

**Proust et Angelopoulous. L'éternité et un jour et les “
intermittences du coeur ”: une Recherche du temps
perdu dans l'oeuvre d'Angelopoulos**

Françoise Letoublon

► **To cite this version:**

Françoise Letoublon. Proust et Angelopoulous. L'éternité et un jour et les “ intermittences du coeur ” : une Recherche du temps perdu dans l'oeuvre d'Angelopoulos. Lecteurs de Proust au XXe siècle et au début du XXI, éd. Joseph Brami, Paris, Minard, Marcel Proust 9., pp.105-226., 2012. hal-02077483

HAL Id: hal-02077483

<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-02077483>

Submitted on 22 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Proust et Angelopoulos

L'éternité et un jour et les « intermittences du cœur » : une Recherche du temps perdu dans l'œuvre d'Angelopoulos

Françoise Létoublon
(Université Stendhal-Grenoble III)

L'Éternité et un jour est un film tout à fait à part dans l'œuvre du cinéaste grec Angelopoulosⁱ. Je tenterai de montrer que ce caractère particulier pourrait tenir à une influence proustienne, ou peut-être à Séféris superposé à Proust, ou Proust passé par le filtre de Séféris. J'essaierai de le montrer par plusieurs moyens différents : à partir d'une analyse de différents détails dans le film, de remarques sur la société mise en scène, sur le cadre architectural et esthétique, et enfin une analyse plus détaillée des similitudes entre une séquence du film, la visite du personnage joué par Bruno Ganz à sa mère dans une maison de retraite, et une scène de la *Recherche du temps perdu*, la *Nekuia* dans *Sodome et Gomorrhe*, où le narrateur retrouve sa grand-mère par un phénomène de mémoire involontaire, puis essaie de la retrouver dans un rêve, dans l'hôtel à Balbec où ils avaient occupé des chambres voisines.

Le titre du film, certes fait référence à Shakespeare, d'après Angelopoulos lui-mêmeⁱⁱ : on trouve *eternity* et *one day* dans des contextes voisins dans plusieurs *Sonnets*, et dans la scène 1 de l'acte I de *Love's labours lost* :

The endeavor of this present breath may buy
That honour which shall bate his scythe's keen edge
And make us heirs of all eternity.ⁱⁱⁱ

dit solennellement le roi Ferdinand, en finissant emphatiquement sur la clause *eternity*, tandis que Biron lui fait écho de manière vulgaire, la disparate produisant un effet burlesque évident, en remplaçant l'éternité par « un jour par semaine », pour le réduire en fin de tirade à

« une demi-journée » :

And one day in a week to touch no food
And but one meal on every day beside,
The which I hope is not enrolled there;
And then, to sleep but three hours in the night,
And not be seen to wink of all the day--
When I was wont to think no harm all night
And make a dark night too of half the day—^{iv}

La citation vient plus probablement directement de *As you like it, Comme il vous plaira*, IV, 1
"Forever and a day" :

ROSALIND

I might ask you for your commission, but I do take thee, Orlando, for my
husband. There's a girl goes before the priest, and certainly a woman's
thought runs before her actions.

ORLANDO

So do all thoughts. They are winged.

ROSALIND

Now tell me how long you would have her after you have possessed her.

ORLANDO

Forever and a day.

ROSALIND

Say "a day" without the "ever." No, no, Orlando, men are April when they
woo, December when they wed.^v

Dans la diégèse explicite du film, il s'agit d'une réplique d'Anna, la femme d'Alexandre, à son mari dans la dernière scène, réplique d'ailleurs répétée parce qu'elle n'est pas comprise à la première occurrence^{vi}.

Quoi qu'il en soit, le titre ne rend pas compte de l'œuvre sinon d'une manière poétique et n'interdit nullement la référence à Proust, qu'elle soit ou non consciente : l'éternité et le temps perdu et retrouvé ne sont pas étrangers les uns aux autres^{vii} : le personnage d'Alexandre, joué par Bruno Ganz, semble très proustien, cherchant comme le narrateur de la *Recherche* à retrouver le temps passé et la femme aimée disparue. Il est vrai que c'était aussi le cas du protagoniste appelé A. dans *Le Regard d'Ulysse*, mais A. est un grand voyageur : cinéaste exilé aux Etats-Unis et de retour en Grèce quand commence le film après une sorte de prologue, il va quitter sa ville de naissance Florina pour un grand périple dans les Balkans qui rappelle le modèle odysseén, tandis qu'Alexandre ne quitte guère sa

ville, Thessalonique, qu'il parcourt en voiture ou à pied, une fois en autobus dans un voyage avec l'enfant albanais qu'il emmène dans son périple au cours de cette dernière journée^{viii}. Ainsi, le narrateur proustien ne quitte guère Paris que pour Combray ou Balbec, sans jamais aller très loin. Alexandre est d'ailleurs écrivain, un écrivain célèbre d'après les réactions des personnes qui le saluent en le rencontrant dans son errance. Il ne cherche pas comme le narrateur proustien le sujet de l'œuvre qu'il veut écrire, mais il se plaint à plusieurs reprises de n'être jamais parvenu à finir les livres qu'il avait prévu d'écrire. Surtout, on a l'impression qu'il pense comme le narrateur proustien dans l'épisode auquel nous nous attacherons le plus, que « les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus. »

Plusieurs séquences du film peuvent être rapprochées de passages comparables, de lieux ou d'atmosphères analogues dans *La Recherche du temps perdu* : à Combray font penser les scènes nostalgiques du lever d'Alexandre enfant dans la maison de famille qui forment l'ouverture du film, avec ses relations avec de jeunes garçons de son âge, ses cousins ou ses camarades de jeu^{ix}, et les réunions familiales. La première séquence du film montre Alexandre enfant quittant la maison en descendant l'escalier sur le bout des pieds pour rejoindre deux autres garçons et aller ensemble nager vers le large, vers une île engloutie qui évoque l'Atlantide : cette scène fait davantage penser à Balbec du point de vue esthétique, mais l'enfant quittant la maison sur la pointe des pieds et entendant les rires de ses parents depuis leur chambre pourrait constituer une inversion des fameuses scènes du coucher et de l'attente du baiser maternel dans *Du côté de chez Swann*, où elles jouent aussi un rôle d'Ouverture, au sens musical du terme : ouverture nocturne chez Proust, matinale chez Angelopoulos, renversement des rôles de l'enfant et de la mère : on verra que ce type d'inversion thématique par rapport aux passages donnant lieu à allusion est fréquent chez lui.

La promenade du bord de mer à Thessalonique, que tout le monde arpente dans un sens puis dans l'autre semble-t-il, évoque les promenades proustiennes soit autour de Combray, du côté de Guermantes ou de celui de Méséglise, soit au bord de la mer à Balbec, soit encore au bois de Boulogne ou aux Champs-Élysées, promenades chères aussi bien à

Swann et Odette qu'au narrateur et à sa grand-mère, promenades qui le relie aussi à Gilberte.

Au cours de sa promenade sur le quai de Thessalonique, A. rencontre son médecin, et échange quelques mots polis avec lui. On a l'impression que le médecin, qui connaît l'état de son patient, n'ose lui parler de sa santé, et n'a en fait aucun autre sujet de conversation à proposer : la conversation tourne court, évoquant les réflexions de Proust sur la mondanité et la difficulté de communiquer. Il se pourrait même que son personnage soit inspiré du Docteur Cottard de la *Recherche*, assidu du salon Verdurin, et lié à ce titre au thème de nombreuses réflexions sur la conversation mondaine, par exemple dans *Sodome et Gomorrhe*, avec plusieurs pages d'affilée sur le sujet, et l'une d'entre elles en particulier sur les « expressions toutes faites » de la conversation.

L'un des caractères les plus connus de la *Recherche du temps perdu* est l'évocation d'une société très particulière, pour laquelle on a d'ailleurs souvent proposé des « clefs ». Or l'ancrage de *L'Éternité et un jour* dans la réalité des familles grecques de la haute bourgeoisie est sans ambiguïté, mettant une fois de plus ce film à part dans son œuvre^x : dans le passé de la remémoration du protagoniste, on voit que la mère d'Alexandre vivait avec le jeune couple qui venait d'avoir une fille, dans la belle maison du bord de mer où le même Alexandre retrouvait des cousins-camarades dans son enfance. Les parents d'Anna viennent en visite, probablement pour la fête de baptême du bébé dont on voit à plusieurs reprises l'élégant landau sous une gloriette blanche dont il faudra reparler. On apprend incidemment que la mère d'Anna, qui a une allure très théâtrale, est actrice de tragédie : tout cela est très typiquement grec, et pourtant l'on ne peut s'empêcher de penser à la famille du narrateur de la *Recherche*, et pour la mère d'Anna à la Berma de Proust, non présente directement dans la scène finale du *Temps retrouvé*, mais dont la fille essaie de pénétrer dans la soirée du Prince de Guermantes sans y avoir été invitée en faisant appeler l'actrice Rachel.

D'où l'on peut déduire que les souvenirs de cette fête familiale rappellent à la fois les réceptions de famille dans la *Recherche du temps perdu* et le dîner de têtes chez les Guermantes où les personnages du récit se retrouvent, tous vieilliss, parfois méconnaissables. Chez Angelopoulos, la remémoration permet au moins de laisser aux personnages leur âge d'alors. Et comme on ne voit jamais Anna dans d'autres circonstances, on ne la voit jamais vieillie. Elle a d'ailleurs, dans toutes ces scènes lumineuses, la même robe blanche à pois noirs, sur laquelle Alexandre lui a fait à l'époque une réflexion montrant bien son inattention d'alors à sa femme : elle avait alors répondu qu'il lui avait pourtant offert cette robe lui-

même. En parallèle, on pensera aux toilettes d'Albertine, à ses observations sur celles de la duchesse de Guermantes, et aux évocations du narrateur allant spécialement en visite chez Oriane de Guermantes pour lui demander comment copier au mieux ses toilettes pour plaire à Albertine...

J'ai évoqué brièvement avec la maison et la gloriette sur la plage le thème de l'architecture et du décor : ce sont des éléments qui dans la Grèce du début du XX^e siècle imitaient les modes européennes, à l'écart desquelles étaient restés les villages grecs de montagne qui forment habituellement le décor presque obsédant des autres films d'Angelopoulos : la grande maison avec ses chambres à l'étage et les grandes pièces de réception du rez-de-chaussée donnant sur la mer par une baie vitrée, meublées dans le style « années 20-30 », et la gloriette blanche entre la maison et la plage, qui évoque le style des stations thermales françaises ou allemandes à la fin du XIX^e siècle et des stations balnéaires telles que Deauville ou Biarritz, (ou Balbec avec son Grand hôtel), contrastent avec les maisons beaucoup plus simples des personnages de *L'Apiculteur* ou de *Voyage à Cythère* par exemple. Angelopoulos a visiblement attaché beaucoup d'importance à ce décor de la riche bourgeoisie dans ce film, car la dernière séquence du film montre Alexandre retournant dans cette maison, vidée de son mobilier et mal entretenue^{xi}. Il ouvre les volets, et l'on voit alors aussi la gloriette, bien peinte en blanc dans les scènes du passé, maintenant bien défraîchie.

En dehors de cette maison bourgeoise comme on peut encore en voir à Athènes, à Thessalonique ou dans diverses villes grecques, par exemple dans les îles prospères de Syros ou de Chios^{xii}, les personnages du film habitent tous dans des appartements, forme moderne de l'habitat : Ourania et sa famille fêtent le mariage de leurs enfants dans la rue d'un quartier populaire dans lequel Alexandre avec son chien paraît assez incongru. Lui-même habite « aujourd'hui » un appartement dans un étage élevé, d'où l'on voit par la fenêtre seulement d'autres immeubles semble-t-il. Le mobilier semble anodin, sans éléments décoratifs particuliers. L'appartement de sa fille et de son mari – qui ne semblent pas avoir d'enfants^{xiii} – est d'un « standing » nettement supérieur, plus clair et lumineux, plus spacieux et soigneusement décoré (on voit un lampadaire moderne très « design » et une table basse sur laquelle sont déposés des objets choisis). Ce qui importe est le contraste évident, voulu, entre les appartements standardisés de la vie moderne et la maison d'autrefois, apparemment seule devant la mer dans le film.

Eminemment proustien encore me semble le thème de la lettre d'Anna qu'Alexandre

apporte à sa fille avec son chien, comme un legs avant son entrée à l'hôpital. Cette lettre d'une morte rappelle le thème proustien de la correspondance avec Albertine et des lettres qui dans la *Recherche du temps perdu* font croire au narrateur qu'Albertine disparue va revenir alors qu'il apprendra plus tard qu'au moment de leur arrivée, elle était déjà morte. Dans le film, avec cette lettre écrite à côté de lui pendant qu'il dormait, Anna vivante avait cherché à obtenir d'Alexandre un jour de bonheur ensemble – un des sens du *jour* du titre –, tandis que lui n'a jamais su à cette époque lui consacrer le moment demandé, et c'est maintenant qu'elle est « perdue pour toujours » comme dirait Proust, qu'il cherche à la retrouver par le souvenir volontaire, et y réussit par moments, des moments qui semblent relever de la mémoire involontaire : on notera que ces moments où il se revoit avec Anna sont tous filmés dans une lumière vive, exceptionnelle chez Angelopoulos qui filme en général le brouillard, la neige ou la pluie de la Grèce hivernale^{xiv}. Toutes les séquences qui se rattachent à Anna et à la maison de famille au bord de la mer où ils habitaient ensemble sont lumineuses alors qu'elles appartiennent à un passé lointain, il y a au moins vingt ans, peut-être davantage^{xv}, et inversement, toutes les séquences appartenant à l'aujourd'hui d'Alexandre, un autre sens du *jour* du titre, sont filmées sous la pluie ou dans la brume, une partie d'entre elles dans la nuit pluvieuse.

Autre détail fourni par cette lettre, Anna a regardé Alexandre dormir, sans oser le réveiller : c'est alors qu'elle a commencé à lui écrire, elle l'explique dans sa lettre. Cela rappelle le narrateur proustien regardant Albertine prisonnière dans son sommeil. Le narrateur proustien remarque aussi qu'après sa mort, Albertine continue à vivre dans son souvenir, fractionnée d'ailleurs en plusieurs Albertines. Au contraire, on dirait que pour Alexandre, Anna revue toujours dans sa robe blanche à pois noirs dans cette même journée de soleil, n'est pas fragmentée : la culpabilité d'Alexandre aujourd'hui envers la demande d'Anna d'une seule journée pourrait-elle expliquer cette sorte de fixation de l'image d'un jour dans sa

mémoire ? Une fois encore en tout cas, le thème proustien apparaît inversé : le narrateur regardait Albertine dormir, c'est Anna qui écrit à Alexandre qu'elle l'a regardé dans son sommeil.

Avant d'aborder la *Nekuia*, il me semble qu'il faut évoquer l'objection qui m'a été présentée suivant laquelle ce ne serait pas Proust qui aurait influencé Angelopoulos, mais Séféris : ce que je mets sous le signe de Proust viendrait chez Angelopoulos de Séféris^{xvi}. Loin de nier l'influence de Séféris, je souhaite au contraire en montrer la présence massive, indéniable chez Angelopoulos. De nombreuses allusions dans son œuvre renvoient au recueil de poèmes intitulé *Mythologie*, en particulier dans *Le Regard d'Ulysse* : la séquence du récit poétique sur la tête d'Apollon à Délos fait par A. à l'archiviste de la cinémathèque de Skopje renvoie probablement au poème III

Je me suis réveillé, entre les mains cette tête de marbre
Qui épuise mes coudes et où donc la poserai-je ?

Elle tombait dans le rêve comme je sortais du rêve :
Ainsi se sont jointes nos vies et il serait très dur de les dissocier.

Je regarde les yeux : ni ouverts ni fermés.
Je parle à la bouche qui sans cesse essaie de parler,^{xvii}
[...]

et bien sûr le quatrième et dernier quatrain du poème IX qui commence par

Le port menace ruine, je ne peux plus attendre
L'ami qui est parti pour l'île aux pins

Les étoiles de la nuit me ramènent à Ulysse
Attendant les morts parmi les asphodèles.^{xviii}

Le thème de la mémoire aussi est très présent chez Séféris, ainsi dans le poème XXII, particulièrement dans la première strophe :

Tant et tant de choses ont défilé devant nos yeux
Que nos yeux mêmes ont fini par ne rien voir, sinon plus loin

Et en arrière, la mémoire, comme cette toile blanche, une nuit,
Dans un enclos où nous vîmes d'étranges images, plus étranges que toi,
Surgir et s'effacer dans le feuillage immobile d'un poivrier^{xix}.

Quant au thème de la maison familiale, nid d'une enfance heureuse, il peut provenir d'un des poèmes les plus connus du même Georges Séféris, le premier du recueil *La Grive*, nommé ainsi d'après le nom d'un bateau de transport échoué pendant la guerre près de l'île de Poros.

Les maisons que j'avais, on me les a prises

[...]

Je ne sais pas grand chose des maisons :

Je sais qu'elles ont leur caractère, voilà tout.

Neuves au début, comme les petits enfants

Qui jouent dans les jardins avec les franges du soleil ;

Elles brodent des persiennes de couleur et des portes

Étincelantes sur le jour.

Quand l'architecte a fini, elles s'altèrent. **Référence précise de cette citation: même édition et traduction, p. 143-144.**

On peut pourtant, me semble-t-il, maintenir la thèse de l'influence spécifique de la lecture de Proust par Angelopoulos en étudiant plus précisément la scène de *nekuia* de *l'Éternité et un jour*, avec certains détails qui ne semblent pouvoir venir que de la *Recherche du temps perdu*. Concernant l'atmosphère générale, le goût du passé, de la mémoire et le sentiment d'exil, il est indiscutable que tout cela est chez Séféris – « Ionien » exilé^{xx} comme le Père dans le *Voyage des comédiens* - autant que chez Proust. Indéniable aussi que l'expression poétique de ces thèmes, en grec, et leur connaissance bien plus ancienne dans sa vie, a pu frapper Angelopoulos plus profondément que ne l'a fait sa lecture plus récente de Proust. Mais Séféris lui-même a été très profondément influencé par Proust, comme en témoigne le poème intitulé « Piazza San Nicolo », où il est aussi question de maison close, des « pas de la mère dans l'escalier » et de « l'amertume de la séparation », poème qui commence par une citation précise, « en français dans le texte » précise en note Yves Bonnefoy dans l'édition Gallimard, de la première phrase d'*À la recherche du temps perdu* : « Longtemps je me suis couché de bonne heure », et reprend cette citation dans une variation

personnelle (ponctuation et accord au féminin) quelques vers plus loin :

« Longtemps, je me suis couchée de bonne heure » souffle-t-elle^{xxi}.

Dans l'*Éternité un jour*, Angelopoulos manifeste donc une double influence de Proust et de Séféris, de Proust à travers le filtre de Séféris souvent sans doute. Mais la scène de *nekuia* est, elle, spécifiquement proustienne et homérique à la fois : il s'agit de la séquence au cours de laquelle Alexandre va voir sa mère dans une maison de retraite, interprétée comme une nouvelle Descente aux enfers, qui devrait nous permettre d'aller un peu plus loin dans l'analyse.

On a suffisamment de signes de la gravité de son état^{xxii} pour être persuadé qu'il ne ressortira pas vivant de l'hôpital où il doit se rendre le lendemain, quand il rend visite à sa mère, atteinte probablement par la maladie d'Alzheimer, dans une maison médicalisée^{xxiii}. C'est donc une visite d'adieu, comme celle qu'il a faite auparavant à sa fille, qui ne l'a visiblement pas compris.

Dans ce film, les phénomènes de mémoire et d'apparence physique ont une grande importance : on voit la mère à l'époque de sa maturité dans toutes les séquences qui relèvent de la vie intérieure du protagoniste, et elle a alors, comme Anna, la femme d'Alexandre morte aujourd'hui, toujours l'apparence qu'elle avait à l'époque de la naissance de leur fille – qui doit avoir environ 30 ans environ dans l'aujourd'hui d'Alexandre dans le film-, donc une vingtaine ou une trentaine d'années plus tôt. La mère “ jeune ” semble un peu plus âgée que la mère d'A. dans le film précédent (*Le Regard d'Ulysse*, qui comporte aussi des scènes de *Nekuia*), elle est très belle aussi, en vêtements plutôt sombres qui laissent penser qu'elle est veuve, mais pas totalement en noir comme les femmes grecques âgées le sont généralement à cette époque. On la voit bercer le bébé dans son landau sous l'abri de la gloriette blanche devant la mer, en face de la belle maison bourgeoise isolée des environs de Thessalonique où habitent Alexandre et sa famille à cette période comme sa propre famille au début du film –en

contraste avec l'appartement confortable et banal qu'il habite dans l'aujourd'hui du film, d'où l'on entend les bruits du voisinage. La mère porte dans plusieurs des scènes de la mémoire un élégant chapeau de paille à larges bords avec un ruban noir. Or, au cours de la visite d'Alexandre à la maison de retraite, on aperçoit fugitivement le décor de la chambre par ailleurs très banale, et sur une commode, une photographie d'elle à cette époque, et le chapeau d'alors : deux vestiges d'un passé lointain, disparu depuis longtemps et apparemment oublié de tous sauf Alexandre ; la vieille dame actuelle est assise quand il arrive, mais ne semble pas entendre ce qu'il lui dit ni le reconnaître le moins du monde, son infirmière le dit d'ailleurs à Alexandre avant de quitter la chambre : « elle ne reconnaît personne », et le scénario précise à plusieurs reprises qu'elle a « le regard dans le vide ». Alexandre l'aide à se coucher ou plutôt il la met au lit, et elle continue son soliloque, réclamant son argenterie, dans une sorte d'obsession pour les objets réputée caractéristique de ce type de maladie. Il a envers elle des gestes de tendresse auxquels elle ne répond pas, il s'assied près d'elle sur son lit et entre aussi dans un monologue intérieur à mi-voix –si une telle expression est possible– qui me semble caractéristique des moments poétiques chez Angelopoulos, qu'ils soient d'un autre^{xxiv}, ou de lui-même, cas du poème final du *Regard d'Ulysse*, synthèse des diverses scènes de reconnaissance de l'*Odyssee* et manifestation au cœur de la détresse d'une sorte de confiance dans l'avenir du couple séparé par la mort, et cas dans *L'Éternité* de la lecture à haute voix de la lettre d'Anna, la voix d'Alexandre et le souvenir de celle d'Anna se superposant à celle de leur fille. Dans quelques moments-clefs de ses films, Théo Angelopoulos confie ainsi à l'un de ses personnages, toujours les personnages positifs, mais pas forcément les protagonistes^{xxv}, un moment de poésie, où la voix du personnage semble venir d'ailleurs, ou semble ne pas être destinée à se faire entendre d'un auditeur particulier : c'est comme si la voix poétique avait sa fin en elle-même. En tout cas, une fois encore, elle signifie clairement qu'on peut rencontrer sa mère, encore vivante du point de vue physique, **mais déjà morte** puisqu'il n'y a pas de

communication possible : la scène est presque pire que celle de l'*Odyssee*, où Anticlée semble entendre et comprendre ce qu'Ulysse lui dit, de même qu'il entend le discours sur la chair des morts qu'elle lui tient^{xxvi}.

Le discours poétique d'Alexandre porte sur son sentiment d'exil, disant qu'il s'est toujours et partout senti exilé, reprenant le thème du retour impossible qui obsède le cinéaste depuis *La Reconstitution* (*Anaparastassi*, 1970), *Voyage à Cythère* (1984) et *Le Pas suspendu de la cigogne* (1991), mais affleure aussi dans tous ses autres films^{xxvii}, et explique son goût passionné pour la poésie de Séféris.

A première vue, il s'agit d'une allusion au chant XI de l'*Odyssee*, et au passage dans lequel Ulysse, descendu aux Enfers, revoit sa mère Anticlée ; il essaie vainement de l'étreindre à trois reprises, mais reçoit d'elle l'explication métaphysique qui convient : les morts ne sont plus que des ombres que l'on ne peut toucher. Dans le film, il me semble qu'un syncrétisme entre la réécriture proustienne de cette scène si souvent imitée est probable: bien sûr, il s'agit de la mère d'Alexandre comme de la mère d'Ulysse, alors que dans le passage de *Sodome et Gomorrhe*^{xxviii}, c'est de la grand-mère du narrateur qu'il s'agit.

Les éléments qui pourraient venir de Proust sont d'une part la photographie et le chapeau, d'autre part les mots sans logique apparente, à valeur poétique et peut-être psychanalytique. Photographie et chapeau sont liés chez Proust, Angelopoulos dissocie en les disposant tous deux sur la commode les deux éléments que Proust associe étroitement dans la mémoire douloureuse du narrateur :

« et pis que cela, moi qui ne concevais plus de bonheur maintenant qu'à en pouvoir retrouver répandu dans mon souvenir sur les plans de ce visage modelé et incliné par la tendresse, j'avais mis autrefois une rage insensée à chercher d'en extirper [*sic*] jusqu'aux plus petits plaisirs, tel ce jour où Saint-Loup avait fait la photographie de grand-mère et où, ayant peine à dissimuler à celle-ci la puérité presque ridicule de la coquetterie qu'elle mettait à poser, avec son chapeau à larges bords, dans un demi-jour seyant, je m'étais laissé aller à murmurer quelques mots impatientés et blessants, qui, je l'avais senti à une contraction de son visage, avaient porté, l'avaient atteinte ; c'était moi qu'ils déchiraient, maintenant qu'était impossible à jamais la consolation de mille baisers. » (*SG, II, III, 155-156*).

Angelopoulos déplace aussi les mots « blessants » du narrateur envers sa grand-mère sur les relations entre Alexandre et sa femme, à qui il n'a pas su donner la journée qu'elle demandait : au cours de l'excursion familiale dans l'île, elle l'a accusé d'être un « traître », le mot blessant répondant au silence de son mari, à l'absence de réaction à sa lettre.

A propos de la photographie, il me semble qu'Angelopoulos éprouve une méfiance – mêlée de fascination – comparable à celle de Proust (auteur et narrateur superposés dans ce cas) envers ce figement du temps qu'elle provoque, la *momification* selon d'autres^{xxix}. Les premières images du *Regard d'Ulysse* montrent l'un des frères Manakis en train de photographier un bateau bleu qui passe sur l'horizon (citation d'un tableau de Magritte intitulé *Le Séducteur*), et symboliquement, le photographe meurt au moment où il est sur le point de déclencher l'appareil, comme si la fixation des images entraînait une malédiction. Au contraire, le *cinématographe*, capable de reproduire le mouvement, est peut-être comme la littérature et en particulier la poésie, un art qui permet de retrouver le temps perdu ?

Outre les détails saillants du chapeau et de la photographie – que leur modernité désigne comme proustiens au-delà du thème homérique commun à Angelopoulos et Proust –, j'ai évoqué les mots dénués de sens : ceux de la mère d'Alexandre dans le film et ceux qui constituaient le sésame dans la scène de rêve chez Proust : dans le rêve, la formule magique est « cerfs, cerfs, Francis Jammes, fourchettes », et au réveil, le narrateur la répète en chiasme avec disparition du dernier mot : « Francis Jammes, cerfs, cerfs ». Dans le discours incohérent de la mère d'Alexandre ne se trouvent ni poètes ni animaux, mais son « argenterie » pourrait venir des « fourchettes » de Proust, dans sa traduction grecque ou dans le texte même.

Angelopoulos fait souvent une sorte de synthèse entre la Descente aux Enfers d'Ulysse et celle d'Orphée, ainsi dans *Le Regard d'Ulysse* et tout récemment, dans son dernier film *Eleni*, où le jeune protagoniste joue de l'accordéon, et où son père qui est aussi le père adoptif

de son Eurydice, et son rival puisqu'il veut l'épouser et réapparaît sans cesse sur le chemin du couple qui le fuit, dit de lui dans un bal « ce jeune homme ferait danser les pierres ». Dans *L'Éternité et un jour*, il me semble que les deux motifs orphique et odysseén se superposent avec une sorte d'inversion par rapport à la tradition antique qui paraît typique du style du cinéaste : dans le film, l'épouse aimée est une morte alors que la mère est encore vivante ; mais le comportement d'Alexandre montre que comme Orphée il est capable d'une certaine manière de faire revenir la morte à la lumière sinon à la vie, tandis que sa visite à sa mère la montre au contraire comme une morte-vivante, une ombre résidant encore sur la terre.

Or chez **Proust aussi** les deux motifs se superposent. Dans un article sur ce sujet^{xxx}, Luc Fraisse et moi en avons repéré trois occurrences dans *La Recherche du temps perdu*. Dans le premier épisode, le héros de la *Nekuia* est Swann, le modèle du narrateur, à la recherche d'Odette sur les boulevards de Paris, la nuit et puisqu'il s'agit de la femme qu'il désire, le modèle orphique est dominant :

« Parfois, l'ombre d'une femme qui s'approchait de lui, lui murmurant un mot à l'oreille, lui demandant de la ramener, fit tressaillir Swann. Il frôlait anxieusement tous ces corps obscurs comme si, dans le royaume sombre, il eût cherché Eurydice. » (*S*, 227).

C'est au cours de cette soirée où Swann finit par rencontrer Odette par hasard, qu'a lieu dans une voiture le fameux épisode des « *catleyas* ».

Le troisième et dernier épisode est constitué dans *Le temps retrouvé* par l'épisode de la soirée chez le prince de Guermantes, près des Champs-Élysées^{xxxi}; comme on le verra pour l'épisode central, il se fait en trois temps distincts, l'ouverture ou le prélude dans la rue où le narrateur a fait arrêter sa voiture, et où il voit le baron de Charlus à qui ses cheveux de neige ont donné « *la majesté shakespearienne d'un roi Lear* » (*TR*, IV, 438), puis dans la cour d'entrée de l'hôtel de Guermantes avec une sensation provoquée par des pavés inégaux qui l'avait ramené à Venise, lui donnant « *la même félicité qu'à diverses époques de [s]a vie [lui] avaient donnée la vue d'arbres [...], la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée*

dans une infusion, tant d'autres sensations [...] que les dernières œuvres de Vinteuil [lui] avaient paru synthétiser. » (TR, IV, 445). Cette sensation « *suffisante [...] à [lui] rendre la mort indifférente* » (TR, IV, 446) est énigmatique et ne s'éclaircit qu'un peu plus tard, au cours de l'attente dans la bibliothèque du prince où a lieu la révélation de son œuvre à venir, à cause d'une nouvelle sensation similaire donnée par une serviette empesée :

« Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps. » (TR, 451).

Enfin, le troisième temps est constitué par le défilé des personnages vieilliss rassemblés dans cette soirée, à peu près tous les personnages de la *Recherche* sauf les morts^{xxxii}, montés dans l'échelle sociale à des degrés que l'on n'aurait jamais pu soupçonner ou inversement déchus par la vieillesse. Et la rencontre de la jeune Mademoiselle de Saint-Loup, fille de Robert de Saint-Loup et de Gilberte Swann, révèle au narrateur la convergence des espaces qu'il avait crus autrefois radicalement étrangers parce que les chemins qui y menaient depuis Combray étaient divergents, le « *côté de Guermantes* » et le « *côté de Méséglise* ».

L'épisode central de ces trois formes de *nekuia* dans *Sodome et Gomorrhe* a été pour le moment laissé de côté. C'est incontestablement le plus important à la fois pour la relation à l'*Odyssée*, pour son allure poétique (avec plusieurs vers blancs dans le texte, en particulier en ouverture^{xxxiii} et en clôture^{xxxiv} de la séquence) et pour les éléments qui se retrouvent dans *L'éternité et un jour*. Comme le dernier épisode de la *Recherche*, la *nekuia* de Balbec est structurée en trois temps : d'abord, en ouverture, l'épisode de mémoire involontaire provoqué par le mouvement fait pour se baisser afin de se déchausser : le *bouleversement* ressenti soudainement entraîne une confusion entre intérieur et extérieur, l'impression que la grand-mère secourable est à l'intérieur de lui, un visage « *penché sur [sa] fatigue* ». Ce premier temps est probablement suscité par la similitude entre le mouvement fait à Balbec et celui du moment où elle avait eu son « *attaque* » aux Champs-Élysées :

« le visage de ma grand-mère, non pas de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand-mère véritable dont, pour la première fois depuis les Champs-Élysées où elle avait eu son attaque, je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante. » (SG II, III, 153).

Ce premier temps entraîne une longue analyse, dans laquelle se trouvent les fameuses phrases « *et ainsi, dans un désir fou de me précipiter dans ses bras, ce n'était qu'à l'instant –plus d'une année après son enterrement, à cause de cet anachronisme du cœur qui empêche si souvent le calendrier des faits de coïncider avec celui des sentiments– que je venais d'apprendre qu'elle était morte.* » et « *Car aux troubles de la mémoire sont liées les intermittences du cœur.* » (SG II, III, 153).

Pour convaincre de la présence de la *Recherche du temps perdu* chez Angelopoulos, mais en particulier dans l'*Éternité et un jour*, je citerai encore d'autres éléments moins évidents au premier abord: le cinéaste a mentionné le rôle dans son inspiration d'un concerto pour deux mandolines de Vivaldi, concerto que le protagoniste écoute sur un vieux tourne-disque avant de quitter son appartement, transformé par les soins de la compositrice Eleni Karaïndrou. Or il se met ensuite à la fenêtre et entend la même musique venir d'un appartement voisin, sans que l'on voie personne, et Alexandre remarque dans un monologue à haute voix que chaque fois qu'il écoute cette musique sur son tourne-disque, elle lui revient en écho d'un appartement voisin sans qu'il voie jamais la personne qui la fait entendre, un « *inconnu* », peut-être « *une petite fille* ». Cette musique obsédante, c'est un analogue de la « *petite phrase de Vinteuil* » d'Alexandre. Or dans l'autobus **initia**tique, outre un Révolutionnaire attardé qui somnole en s'appuyant sur la hampe d'un drapeau rouge, qui paraît venir tout droit du *Voyage des comédiens* et des *Chasseurs*, les films des années 70, un orchestre de chambre, un trio, monte dans l'autobus à un arrêt, s'installe dans l'allée et commence à jouer, avant de descendre à l'arrêt Conservatoire ; or après un début en forme de musique classique, l'orchestre glisse vers la même musique du film, le signal de la mémoire

vive, d'une forme de bonheur d'être ensemble dans un voyage intérieur. De manière analogue, on remarque que le poète Solomos, dont Alexandre et le petit garçon albanais ont eu ensemble la vision au moment de son débarquement en Grèce et de sa quête des mots grecs, monte dans l'autobus au moment où l'orchestre en descend, et Alexandre s'enhardit à lui poser la question qu'il avait posée à Anna dans l'île : « *Demain, ça dure combien de temps ?* », mais l'ombre du poète quitte l'autobus sans répondre. Le trajet nocturne en autobus, au cours duquel on voit passer par trois fois un groupe de trois cyclistes en cirés jaunes, la « formule » à la manière homérique de plusieurs films antérieurs d'Angelopoulos^{xxxv}, est une autre forme de Descente aux Enfers, où l'on se demande qui, de l'enfant, de l'homme malade ou du poète du XIX^e siècle est le Virgile chargé de guider Dante.

On a déjà suffisamment insisté sur le rôle des personnages qui se retrouvent, vieillis et modifiés dans leur statut social, dans *Le temps retrouvé* pour noter en guise de preuve ultime de la forme proustienne que prend ici la *nekuia* homérique, qu'un retour analogue des ombres du passé clôt *L'Éternité et un jour* : on l'a déjà dit, à la fin de son errance, Alexandre retourne dans la maison du bord de mer, il visite les pièces vides du rez-de-chaussée, puis ouvre les volets et voit la gloriette autrefois blanche encore debout. Et le miracle du Temps retrouvé se produit : tous les personnages de la fête familiale d'autrefois sont là, ou plutôt apparaissent comme des ombres floues devenant de plus en plus nettes, et comme surgissant de la mer ; la musique du film (entendue évidemment dans la tête d'Alexandre) met en mouvement une danse à laquelle Anna l'invite en lui tendant les bras, et lui, toujours vêtu de son éternel manteau sombre dont le haut est visiblement trempé, se met lentement à esquisser des pas de valse avec Anna sur la jetée de bois qui, elle, a très visiblement subi le poids des ans. Et tous les personnages, toute la famille du film, dansent autour d'eux, sauf la mère, restée au balcon. Alexandre recommence un monologue poétique, appelant Anna, lui demandant « *qu'est-ce que c'est, demain ?* »^{xxxvi}, lui disant qu'il n'irait pas à l'hôpital le lendemain, comme si c'était

une manière de réaliser la promesse du jour qu'il ne lui a pas donné jadis. Puis, resté seul sans les ombres du passé sur ce symbolique pont de bois vermoulu, mais accompagné par les ombres dans une sorte de présence intérieure il redit les quelques mots grecs très anciens que lui a appris l'enfant albanais, comme en écho au poète Solomos^{xxxvii}. Et finalement il entend le vocatif *Alexandre* qui l'appelle, par la voix de sa mère, comme dans les premières images du film, et comme au début de sa vie, par un effet de composition circulaire comparable à celle de la *Recherche du temps perdu*^{xxxviii}.

Comme dans *À la recherche du temps perdu*, la mère et la femme aimée se superposent, reviennent dans la mémoire du protagoniste en se superposant et en échangeant leurs rôles.

Filmographie

TA Théodoros ANGELOPOULOS : *La Reconstitution* (Αναπαράσταση), 1970; *Jours de 36* (Μέρες του '36), 1972; *Le Voyage des comédiens* (Ο Θίασος), 1975; *Les Chasseurs* (Οι Κυνηγοί), 1977; *Alexandre le Grand* (Ο Μεγαλέξανδρος), 1980; *Athènes* (Αθήνα, επιστροφή στην Ακρόπολη), 1983; *Voyage à Cythère* (Ταξίδι στα Κύθηρα), 1984; *L'Apiculteur* (Ο Μελισσοκόμος), 1986; *Paysage dans le brouillard* (Τοπίο στην Ομίχλη), 1988; *Le Pas suspendu de la cigogne* (Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού), 1991; *Le Regard d'Ulysse* (Το Βλέμμα του Οδυσσέα), 1995; *L'Éternité et un jour* (Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα), 1998; *Eléni : La Terre qui pleure* (Τριλογία - Το Λιβάδι που Δακρύζει), 2004; *La Poussière du temps* (Η σκόνη του χρόνου), 2008.

i Le film est à part formellement par la lumière estivale dans laquelle baignent de nombreuses scènes du film, au bord de la mer, en bateau ou dans un îlot où la famille se rend pour un repas en plein air –qui ne sera d'ailleurs pas consommé à cause du violent orage qui éclate : cette lumière, c'est celle de la Grèce que connaissent ou imaginent les touristes du monde entier, en contraste total avec le pays sous la pluie ou la neige que montrent ses autres films, de *La Reconstitution* (1970) au *Regard d'Ulysse* (1995) et au tout dernier, *Eleni* (2004).

ii Il nous l'a dit dans une interview dont je n'ai malheureusement pas noté la date (interview avec Caroline Eades).

iii *Love's Labours Lost* dans l'édition d'A. Koszul †, continuée par P. Legouis (Paris, Belles Lettres, 1935, avec traduction française en regard, sous le titre *Peines d'amour perdues*), p. 4-5, vers 5 à 7 de I, 1.

iv *Love's Labours Lost*, *op. cit.*, p. 6-7, vers 39 à 45.

v *As you like it*, *Comme il vous plaira*, sous la direction d'A. Koszul, (Paris, Belles Lettres, 1935).

vi Nous tentons de montrer à la fin de cet article qu'Anna, quand elle s'exprime ainsi, est une « revenante », une ombre revenue du monde des ombres par la magie de la mémoire : comme chez Proust –et comme dans le modèle odysseén–, la communication avec les morts ne peut pas être réelle, les messages qu'ils nous adressent sont énigmatiques ou illusoires.

vii La sensation fortuite de réminiscence qui rapproche deux moments et deux espaces hétérogènes n'est certes pas pour Proust l'éternité : il s'agit de « *jouir de l'essence des choses* », d'« *un peu de temps à l'état pur* ». Bien que les états de conscience d'Alexandre ne soient jamais analysés ni disséqués, il semble comme le narrateur proustien goûter infiniment le retour soudain à la faveur d'un bruit ou d'une sensation de souvenirs des scènes du passé.

viii Ce voyage en autobus a divers aspects d'une initiation, il faudra y revenir à cause de la musique. Mais disons tout de suite que les stations de l'autobus ressemblent à celle d'une visite aux enfers : Conservatoire et Assômatôn (« sans corps », une sorte de Saints de la religion orthodoxe) en particulier. Il existe à Athènes une église qui porte ce nom —peut-être aussi à Thessalonique—, qui a dû inspirer Angelopoulos. Pour Conservatoire, il a dû penser aux harmoniques du mot avec le passé et la mémoire dans une langue européenne autre que le grec, le français par exemple parce que l'équivalent à Athènes s'appelle « Palais de la musique ». Je remercie Georges Kamarinos de ces renseignements.

ix Le narrateur proustien a été un enfant solitaire. Le personnage central de *L'éternité et un jour* n'est vu avec des contemporains dont il semble proche que dans cette scène initiale : dans l'aujourd'hui du film, il vit seul, on le voit se séparer de sa vieille servante Ourania et de son chien (scène dont nous montrons ailleurs qu'il s'agit d'une inversion de l'*Odyssee*), il va faire ses adieux à sa fille qui ne comprend visiblement pas son message, et à sa mère elle aussi isolée par la maladie. Le scénario évoque d'ailleurs un frère, qui a été significativement supprimé au montage.

x Ses autres films mettent en scène plutôt des familles populaires, paysannes ou issues de l'immigration de la Grande Grèce d'Ionie et du Pont Euxin, chassée de leurs villes et villages soit par les Turcs, soit par les populations majoritaires du Pontos.

xi Son gendre et sa fille l'ont mise en vente, a-t-on appris au cours de la visite d'Alexandre chez eux, il est probable qu'elle sera vendue à une société immobilière qui la détruira pour bâtir des immeubles de rapport, comme celui qu'habitent « aujourd'hui » aussi bien Alexandre lui-même que sa fille et son mari.

xii Je pense par exemple à la belle maison athénienne qui abrite l'ambassade de France, à Athènes.

xiii Le fait qu'il n'ait pas de petits enfants, et qu'il n'ait pas eu de fils, est peut-être l'une des clefs de l'attachement d'Alexandre pour l'enfant albanais qu'il a sauvé d'abord des accidents de la circulation et de la police, puis du trafic d'enfants organisé par d'autres immigrés albanais plus âgés.

xiv *Paysage dans le brouillard* est justement le titre magnifique, emblématique, d'un de ses films.

xv Période déduite de l'âge de la fille d'Alexandre et Anna, dans un landau dans les scènes du passé, qui habite dans le présent d'Alexandre un appartement luxueux, plein d'objets, dans lequel son gendre, au dire de sa fille, ne saurait souffrir la présence de son chien.

xvi Cela m'a été dit en particulier par Sylvie Rollet, qui connaît mieux que personne le cinéma d'Angelopoulos, et connaît aussi très bien la littérature grecque dont il s'est nourri.

xvii Georges Sféris, *Poèmes 1933-1955*, traduits par Jacques Lacarrière et Egérie Mavraki, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1989. Voir aussi les « statues brisées » du poème XXI.

xviii Voir aussi le poème XXIV, 4-5 Qu'ils ne nous oublient pas, âmes frêles parmi les asphodèles
Qu'ils tournent vers l'Erèbe la face des victimes.

xix Voir aussi la première strophe du poème « *Hélène* », dans *Journal de bord III*, poème que je crois dédié en partie, malgré son titre, à l'histoire de Philomèle et Procné, rossignol (et hirondelle), voir le début de la

quatrième strophe, « Rossignol, aède » et celui de la dernière, « Oiseau en larme » :
« Les rossignols ne vous laissent pas dormir à Platrès. »

Timide rossignol, dans la respiration des feuilles,
Toi qui offres la fraîcheur sonore des forêts
Aux corps séparés et aux âmes
De ceux qui savent qu'ils ne reviendront pas.

Aveugle voix qui tâtonne dans la nuit de la mémoire,
Bruits de pas, signes de la main : je n'oserai dire baisers ;
Et l'amer frisson de la captive exaspérée.

xx On sait que la famille du poète vient de Smyrne, en Asie mineure, qu'elle a quittée en 1914 pour Athènes au début de la première guerre mondiale. Son père était connu à Smyrne comme poète et il avait traduit l'*Œdipe Roi* de Sophocle en grec démotique pour une mise en scène qui eut lieu en 1910 ; à Athènes, son père devint professeur, non sans problèmes dus à ses idées républicaines. En 1922, Smyrne fut incendiée par les Turcs et la population grecque chassée. Séféris a été exilé à Londres pour ses études, puis en France, et à Londres à nouveau.

xxi C'est la maison qui parle, voir plus loin la figure qui la personnifie :
La maison, quand on l'observe bien à travers les vieux cadres,
Se réveille aux pas de la mère dans les escaliers, ...

xxii En particulier, dans les premières scènes en voiture dans Thessalonique, il est obligé de s'arrêter devant une pharmacie pour aller demander un médicament et un verre d'eau : il entre dans la pharmacie plié en deux par la douleur. Au cours de ses errances en voiture avec le petit Albanais, il donne à plusieurs reprises de l'argent à l'enfant pour acheter à manger, mais lui-même ne prend que de l'eau.

xxiii On voit un appareil à perfusion et à électrocardiogramme dans la pièce, et le lit médicalisé est tout à fait caractéristique.

xxiv Dans *Le Regard d'Ulysse*, un poème de Rilke entendu deux fois, dans le texte original allemand : dans le premier cas, A. épuisé dort, et Ivo Lévi, seul éveillé dans la pièce, dit à haute voix le poème qui est enregistré par un magnétophone ; plus tard, A., seul à son tour, met en marche le magnétophone et réveille la voix de Lévi et celle du Poète, comme revenu du séjour des morts par la magie de la technologie et la voix d'un autre ; le passage de Shakespeare dont il a été question plus haut, dans *L'Éternité* même un poème de Solomos, encore un Grec exilé qui revient au pays, mais n'en connaît pas la langue : une jeune fille lui adresse la parole en l'appelant "poète, homme à l'ombre légère", citation probable d'un chœur de l'*Antigone* de Sophocle et d'un passage de Pindare.

xxv Je pense au chauffeur de taxi du *Regard d'Ulysse*, qui en trinquant avec A. regarde la vue depuis un col élevé sur les montagnes de la Grèce du Nord et a quelques mots sur ce pays « *trop vieux* ». Dans certains cas aussi, la voix poétique est collective, comme la mélodie funèbre psalmodiée par les petits laveurs de vitres d'origine albanaise en mémoire d'un de leurs camarades, Sélim, mort dans un accident tel qu'ils semblent fréquents à Thessalonique. Magie des mots qui font vivre encore un peu le mort par l'énoncé de son nom et rituel d'adieu, ce poème-chant dans un parking sordide donne au jeune mort une grandeur digne des grands rituels des Arabes nomades du désert.

xxvi Françoise **Létoublon**, « Theo Angelopoulos in the Underworld », in *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon*, edited by Barbara Graziosi and Emily Greenwood, Oxford, OUP, 2007, p. 210-227.

xxvii Sur *Voyage à Cythère* comme moment-clef dans son œuvre, voir **Sylvie Rollet**, *Voyage à Cythère. La poétique de la mémoire d'Angelopoulos*, Paris, L'Harmattan, 2003.

xxviii SG II, III, 152-160, depuis « Bouleversement de toute ma personne. » jusqu'à « l'éternité qui ne serait pas trop longue pour nous deux », où l'on notera la présence du mot éternité.

xxix André **Bazin**, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Cerf, 1983, pp. 9-17. Voir Caroline **Eades**, Françoise **Létoublon**, Sylvie **Rollet**, « Pères et fils : le royaume des ombres chez Angelopoulos », *L'ombre de l'image, de la falsification à l'infigurable*, sous la direction de Murielle **Gagnebain**, (Seyssel, Champ Vallon, 2002), pp. 177-197. De même, in *Théo Angelopoulos au fil du temps, Théorème 9*, 2007, sous la direction de Sylvie **Rollet** (Paris, Presses de Paris-Sorbonne nouvelle) : de C. **Eades**, « Un chemin tout tracé: espace politique et itinéraires symboliques dans *Le Regard d'Ulysse* et *L'Éternité et un jour* », p. 53-63; et de F. **Létoublon**, « Voyage dans le brouillard. Imaginaire collectif et souvenirs intimes », p. 79-87. Également, S. **Rollet**, « 'Reproduction interdite', Le dos du visible", *Le dos, Vertigo* 22, 2001, p. 67-71.

xxx Françoise **Létoublon** et Luc **Fraisse**, « Proust et la descente aux enfers : les souvenirs symboliques de la Nekuia d'Homère dans la *Recherche du temps perdu* », *RHLF* 97, 1997, pp.1056-1085 ; je renvoie à cette étude pour toutes les références concernant Proust.

xxxï Le nom même de l'avenue parisienne est significativement associé aux scènes de *nekuia* chez Proust, par une sorte de jeu de mots ou d'association d'idées.

xxxii Les éditeurs signalent d'ailleurs que Proust a fait paraître dans cette soirée certains personnages dont la mort avait été signalée auparavant. **Est-ce bien le mot étourderie qu'ils emploient ? n'est-ce pas parce que le texte étant resté inachevé en raison de la mort de Proust, celui-ci n'a pu évidemment le relire ? Oui c'est probable, je ne peux pas retourner encore à la Bibliothèque, et je suggère de retirer par étourderie.**

xxxiii « *Bouleversement de toute ma personne. Dès la première nuit, comme je souffrais d'une crise de fatigue cardiaque, tâchant de dompter ma souffrance, je me baissai avec lenteur et prudence pour me déchausser. Mais à peine eûs-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux. L'être qui venait à me secours, qui me sauvait de la sécheresse de l'âme, c'était celui qui, plusieurs années auparavant, dans un moment de détresse et de solitude identiques, était entré...* » (SG II, III, 152-153) pour le début de la scène de *nekuia*, « *Mais, dès que je fus arrivé à m'endormir, à cette heure, plus véridique, où mes yeux se fermèrent aux choses du dehors, le monde du sommeil (sur le seuil duquel l'intelligence et la volonté momentanément paralysées ne pouvaient plus me disputer à la cruauté de mes impressions véritables), refléta, réfracta la douloureuse synthèse enfin reformée de la survivance et du néant, dans la profondeur organique et devenue translucide des viscères mystérieusement éclairés.* » (SG II, III, 157) pour la partie centrale consacrée au sommeil, et surtout aussitôt après : « *Monde du sommeil, où la connaissance interne, placée sous la dépendance trouble de nos organes, accélère le rythme du cœur ou de la respiration, parce qu'une même dose d'effroi, de tristesse, de remords, agit, avec une puissance centuplée [...]; dès que, pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux multiples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissant en larmes. Je cherchai en vain celle de ma grand-mère dès que j'eus abordé sous les porches sombres.* » (SG II, III, 157).

xxxiv « *Mais déjà j'avais retraversé le fleuve aux ténébreux méandres, j'étais remonté à la surface où s'ouvre le monde des vivants.* » (SG, II, III, 159).

xxxv C. **Eades** et F. **Létoublon**, « Les cirés jaunes d'Angelopoulos » n'a pas été encore publié en français mais il l'a été en anglais, « From Film analysis to oral-formulaic theory : The Case of Yellow Oliskins » in *Contextualizing Classics. Ideology, performance, dialogue. Essays in honor of John J. Perdadotto*, ed. by Thomas M. Falkner, Nancy Felson, David Konstman (Lanham, Maryland : Rowman & Littlefield, 1999), p. 301-316 ; en grec, « *Apo ti filmiki analysi stin prophoriki-typologiki theoria* », in *Thodoros Aggelopoulos*, ed. I. Stathi (Athènes, Kastaniotis, 2000) p. 145-155 ; et en italien, « Dall'analisi filmica alla teoria orale formulare : il caso delle cerate gialle », in *Theo Angelopoulos. Faces 2*, a cura di Maria Minucci, in collaborazione con Tizian Cavasino et Michail Leivadiotis (Bologna, Revolver, 2004) p. 43-59.

xxxvi C'est à cette question qu'elle répond « *L'éternité et un jour* », et le répète parce qu'il ne comprend pas et pose à nouveau sa question.

xxxvii Les images du poète Solomos dans le film, comme celles des Manakis dans *Le Regard d'Ulysse*, constituent les modèles de référence du cinéaste, rappelant le trio Bergotte, Elstir, Vinteuil de Proust. Dans *Le*

Regard d'Ulysse, au cours d'une séquence située à Belgrade avec un journaliste, ami de ses années d'études à Paris, Angelopoulos évoque les petites amies qu'ils ont connues à Paris, dans une suite de prénoms féminins, puis les cinéastes préférés, un trio symbolique encore: Eisenstein, Kurosawa, Orson Welles...

xxxviii Voir Françoise **Létoublon**, « Le miroir et la boucle », *Poétique* 53, 1983, pp. 19-35; et « Theo Angelopoulos in the Underworld », in *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon*, edited by Barbara Graziosi and Emily Greenwood, Oxford, OUP, 2007, p. 210-227.