc pas d'une analyse discursive de la mélancolie. Elle s'appuie sur les images de production technologique, très particulièrement sur celles d'un vidéoclip. Il s'agit du vidéoclip de *Mercy Street*, produit en 1986 par Matt Mahurin pour Peter Gabriel.

Nous prenons comme point de départ la figure obsidionale de la crise de la culture, que nous associons, d'un côté, à l'effondrement des universels (notamment à l'effondrement des idées de bien, beau et juste), et d'autre part, au fait que la société actuelle s'est transformée en une « société de communication généralisée », au moyen de l'implantation globale des réseaux de communication électronique. En fait, les technologies de l'information et de la communication sont en train de nous investir et mobiliser, et en conséquence nous vivons le vertige d'un temps accéléré, d'une « mobilisation totale » ou, suivant les paroles de Peter Sloterdijk (2000), d'une « mobilisation infinie ». Nous vivons donc en situation de crise, avec ce malaise de l'époque à configurer la crise de la communauté humaine, enfin, la crise de l'humain même, ce qui dans les mots de Baudrillard constitue la mort du réel, ou dans ceux de Žižek « le désert du réel ».

Le paysage médiatique des réseaux électroniques de la communication exprime cette crise, celle d'une existence « diabolisée », non pas dans le sens d'une existence satanisée, ontologiquement pervertie, qui sert les forces du mal ; mais dans le sens d'existence séparée. *Dia/bolé* s'oppose, en effet, à *syn/bolé*, une image qui réunit.

Précipités dans l'immanence, nous vivons donc une existence séparée. Ce monde séparé est un monde structurellement fragilisé et se fait accompagner du sentiment de perte de ce que nous n'avons jamais eu et du sentiment d'attente de ce que nous n'aurons jamais. Ce sentiment est la conséquence de notre conception contemporaine du monde, envisagé sans genèse ni apocalypse, ce qui veut dire sans fondement ni futur rédempteur.

La perception de la crise et les sentiments de perte et d'attente qui l'accompagnent sont mélancoliques, puisqu'ils ont un sens tragique, c'est-à-dire le sens d'un problème sans solution. Notre condition est, en effet, dans la contemporanéité, d'abattement et de malaise : nos pas n'arrivent plus à s'appuyer sur « du roc, du cap ou du quai » (Sophia Mello Breyner), capables de nous garantir un fondement solide, un territoire connu et une identité sûre. Nos pas sont aujourd'hui incertains, ambivalents et intranquilles, des pas de déséquilibre et d'inquiétude, figurant la condition humaine comme énigme et labyrinthe, dans le mouvement permanent d'un voyage de traversées sans fin.

Le vertige

Toute l'histoire de la culture occidentale est un parcours organisé par le *logos*, une parole qui est aussi raison, et par le *symbolique*, une parole qui réunit ce qui se trouve structurellement dispersé. La révolution des images, commencée avec les machines optiques au XIX^e siècle et conclue avec les machines informatiques et

électroniques au XX^e siècle, a déplacé la civilisation occidentale de la parole vers l'image, d'un territoire réuni comme une unité par le *syn/bolé*, vers un monde séparé et dispersé dans une multiplicité par la *dia/bolé*. Ce malaise de civilisation qui comprend des menaces, des peurs et des risques, se décline en différents thèmes, ceux de la crise et de la fin. Tout au long des dernières décennies, nous avons été régis par ces vertiges. Le vertige a pris le nom de crise de la raison historique, crise du sens, enfin, crise de l'humain, avec l'effondrement de nos croyances traditionnelles et, en plus, avec le processus de délégitimation de l'autorité générale. Nous entendons parler aussi d'autres vertiges : crise des grands récits (Lyotard), fin des idéologies (Bell), crise de la vérité (Heidegger), adieu au corps (Le Breton) et avènement du dernier homme (Fukuyama).

En même temps, l'idée de crise de l'humain s'accroît au fur et à mesure que nous commençons à parler de vie artificielle, de fécondation *in vitro*, de « mères porteuses » et de clonage, de répliquants et de cyborgs, de l'adieu au corps et à la chair, de post-organique et de trans-humain. Et au fur et à mesure que l'interaction humaine par ordinateur se développe, avec les *chats* de l'Internet, les jeux électroniques et les nouveaux réseaux sociaux, tels que *Second Life*, *Facebook* et *Twitter*, par exemple, les figures traditionnelles de la famille et de la communauté deviennent instables et sont reconfigurées en permanence. Par-dessus tout, nous nous rendons compte que ce qui est en train de rendre problématique l'humain, c'est la complète immersion de la technique dans l'histoire et dans les corps. Les expressions majeures de cette immersion sont les biotechnologies et l'ingénierie génétique, outre le développement de la culture cyberspatiale.

Dans ces circonstances où *bios* et *techné* s'amalgament et où la figure même de l'homme devient problématique, la parole en tant que *logos* humain est également entrée en crise. L'homme n'est plus un « animal de promesse », comme l'avait défini Nietzsche, parce que sa parole n'est plus capable de promettre. Aujourd'hui, il s'identifie surtout aux figures qui accentuent sa condition transitoire, tâtonnante, contingente, fragmentaire, multiple, impondérable, nomadique et solitaire.

Le tragique, le baroque et le grotesque

Ce malaise du temps renvoie à un imaginaire de formes « tragiques, baroques et grotesques ». Le *tragique* est une figure que nous voyons normalement associée à la littérature – il s'agit d'une forme littéraire. Le *baroque* est une figure qui signale un mouvement et un moment de l'histoire de l'art occidental. Le *grotesque* est une figure qui exprime une sensibilité esthétique.

En tant que formes de l'imaginaire, le tragique, le baroque et le grotesque sont toutes les trois des figures qui expriment la condition humaine : son ambivalence et intranquillité, son déséquilibre et vertige, l'énigme et le labyrinthe qui la constituent. Bref, il s'agit de formes d'une vie qui ne connaît pas de répit. Le tragique, le baroque et le grotesque sont des figures opposées à l'idée de totalisation de l'existence, ce qui veut dire qu'il s'agit de figures contraires à l'idée de perfection et d'harmonie humaines. En tant que figures qui déclinent notre condition fragmentaire,

marginale, mondaine et profane, elles exposent aussi le caractère visqueux, sinueux, vacillant et labyrinthique de cette condition.

Nous l'avons appris avec Michel Maffesoli, les formes de l'imaginaire peuvent avoir dans la culture une existence ostensive, discrète ou secrète. À l'époque des médias, le tragique, le baroque et le grotesque ont, nous le croyons, une existence ostensive.

Nous savons depuis Nietzsche et voyons Barthes d'abord et Maffesoli ensuite insister sur le fait que le *dramatique s'oppose au tragique*. On a des contradictions dépassées par une synthèse (c'est cela le *dramatique*) ; et on a, d'autre part, des contradictions qui ne sont jamais dépassées (c'est cela le *tragique*).

C'est Heinrich Wölfflin qui, entre-temps, *oppose le classique au baroque*. On a des formes de lignes droites et des surfaces planes (c'est cela le *classique*) ; et on a aussi des formes de lignes courbes, de plis et des surfaces concaves (et c'est cela le *baroque*).

Victor Hugo, pour sa part, *oppose le sublime au grotesque* : il signale que le *sublime* comprend les formes d'un monde ennobli, équilibré et harmonieux, et que le *grotesque* intègre les formes disproportionnées d'un monde rabaisé, d'un monde à l'envers et sans harmonie.

Ces trois formes de l'imaginaire, le tragique, le baroque et le grotesque, sont des formes dynamiques et partagent des caractéristiques semblables. Dans toutes leurs formes, la vie et le monde, bien que palpitants, sont instables, ambivalents, sinueux, fragmentaires, imparfaits et éphémères. Mais l'on peut également pointer des différences entre elles. C'est depuis la Contre-Réforme que le *baroque* s'élève de la turbulence mondaine aux hauteurs des dômes et des trônes, à la recherche d'un accès à l'absolu. Le *grotesque*, pour sa part, est vorace et corrosif. En lui rien n'a de salut, même pas l'absolu. Le système de valeurs est bouleversé. Le regard grotesque rabaisse tout ce qu'il touche et le précipite dans les abîmes de l'existence. Dans le grotesque, l'ouverture devient cavité, concavité, plis, ligne courbe. De son côté, le *tragique* se rend à la vie avec inquiétude et mélancolie. Ces deux attitudes révèlent un être qui s'engage sur un destin incertain, sans aucune promesse de dénouement heureux. Le tragique vit cette contradiction : il s'alimente d'une certitude qui lui échappe toujours et s'épuise à promouvoir des impossibilités, conquises pourtant comme des éternités.

L'ostensible de ces formes de l'imaginaire est évident à l'époque des médias. Omar Calabrese parle d'un « âge néobaroque » ; Muniz Sodré et Raquel Paiva se réfèrent à un « empire du grotesque » ; Michel Maffesoli prône le « retour du tragique ».

Les figures mélancoliques dans *Mercy Street*

Nous passons, enfin, à l'analyse des figures mélancoliques du vidéoclip produit par Matt Mahurin pour *Mercy Street* de Peter Gabriel. Il s'agit de figures tragiques, en général, parfois des figures baroques, et encore des figures grotesques.

Le flux, la fluidité, l'hybridité

On peut signaler tout d'abord l'ambiance liquide (Bauman) de *Mercy Street* qui a dans ce récit un caractère obsidional, à tel point qu'il est entouré par les ondes de la mer et le socle instable du sable du désert. L'indéfinition des formes humaines : des visages et des mains qui prennent forme dans un royaume d'ombres, se diluant presque dans le relief d'un paysage affligeant. Cette ambiance aide à projeter d'une part le destin humain comme un voyage autant labyrinthique qu'énigmatique, et d'autre part à projeter l'humain en tant que composition hybride d'ombre et de lumière, dont la texture semble se mélanger avec les ombres du désert, avec les flux d'eau et avec les vestiges humains, confondus avec les traces d'un animal.

Le paysage d'abandon et d'isolement

Que ce soit la mer, le désert, la maison ou les corps, dans *Mercy Street* nous sommes toujours devant des paysages laissés à l'abandon : la mer sans port d'abri ; le désert sans une terre promise ; la maison qui n'est pas un foyer, accueillant plutôt les ombres d'une ruine ; des corps distordus, défigurés, animalisés, ou alors des corps comme des formes indistinctes et énigmatiques, des formes qui nous rappellent, par exemple, les figurations de l'humain et de l'inhumain de la peinture de Francis Bacon.

La supplication

La figure de la supplique nous est suggérée par la silhouette des mains jointes, avec un chapelet entrelacé ; le découpage de genoux pliés et en pose de supplique ; un visage recueilli en prière ; la silhouette d'un prêtre qui surgit de l'ombre. Ces gestes ne sont autre chose que des « forteresses vides » (Bruno Bettelheim) érigées au milieu de nulle part contre l'indulgence du temps. Il existe aussi des mains et des doigts qui cherchent à se toucher, mais qui n'arrivent jamais à se joindre : des mains desséchées, suspendues, sans aucun sens ; des doigts qui s'étirent pour rien ; un bras qui soudain s'illumine pour immédiatement tomber dans la nuit, à l'abandon. Dans tous ces moments, le corps humain se projette vers un appui qui vient toujours à lui manquer, cherchant en vain une amarre qui le retienne.

Le labyrinthe et l'idée de voyage

Le voyage est ici figuré en tant que traversée, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un voyage avec des dangers, une aventure entre la vie et la mort. Étant donné que l'aventure est tel un labyrinthe, nous pouvons nous y perdre et nous y engloutir. En traversée errante, on se traîne, poussant notre bateau de l'avant, que ce soit avec les mains, que ce soit avec les rames, dans un paysage affligeant, celui d'un désert de sable mouvant, où l'on se brûle les pieds. On rame et on rame toujours, faisant semblant

qu'on ne sait pas que la traversée est tragique et que le bateau va échouer en haute mer, égaré, car aucune étoile n'éclaire la nuit ou ne pointe le chemin dans le sombre horizon.

La traversée opposée au passage

Dans le passage, il existe deux points, celui du départ et celui de l'arrivée. Le chemin y est donc stable et nous pouvons presque oublier le voyage. Bien différent est ce qui se passe avec la traversée, où nous oublions presque le point de départ, aussi bien que celui de l'arrivée, pour nous nous fixer sur le voyage, qui est plein de périls et de péripéties.

Nous pouvons effectuer, par exemple, le passage d'un fleuve d'un bord à l'autre. Dans cette expérience on ne s'attend pas à subir de grandes agitations ; on n'attend qu'un voyage tranquille, sauf si on le fait en nageant, comme le signale Guimarães Rosa, l'incomparable prosateur brésilien dans son ouvrage *Grande Sertão : Veredas*. Dans les passages, il existe, en effet, un chemin connu que l'on traverse habituellement. Par contre, dans l'expérience de la traversée, sa dangerosité nous confronte toujours à la possibilité d'une secousse. C'est le danger qui la caractérise au plus profond : nous faisons la traversée d'un océan, d'une mer de tentations, d'un désert...

Le naufrage

Quand nous faisons la traversée de mers et d'océans, il existe toujours un risque. Dans la traversée de *Mercy Street*, un bateau abrite la solitude de deux individus. Tous les deux sont des naufragés. Et le bateau qui les recueille ne les sauve pas à proprement parler. Dans la traversée, il y a ceux qui vont plus loin que les autres, mais, en définitive, la mer est un labyrinthe qui nous fait immerger dans la solitude, un labyrinthe sans aucune brise, qui soit souffle de vie et qui pointe vers un horizon. Même l'oiseau que nous voyons fendre l'air vole en sens opposé au mouvement du bateau, comme s'il nous faisait part d'une prémonition, nous renseignant sur l'absence de sens de notre voyage.

Si nous regardons de près, c'est au naufrage que nous sommes condamnés, tout en étant des spectateurs de notre propre naufrage. Nous devons pourtant ajouter que, dans ces circonstances, ce spectateur naufragé, tel que l'a décrit Hans Blumenberg dans *Naufrágio com espectador*, voit « le spectateur perdre sa position », construire le bateau « à partir des débris », bref apprendre « l'art de survivre ». Un bras qui se dresse en clarté, les yeux mis sur une planche de salut, est lui aussi condamné au naufrage, sombrant sous son propre geste, parce que la planche qu'il avait conçue comme une amarre s'est elle-même dissipée dans l'air. De même, la clarté, qui de façon inespérée éclaire une porte, ouvre uniquement sur un visage sans vie et sur des eaux déchainées. Le naufrage est une figure qui s'inscrit, en fait, dans une « esthétique de la disparition », pour utiliser une formule de Virilio.

Le récit

C'est depuis le XIX^e siècle que la question de la fin du récit est à l'ordre du jour. Nous le repérons chez des auteurs tels que Nietzsche, Freud, Benjamin et Heidegger. De même chez Bataille, Klossovski, Blanchot, Guy Debord, Lyotard et Derrida. Et encore chez Jean Baudrillard, Mário Perniola et Giorgio Agamben. Tous ces auteurs insistent sur l'idée de la « crise de l'expérience ». Nous connaissons le célèbre texte de Benjamin, écrit en 1933, sur *Expérience et pauvreté*. Ce thème s'est pourtant ranimé de nos jours par le biais de l'accélération technologique. Agamben parle, à ce propos, de l'impossibilité où nous nous trouvons de nous approprier de notre condition proprement historique, ce qui rend « insupportable notre quotidien ». Cherchant à caractériser l'expérience moderne, Perniola, de son côté, introduit le concept du « déjà senti » et s'interroge sur le *sex-appeal* de l'inorganique, qui nous fascine autant qu'il nous inquiète. Nous connaissons aussi le point de vue de Jean Baudrillard : le réel se réalise en tant que simulacre et artifice. Et Guy Debord ne dira pas autre chose, en insistant sur le processus toujours plus anesthésiant de la vie, c'est-à-dire sur le processus croissant de congélation dissimulée du monde.

Fin du récit, appauvrissement de l'expérience, c'est-à-dire défaire un ordre pour recomposer un désordre. Dans *Mercy Street*, il n'existe pas un récit. Il existe des fragments de plusieurs récits qui se mélangent et constituent un puzzle. Il existe des collages de plusieurs récits, dont le fil se dissipe ici pour être récupéré plus en avant, bref il existe un patchwork labyrinthique, énigmatique et à la cadence angoissante. Mais le « conte est toujours le même », comme diraient Vladimir Propp, de même qu'Algirdas Greimas et Claude Lévi-Strauss ; l'enchaînement des fragments fonctionne comme une prédiction de mort – la mort qui est, par excellence, la figure obsidionale de ce vidéoclip.

La figure obsidionale de la mort

Dans *Mercy Street*, tous les visages ont la nuit dans les yeux et ressemblent plutôt à des crânes. Les corps sont, parfois, à moitié translucides, défigurés par le mouvement de l'eau, balançants, inertes, comme s'il s'agissait de troncs d'arbre. Ou alors, ils sont animalisés, desséchés, fossilisés dans le sable. Rappelant Paul Virilio, nous pouvons dire que la mort aussi est une figure à inscrire dans une « esthétique de la disparition ».

Bibliographie

- AA.VV. (2007), *Que valores para este tempo ?* Lisboa, Gradiva e Fundação Calouste Gulbenkian.
- Agamben G. (1978), *Enfance et histoire*. Paris, Payot & Rivages, 2000.
- Barthes R. (1942), *Culture et tragédie. Essais sur la culture*. <http://www.analitica.com/bitliblio/barthes/culture.asp> (consulté le 10 février 2010).

- Baudrillard J. (1981), *Simulacres et simulation*. Paris, Galilée.
- Baudrillard J. (1979), *De la séduction*. Paris, Galilée.
- Bauman Z. (1995), *La vie en miettes*. Cahors, Éditions du Rouergue, 2003.
- Benjamin W. (1933), « Experiência e pobreza », *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 34, 2005, 317-321.
- Benjamin W. (1927), *A origem do drama trágico alemão*. Lisboa, Assirio & Alvim, 2004.
- Benjamin W. (1936-1939), O narrador. Reflexões sobre a obra de Nicolai Lesskov, in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa, Relógio d'Água, 1992, pp. 27-57.
- Blumenberg H. (1990), *Naufração com espectador*. Lisboa, Vega.
- Bonnefoy Y. (2005), La mélancolie, la folie, le génie – la poésie – la poésie, in *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, sous la dir. de René Clair, catalogue de l'exposition homonyme au Grand Palais, à Paris, du 10 octobre 2005 au 16 janvier 2006, pp. 14-22.
- Browning M. (2007), *David Cronenberg. Author or film-maker?*, Bristol-UK & Chicago-USA.
- Buci-Glucksmann C. (2005), *Au-delà de la mélancolie*. Paris, Galilée.
- Calabrese O. (1987), *A Idade Neobarroca*. Lisboa, Edições 70.
- Castells M. (ed.) (2004), *The network society: a cross-cultural perspective*. Northampton: MA, Edward Elgar.
- Coquet J.-C. (1987), « Linguistique et sémiologie », in *Actes Sémiotiques – Documents*. Paris, EHESS-CNRS, pp. 5-13.
- Cordeiro E. (1999), « Técnica, mobilização e figura. A técnica segundo Ernest Jünger », *Revista de Comunicação e Linguagens*, 25/26.
- Debord G. (1967), *A sociedade do espetáculo*. Lisboa, Mobilis in Mobile, 1991.
- Gonçalves A. (2009), *Vertigens. Para uma sociologia da perversidade*. Coimbra, Grácio Editor.
- Guimarães Rosa J. (1967), *O Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.
- Jünger E. (1930), La mobilisation totale, in *L'État universel – suivi de La mobilisation totale*. Paris, Gallimard, 1990.
- Kristeva J. (1987), *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris, Gallimard.
- Lytard J.-F. (1993), *Moralités post-modernes*. Paris, Galilée.
- Maffesoli M. (2000), *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris, Denoël.
- Martins M.L. (2010), A mobilização infinita numa sociedade de meios sem fins, in C. Álvares & M. Damásio (eds.) *Teorias e práticas dos media. Situando o local no global*. Lisboa, Edições Lusófonas.
- Martins M.L. (2009), « Ce que peuvent les images. Trajet de l'un au multiple », *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, CNRS, 1, pp. 158-162.
- Martins M.L. (2003), *Ensino Superior e melancolia*. Viana do Castelo, Instituto Politécnico de Viana do Castelo.
- Martins M.L. (2002), « O trágico como imaginário da era mediática », *Comunicação e Sociedade*, 4.
- Martins M.L. (2002), « O Trágico na Modernidade » [version anglaise : « Tragedy in Modernity »]. *Interact, Revista online de Arte, Cultura e Tecnologia*, n. 5, 2002. <http://www.interact.com.pt>
- Nietzsche F. (1887), *Genealogia da Moral*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- Perniola M. (1994), *O Sex Appeal do Inorgânico*. Coimbra, Ariadne Editora, 2004.

- Perniola M. (1998), « Sentir a diferença », in AA. VV., *Metamorfoses do sentir*. Porto, Balleteatro Edições, pp. 6-19.
- Perniola M. (1991), *Do Sentir*. Lisboa, Presença, 1993.
- Plasseraud E. (2007), *Cinéma et imaginaire baroque*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- Sagnol M. (2003), *Tragique et tristesse*. Paris, Cerf.
- Sarduy S. (1972), *Cobra*. Paris, Seuil.
- Sartre J.-P. (1938), *La nausée*. Paris, Gallimard.
- Segalen V. (1995), *Œuvres complètes*. Paris, Laffont.
- Sloterdijk P. (2000), *La mobilisation infinie*. Paris, Christian Bourgois.
- Sodré M. & Paiva R. (2002), *O império do grotesco*. Rio de Janeiro, Mauad Editora.
- Breyner S. de M. (1962), Procelária, in *Poesias do livro Geografia* (I, II, III). www.mari-cell.com.br/sophiandresen/sophia17.htm.
- Vattimo G. (1991), *A sociedade transparente*. Lisboa, Edições 70.
- Virilio P. (1980), *The aesthetics of disappearance*. Los Angeles, Semiotext(e), 2009.
- Virilio P. (1995), *La vitesse de libération*. Paris, Galilée.
- Wölfflin H. (1996), *Conceitos Fundamentais da História da Arte – O problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo, Martins Fontes.
- Žižek S. (2002), *Bem-vindo ao deserto do real*. Lisboa, Relógio d'Água, 2006.

Vidéoclip

Peter Gabriel (1986), *Mercy Street*. Dir. Matt Mahurin.