

Voyage dans le brouillard. Imaginaire collectif et souvenirs intimes

Françoise Letoublon

► **To cite this version:**

Françoise Letoublon. Voyage dans le brouillard. Imaginaire collectif et souvenirs intimes. Sylvie Rollet. Théorème 9. Angelopoulos au fil du temps, 2007. hal-02098902

HAL Id: hal-02098902

<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-02098902>

Submitted on 13 Apr 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.

Voyage dans le brouillard.

Imaginaire collectif
et souvenirs
intimes

Françoise
Létoublon
Université
Stendhal-
Grenoble 3

Le cinéma d'Angelopoulos n'a cessé, dès *La Reconstitution* et *Jours de 36*, de mettre en scène des événements du passé dont l'interprétation reste énigmatique. Le cadavre encore saignant du partisan, trouvé par les protagonistes des *Chasseurs* dans la neige pourrait en être le symbole, d'autant qu'il manifeste, par ailleurs, une autre constante de l'œuvre : il ne s'agit pas, en effet, du voyage d'un personnage dans le passé, mais bien d'une irruption du passé qui vient se glisser entre les blocs du présent.

Intertitre : Sous les personnages de notre temps, les mythes antiques ????

L'histoire de la Grèce contemporaine, dans la première partie de l'œuvre du cinéaste, est l'occasion de très nombreuses allusions à la tragédie grecque et, en particulier, à l'*Orestie* et au mythe des Atrides, comme cela a souvent été remarqué. On a peut-être moins fréquemment noté comment la guerre mondiale et la guerre civile en Grèce ont en quelque sorte fait resurgir du sol grec ces thèmes

permanents, universels, qui étaient les leitmotifs de la tragédie grecque : absence du père et du mari, difficultés rencontrées par la famille « amputée » durant cette absence, recours à des subterfuges destinés à assurer tant bien que mal la survie, aggravation de la situation au retour de ce même père et mari, crime, enquête, désir de vengeance des enfants etc.

Certes, la troupe du *Voyage des comédiens* ne joue pas l'*Orestie*, mais une pastorale conventionnelle mettant en scène Golfo, une bergère. Toutes les représentations de l'unique pièce de leur répertoire sont d'ailleurs interrompues. En revanche, les comédiens vivent dans leur quotidien la réapparition de la Tragédie. Celle-ci est donc toujours présente et, surtout, fait partie du réel et non de la scène des apparences qu'est le théâtre. Inversement, la théâtralité semble gagner le réel, lors des affrontements opposant un individu à un groupe (Electre faisant se déshabiller le soldat qu'elle veut humilier, révolte d'Oreste, qui saccage la table dressée, lors du repas de nocce de Chrysothémis avec un Américain). Les affrontements entre les groupes sont particulièrement frappants quand ils mettent en jeu des musiques qui s'opposent (chansons, musique d'orchestre ou musique enregistrée, musique traditionnelle grecque / musique américanisée etc. et même les cornemuses incongrues d'un régiment écossais en kilt). La vie théâtralisée rend le théâtre ridicule et à la limite, impossible. C'est ce que semble signifier symboliquement l'irruption d'Oreste, le fils maquisard dont nul ne savait s'il vivait encore, sur la scène où la troupe continue à jouer comme autrefois *Golfo la bergère*. Lorsque Oreste abat sur scène l'acteur, amant de sa mère et fasciste notoire, celui-ci apparaît comme le substitut moderne de l'Egisthe de l'*Orestie*.

La théâtralisation est encore plus marquée dans *Les Chasseurs*. Les

scènes de groupe dans la neige ou dans l'hôtel, où la société bourgeoise bien-pensante donne ses réceptions, y alternent avec les « scènes de genre », où se glisse une nouvelle Pénélope au tricot (« une maille à l'endroit, une maille à l'envers »), dont la valse imaginaire avec le monarque de ses rêves se transforme en scène érotique.

En 1980, *Alexandre le Grand* marque peut-être le sommet de la théâtralité qui accompagne le retour du passé : c'est l'Alexandre antique qui, sous les traits d'un bandit-héros populaire, réapparaît montant un cheval blanc sur la butte du temple de Poséidon au cap Sounion. La fin du film le fera disparaître dans le cercle de la foule villageoise qui semble l'absorber, ou l'avaler littéralement, tel un Dionysos ou un Orphée moderne. Une théâtralisation similaire semble à l'œuvre dans la scène où la mariée en robe blanche, ensanglantée, étendue sur son lit de mort, semble évoquer les *Anatomies* de Rembrandt ou le *Christ mort* de Mantegna^[1] ; ou encore dans la scène où Alexandre à cheval pose devant une toile peinte représentant Saint Georges et le dragon, comme s'il en était l'écho ou l'avatar, à la fois sur le plan visuel et sur le plan symbolique, en même temps que celui du conquérant antique dont il porte le nom^[2].

Voyage à Cythère (1984) constitue un tournant capital^[3]. Dans les films suivants - *L'Apiculteur*, *Paysage dans le brouillard*, *Le Pas suspendu de la cigogne*, *Le Regard d'Ulysse* et *l'Eternité et un jour* - où le thème du voyage et de la quête devient central, la référence massive à l'*Odyssée* se substitue à l'*Orestie*, en même temps que la place prise par l'histoire collective, sans disparaître complètement, diminue devant celle du passé individuel. Si la théâtralité caractéristique des films précédents se maintient, elle semble relever,

cette fois, du régime de la nostalgie. C'est dans un cinéma désaffecté que les protagonistes de *L'Apiculteur* font l'amour. La troupe du *Voyage des comédiens* vend ses costumes de scène dans *Paysage dans le brouillard*, où l'Oreste d'autrefois n'est plus qu'un personnage secondaire, sorte d'ange gardien des deux enfants. Le héros interprété par Marcello Mastroianni dans *L'Apiculteur* ressemble à un Ulysse désabusé, revenu de tout et ne supportant surtout pas l'idée de reprendre la vie commune avec son épouse. Ainsi, l'une des scènes « formulaires »^[4] qui semblent obséder Angelopoulos^[5] revient-elle dans ce film qui s'ouvre sur les préparatifs d'un banquet qui ne sera pas consommé. Cette scène rappelle évidemment celle du *Voyage des comédiens*, où le repas de noces de Chrysothémis avec le soldat américain était violemment interrompu par son fils.

Paysage dans le brouillard adopte le point de vue des enfants, Oreste et Electre, comme un Télémaque dédoublé, partant en quête d'un père qui n'a plus rien d'un héros d'épopée, et dont on ne sait strictement rien d'autre que le fantasme qu'il suscite chez les enfants. A vrai dire, leur mère elle-même ne semble pas davantage connaître l'identité du (ou des) géniteur(s). Cela montre peut-être que toute la littérature, depuis Homère, se fonde sur une fable des femmes et sur le besoin des enfants de croire qu'ils ont un père, dont l'absence s'expliquerait par une belle histoire. On se souvient des paroles troublantes de Télémaque, dans l'*Odyssée*, en réponse à une question d'Athéna, qui lui apparaît sous les traits de Mentès, roi de Taphos :

« Ma mère dit que je suis bien son fils, mais moi,
Je n'en sais rien : l'enfant tout seul ne reconnaît pas son père...
Ah ! certes, je préférerais me savoir l'heureux fils
D'un homme qui pourrait vieillir parmi ses biens !
Or, de tous les mortels le moins favorisé du sort,
Voilà, puisque tu veux savoir, celui qu'on dit mon père... »^[56]

Mais il est vrai aussi que dans l'*Odyssée*, le voyage de Télémaque dans le Péloponnèse et les remarques d'Hélène et de Ménélas sur sa ressemblance extraordinaire avec Ulysse lèvent toute ambiguïté. Elle reste, au contraire, entière dans *Paysage dans le brouillard*, le récit jouant du décalage entre la conscience des enfants et les hypothèses que peut faire le spectateur.

Le retour d'Ulysse - c'est-à-dire du père exilé dans *Voyage à Cythère* et de l'époux disparu dans *Le Pas suspendu de la cigogne* – est, de la même manière, présenté comme une énigme pour ses proches. Dans le premier film, ce retour ne peut constituer qu'un film « rêvé » par le fils cinéaste. Dans le second, il ne reste de l'exilé qu'un message enregistré pour sa femme sur un répondeur. Lorsque le réalisateur de télévision, parti à sa recherche, parvient à filmer la confrontation entre Ulysse (ou son sosie) et sa femme, aucun indice ne permet de décider s'il s'agit ou non de l'homme politique disparu, ni même de savoir si sa femme l'a ou non reconnu.

Dans *Le Regard d'Ulysse* et *L'Éternité et un jour*, Angelopoulos entraîne le spectateur dans le voyage d'Ulysse et même dans son « regard » sur le monde. Le voyage du cinéaste A., revenu d'Amérique après bien des années, à la recherche des bobines tournées par les Manakis est bien un voyage de retour aux origines. Le film reprend les principaux « passages obligés » de l'*Odyssée*, bien que l'itinéraire du nouvel Ulysse – qui utilise à peu près tous les moyens de transport actuels – ne le mène pas en Méditerranée, mais l'entraîne dans un voyage vers l'intérieur des terres, dans les Balkans et vers la dévastation de Sarajevo, analogue à l'Enfer odysseén.

Dans *l'Éternité et un jour*, le héros Alexandre, un écrivain célèbre, ne se déplace plus cette fois que dans Thessalonique et ses environs,

jusqu'à la frontière albanaise où l'arrête le spectacle des candidats à l'immigration. Cette réduction de l'amplitude du voyage montre probablement que pour vivre une *Odyssée*, il n'est pas besoin d'aller très loin. Une visite à sa mère dans une maison de retraite anonyme suffit pour constituer une Descente aux enfers. Une visite à sa fille ingrate, mariée à un « nouveau riche » typique, qui refuse d'accueillir son chien et lui apprend incidemment qu'ils ont mis en vente la maison de famille au bord de la mer, représente l'accueil des prétendants et des servantes infidèles. La vieille servante Ourania qui, elle, accepte de prendre en charge le chien de son maître incarne la reconnaissance d'Euryclée et la reconnaissance du chien Argos inversée par rapport à l'*Odyssée* où le chien meurt en reconnaissant son maître. La rencontre et le sauvetage de l'enfant albanais laveur de vitres montrent que la relation filiale la plus solide ne se crée pas forcément dans le cadre familial, que deux étrangers l'un à l'autre peuvent devenir plus proches que des parents véritables. Cette rencontre fait découvrir à Alexandre que le plus grand bonheur poétique réside dans la redécouverte de très vieux mots tout simples, l'image de Solomos se superposant à celle de l'enfant dont le parler grec est comme venu d'un lointain passé. Enfin et surtout, en retournant dans la maison de son enfance au bord de la mer, dans la dernière séquence, Alexandre retrouve tout le parfum de la mémoire et la présence de toute la famille, et d'abord d'Anna, la Pénélope disparue du moderne Ulysse, avec laquelle il entame enfin le dialogue qui n'a probablement jamais eu lieu durant leur vie commune. Entrer dans la maison qui va être vendue et peut-être détruite par des promoteurs, et ouvrir des volets fermés depuis longtemps, c'est, dans le film, le dernier voyage d'Alexandre, du moins le dernier qui nous soit montré : un voyage dans la mémoire heureuse même s'il prélude

au départ pour la mort programmée à l'hôpital.

Intertitre : Présent dans le brouillard lumière du passé ???

En même temps que l'*Odyssée* prend la place de l'*Orestie* dans la mythologie personnelle d'Angelopoulos, on voit le brouillard envahir le monde qu'il filme jusqu'à le rendre quasiment invisible. Il apparaît, en effet, de manière symptomatique dans le titre même de *Paysage dans le brouillard*, où il domine la plupart des images du film. Sur les routes qui mènent les enfants vers le Nord, l'Allemagne de leurs rêves, le brouillard n'est troué que par les lumières des camions, le ronronnement de leurs moteurs ou par les véhicules de chantier, grues énormes qui évoquent le Cyclope cannibale de l'*Odyssée*.

Les paysages de neige semblent avoir eu dans la première partie de l'œuvre d'Angelopoulos un rôle proche de celui du brouillard ou de la robe blanche de la mariée : faire ressortir les taches de sang ou le rouge des drapeaux des partisans[6], mais aussi le brun-vert des uniformes des soldats, des chasseurs ou des partisans, comme les vêtements sombres des comédiens en voyage, toujours en manteaux ou imperméables, une valise à la main dans un style brechtien,[7] et les vêtements sombres des vieilles femmes, emblématiques de la Mère, dans toute son œuvre[8].

Ce brouillard, on le trouve déjà, mais de manière moins frappante, dans *Voyage à Cythère*. S'il forme l'arrière-plan des scènes situées dans le village montagnard, il apparaît surtout dans les vagues de pluie qui s'abattent sur le port à la fin du film, puis sur la barge sur laquelle le vieux maquisard est renvoyé au-delà des eaux territoriales grecques. En revanche, il ne cesse de réapparaître dans les films suivants. Envahissant le monde des réfugiés, à la frontière, dans *Le Pas suspendu de la cigogne*, c'est dans le *Regard d'Ulysse* surtout

qu'il occupe une place essentielle. A Sarajevo, quand le temps est clair, le danger des snipers crée la peur. Quand le brouillard s'abat sur la ville, au contraire, il permet que se reforme une vie quasi-festive : concerts pour orchestre symphonique, représentations théâtrales[9], scène de bal populaire. C'est au cours du bal que Levi, sa fille et A. vont se retrouver. Unique danse réunissant A. et sa bien aimée, c'est aussi l'occasion de leur unique dialogue, l'échange verbal suspendant en quelque sorte la danse tandis que la musique se poursuit. C'est dans ce dialogue capital qu'elle lui demande de l'emmener loin de Sarajevo et qu'il lui promet de revenir[10] la chercher. Demande et promesse constituent ici une variation à la fois sur l'histoire d'Ulysse et Nausicaa et sur celle d'Ulysse et de Pénélope puisque, dans l'*Odyssée*, Ulysse refuse au nom de son retour en Ithaque le mariage avec la princesse, union qu'Alcinoos lui propose et qu'elle-même désire ingénûment. Son refus sépare ainsi Ulysse des Phéaciens qui l'ont accueilli dans la tradition grecque de la *xenia*.

Le brouillard de Sarajevo est encore l'occasion qui permet à Ivo Levi de proposer à A. une promenade familiale au bord de la rivière, en manière d'accueil du héros étranger dans la famille.[11] Mais le brouillard qui autorise la promenade, commencée dans la gaieté, est trompeur : il interrompt peut-être les tirs des snipers, mais non les rondes des milices. On entend d'abord le moteur d'une jeep, puis des voix rudes, des ordres, auxquels succède le tir des mitraillettes, puis le son de corps jetés dans la rivière, et celui enfin du véhicule qui repart. Du fait du brouillard, toute la scène a donc lieu hors champ. Lorsque le voile de brume se dissipe légèrement, A. ne trouve que des cadavres.

Un brouillard analogue ensevelit le paysage de *L'Éternité et un jour* lorsque la voiture d'Alexandre emprunte la route qui mène vers

l'Albanie. Lorsqu'enfin apparaît la frontière, ce sont des miradors et des grillages auxquels sont accrochés des humains (vivants ou morts ?) qui s'offrent au regard des personnages et du spectateur. Cette vision d'horreur fait reculer Alexandre qui rebrousse chemin et ramène le petit émigré à Thessalonique.

Ces images, faisant écho au viol de Voula hors-champ derrière le camion dans *Paysage dans le brouillard* semblent montrer qu'Angelopoulos a désormais recours au brouillard pour filmer les scènes dont l'horreur ne peut être montrée, qu'il s'agisse de la violence du réel ou d'une horreur imaginée, fantasmée. Dans les deux cas, le brouillard constitue en quelque sorte le signe de l'image mentale, de l'irreprésentable.

Or, depuis *Le Regard d'Ulysse* semble-t-il, une innovation capitale est intervenue dans le mode de représentation propre à Angelopoulos qui a toujours volontairement mêlé le passé et ses différentes strates au présent du récit filmique. Dans *Le Voyage des comédiens*, on finit même par se demander s'il y a un « présent de référence » pour le récit. Mais depuis 1995, le passé individuel des protagonistes tend à s'imposer, sous la forme d'images, parfois de photographies. Ces images d'un passé heureux sont en général lumineuses et souvent davantage que celles du présent du film.

Dans *Le Regard d'Ulysse*, il s'agit du passé de Constanta, ville grecque de la Mer noire et berceau d'une famille dont on se demande s'il s'agit de celle d'A. ou de celle des Manakis, plus probablement d'une superposition de l'une et de l'autre. Parmi ces images lumineuses, retenons celle de la rencontre avec la mère, dans le train, dont l'apparition fait revenir les images du passé. Les souvenirs de Constanta, ce sont trois réveillons successifs, marqués par des bals

« formulaires » et par leurs « variations » à l'occasion de l'irruption des miliciens, chargés d'arrêter les personnages masculins, père et oncle, et de saisir les biens de la famille, en particulier le piano qui permet la danse. Au cours du plan-séquence qui réunit ces trois réveillons intervient une séance de pose pour une photographie de famille. Alors que dans d'autres périodes de sa vie, A présente toujours son visage adulte - celui d'Harvey Keitel -, la scène de la photographie est le seul moment où le héros a le visage de l'adolescent qu'il était à cette époque.

Si l'on admet que la scène joue sur l'indexicalité du médium photographique (le cliché comme trace du réel), la lumière qui baigne la scène relèverait non d'une transfiguration imaginaire, mais de la réalité du passé.

En tout état de cause, le contraste marqué entre la lumière éclatante du souvenir et le brouillard du présent se confirme dans *L'Éternité et un jour*. Dans les scènes au présent, la ville de Thessalonique est le plus souvent noyée sous la pluie qui brouille les lointains. [12] En revanche, toutes les séquences qui relèvent des souvenirs d'Alexandre, comme celles qui évoquent le retour de Solomos en Grèce et sa quête de la langue grecque, sont filmées dans une lumière éblouissante. Lumière de la maison dans laquelle Anna et Alexandre reçoivent toute leur famille pour fêter la naissance de leur fille. Lumière encore plus éclatante du bord de mer avec sa gloriette à l'ombre de laquelle la mère d'Alexandre berce le bébé dans son landau. Lumière encore du voyage dans l'île de toute la famille pour un repas de fête [13]. C'est cette lumière d'autrefois que l'on retrouve à la fin du film, dans la dernière séquence, quand Alexandre, après avoir conduit le petit laveur de vitres vers le bateau qui doit l'emmener vers un autre exil, regagne la maison familiale du bord de mer, vidée de ses meubles et

visiblement non entretenue. Lorsqu'il ouvre les volets, apparaissent le jardinet et la plage, où se dresse toujours la gloriette. Le soleil semble alors susciter l'image d'Anna, vêtue de la robe blanche à pois noirs qu'elle portait à l'époque de la fête familiale d'autrefois. Seul A. a les traits vieillis et la silhouette usée d'aujourd'hui – un « aujourd'hui » marqué par son entrée programmée à l'hôpital, le lendemain. Il commence alors à danser avec l'Anna d'autrefois, entame avec elle un dialogue imaginaire : « Demain, ça dure combien de temps ? » interroge Alexandre. « L'éternité et un jour », répond la jeune femme. Le temps du bonheur s'est irrémédiablement enfui, mais son souvenir permet d'affronter le présent, de faire face à la mort. En plan rapproché, cadré de dos, devant la mer, Alexandre prononce ses dernières paroles qui transcrivent son désespoir surmonté. D'abord : « Mon passage sur l'autre rive, cette nuit... ». Puis trois mots très anciens que lui avait confiés l'enfant : *Xenitis* « étranger », *argadini* « très tard » et *korphoula* « petite fleur »[14]. Ces trois mots prennent ici une valeur symbolique : Alexandre s'est toujours senti étranger à ce monde, à cette époque et même à sa famille. Il est « très tard », trop tard pour réparer sa trahison envers Anna, pour lui donner ne serait-ce qu'une journée comme elle le demandait dans l'île et dans la lettre qu'elle lui a écrite un matin pendant qu'il dormait encore, en le regardant dormir, mais peut-être encore temps pour la retrouver par la mémoire ; « petite fleur », c'est peut-être la femme aimée, tous les êtres aimés, mais surtout la fleur du souvenir, de l'imaginaire, le *Vergissmeinnicht*[15] de la poésie allemande.

Une quête du regard

La luminosité des images de la mémoire, pour sembler paradoxale, ne nous met pas moins sur la voie de la genèse des images chez

Angelopoulos.. A partir de *Voyage à Cythère*, l'image surgit de l'ombre et, plus spécifiquement, dans l'ombre du père[16]. Mieux, dans certains cas, elle semble se matérialiser à partir d'un reflet dans un miroir. C'est pourquoi je voudrais revenir sur la citation qui figure en exergue du *Regard d'Ulysse* : « “Une âme, si elle veut se connaître, c'est dans une âme qu'elle doit se regarder”. L'ennemi et l'étranger, nous l'avons vu dans le miroir. » Il s'agit en fait non d'une mais de deux citations ou, plus précisément, d'une phrase de Platon reprise par Séféris -la référence à Platon figure d'ailleurs seule en épigraphe au générique. Elle forme les premiers vers du quatrième poème de *Mythologie, Les Argonautes*, puis revient plus loin sous la forme plus brève, et plus purement platonicienne : « Si elle veut se connaître, disaient-ils,/ C'est dans une âme qu'elle doit se regarder. »[17]

Or, l'ajout de Séféris, « L'ennemi et l'étranger, nous l'avons vu dans le miroir » infléchit considérablement le sens du texte platonicien. Celui que l'on voit dans le miroir, c'est bien soi, et s'il s'agit d'un ennemi, d'un étranger[18], c'est alors selon l'idée moderne que chacun porte en soi son pire ennemi. On sent tout l'écart avec la pensée antique, celle de Platon en particulier. Dans le contexte de la citation (*Alcibiade* 133 b), il s'agit en effet, pour bien « se connaître soi-même », suivant « le précepte inscrit à Delphes » (*Gnôthi seauton* : 132 c), de se regarder dans un miroir (132 e) ou, mieux encore, dans le miroir naturel constitué par la pupille de l'œil d'un autre (133 a). Socrate amène ainsi Alcibiade à admettre que l'œil ne pouvant se voir lui-même qu'en se regardant dans l'image réduite renvoyée par la pupille d'autrui, de même, une âme ne peut parvenir à se connaître qu'en se regardant dans ce qui, chez l'autre, lui est semblable : l'intelligence (*sophia*). Il s'agit, chez Platon, d'accéder à la

connaissance de soi, et de l'âme.

En reprenant les vers de Séféris, Angelopoulos a l'air de signifier que le regard réciproque des âmes permet de sortir de l'inimitié intime. Aller vers l'autre, c'est aller vers l'amour. Peut-être pense-t-il au fameux passage du *Banquet* dans lequel Aristophane développe le mythe des deux moitiés séparées de l'être primitif, qui cherchent dans la vie à rejoindre leur *alter ego*.^[19] La citation en exergue prendrait alors son sens par rapport à l'ensemble du *Regard d'Ulysse*, où le héros rencontre successivement des femmes incarnées par la même Maïa Morgenstern. C'est d'abord l'Eurydice mystérieuse de Florina qui semble ne pas même apercevoir sa présence.^[20] C'est ensuite l'archiviste de la cinémathèque de Skopje, entraînée dans le train par un récit sur une statue d'Apollon à Délos. C'est la paysanne bulgare qui lui fera remonter le cours de l'Evros – la rivière orphique – jusqu'à Sarajevo, en menant une barque qui tient beaucoup de la nef de Charon.^[21] C'est enfin la fille d'Ivo Levi à Sarajevo. Ces quatre femmes aimées seraient alors les quatre figures d'un même amour. On pourrait y ajouter d'ailleurs la mère rencontrée dans un train qui mène à Constanta, dont le personnage est interprété par la même actrice. Sous ses divers visages, ce serait donc un amour unique qui constituerait le véritable objet de la quête d'A. et de son périple balkanique, les trois bobines des Manakis ne constituant qu'un prétexte.

Lorsque le « regard d'Ulysse » se pose sur les images que contenaient les bobines finalement développées par Levi^[22], avant sa mort, c'est un regard brouillé cette fois par les larmes. Autre forme du brouillard et du brouillage des images. Il est d'ailleurs le seul à voir ces images dérobées au spectateur. La citation de l'exergue prend alors tout son sens : A. vient enfin de découvrir l'autre soi-même en quête duquel il

était, depuis son retour au pays et tout au long de son voyage dans les Balkans. Il n'atteint cet échange de regard qu'au prix de la mort et de la douleur, mais dit ses retrouvailles avec la nouvelle Pénélope dans un poème au futur, composition personnelle de Théo Angelopoulos, qui condense les divers épisodes de reconnaissance de l'*Odyssée*. La citation liminaire fait ainsi écho au dernier poème de l'*Odyssée*, mais aussi avec deux autres « inserts » poétiques du film : la citation d'Eliot « In my end is my beginning », qui suggère un éternel retour, et le poème de Rilke entendu deux fois par l'artifice du magnétophone de Levi[23]: « Je vis ma vie en des cercles toujours croissants ... »[24]. Le film, construit en boucle sur la projection de films des Manakis, procède lui aussi sous forme de spirale et de regard réflexif, le motif du regard et de la quête des images tendant d'ailleurs à s'effacer au profit de celui de la puissance du verbe poétique.

Si la relation entre voyage et mythe est très présente chez Angelopoulos, le mythe devient de film en film un mythe personnel : une *Odyssée* revécue et remaniée, qui se conjugue avec le mythe d'Orphée, en particulier. Le voyage qu'entreprennent les personnages dans l'espace réel et vers des terres lointaines n'est plus alors que le signe du voyage véritable, dans la profondeur du passé. S'il se fait le plus souvent dans le brouillard, c'est que celui-ci permet le brouillage de l'image, impossible à regarder et à montrer, du fait de sa violence réelle ou imaginaire. Dans les derniers films, des images lumineuses du passé apparaissent au contraire comme produites par un regard apaisé, lié au plaisir des mots et de la poésie.

C'est peut-être le sens de la dernière séquence de *L'Éternité et un jour* un dialogue entre deux âmes, poème suprême capable de transcender la mort de chaque être humain individuel.

[1] La composition du plan évoque le célèbre raccourci du tableau de Mantegna, la *Mise au tombeau* (Galerie Brera de Milan) ainsi que l'une des deux scènes d'anatomie peintes par Rembrandt . Chez Angelopoulos, l'exposition d'un cadavre vu en raccourci semble avoir un caractère « formulaire ». à l'instar d'autres motifs. Sur ce point voir F. Létoublon et C. Eades, 1999, "From Film Analysis to Oral-Formulaic Theory: The Case of the Yellow Oilskins", in Th. M. Falkner, N. Felson et D. Konstan (éds), *Contextualizing Classics: Ideology, Performance, Dialogue*, Lanham, Rowman & Littlefield, p. 301-316. [Vérifier ref article](#)

[2] Certes, ce thème est très fréquent dans la peinture occidentale, mais il semble qu'il le soit encore davantage dans la tradition orthodoxe.

[3] Sur le rôle de *Voyage à Cythère* au sein de l'œuvre du cinéaste, tant sur le plan de l'esthétique que de la vision politique, voir S. Rollet, 2003, *Voyage à Cythère : la poétique de la mémoire d'Angelopoulos*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, ainsi que, du même auteur, dans ce volume, [titre à reporter](#).

[4] Je définis la formule (dans le style formulaire de l'épopée homérique) en simplifiant un peu la définition de Milman Parry, comme la récurrence d'éléments formels pour exprimer une idée analogue. On connaît par exemple « l'Aurore aux doigts de rose », « Achille au pied léger » ou « Ulysse aux mille tours ».

[5] La récurrence des scènes de repas chez le cinéaste est peut-être à mettre en relation avec la tradition picturale de représentation sacrée de la *Cène*

[6] *Odyssée I*, 214-220, trad. Philippe Jaccottet, 1982, Paris, éd. FM/La Découverte.

[76] Le rouge des drapeaux ornant les embarcations glissant dans *Les Chasseurs*, le sang qui coule encore de la blessure du partisan mort depuis plusieurs années et découvert dans la neige.

[78] La silhouette des comédiens portant toujours de longs manteaux préfigure celle d'Alexandre dans *L'Éternité et un jour*. Il n'y a pas une seule image de Bruno Ganz sans ce manteau, qu'il s'agisse de ses souvenirs de bonheur avec Anna ou de son présent d'homme veuf, vieillissant et malade.

[89] Je pense en particulier à la vieille femme que le cinéaste partant en taxi pour l'Albanie accueille dans la voiture à la frontière pour la déposer seule, sur une place bruyante de la ville albanaise où elle croit retrouver une partie de sa famille sans que le spectateur puisse entretenir l'illusion.

[910] La plus fameuse scène de *Roméo et Juliette* prend, par rapport au film, une valeur spéculaire, renvoyant à la séparation par la mort qui va avoir lieu entre A. et la fille d'Ivo Levi dont il est amoureux.

[1011] Ce qui suppose qu'il a l'intention de quitter Sarajevo bientôt sans elle d'abord.

Au nom de quelle nécessité ? Le même A. a apparemment laissé jadis à Florina sans explication la première femme qu'il a aimée, qu'il poursuit et qui ne semble pas le reconnaître, incarnée par la même Maïa Morgenstern. .

[11][12] Aucune explication n'est donnée sur les relations entre eux des différents membres de cette famille, mais on peut supposer que Levi est le grand-père des enfants, le père de la jeune fille dont A. est amoureux..

[12][13] C'est, en particulier, le cas lorsque le personnage longe la « Promenade » du bord de mer et rencontre son médecin qui visiblement, est très gêné de lui adresser la parole et ne sait trop quelles paroles banales il pourrait trouver pour éviter d'évoquer la maladie et l'entrée à l'hôpital de son patient.

[13][14] On voit la table dressée, mais le repas n'aura pas lieu, interrompu par un violent orage.

[14][15] Ce sont les trois mots que l'enfant a « vendus » à Alexandre, qui mettait ainsi ses pas dans ceux de Solomos.

[15][16] « Ne m'oublie pas », nom du myosotis, comparable à l'anglais *Forget-me-not*.

[16][17] Voir sur ce point C. Eades, F. Létoublon et S. Rollet, 2002, « Pères et fils : le royaume des ombres chez Angelopoulos », in M. Gagnebin (dir.), *L'ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Champ Vallon, coll. L'Or d'Atalante, p. 177-197.

[17][18] Georges Sféris, *Poèmes*, trad. J. Lacarrière et E. Mavraki, 1963, Paris, Mercure de France, p.5-6.

[18][19] Il faut insister sur le fait qu'en grec ancien, ennemi et étranger ont une dénomination voisine. L'étranger, *a priori* un ennemi potentiel (*ekhthros* pour l'ennemi privé, *polemios* pour l'ennemi public), devient un hôte à partir de son accueil dans la communauté au moyen des rites d'hospitalité.

[19][20] Ce mythe a joui d'une telle célébrité dans le néo-platonisme qu'il a éclipsé la véritable théorie platonicienne de l'amour, celle qui est confiée à la parole de la prêtresse Diotime.

[20][21] Elle ne reconnaît pas plus A. que ne le fait l'épouse du député disparu sur le pont de la ville frontière dans *Le pas suspendu de la cigogne*.

[21][22] Toutefois, la même femme lave son linge dans la rivière comme Nausicaa et, comme elle, fournit des vêtements propres à l'étranger. A la différence de Nausicaa, toutefois, elle fait l'amour avec l'étranger, dans une sorte de crise où elle semble le confondre avec son mari mort.

[22] J'ai ailleurs **colloque de Thessalonique, je n'ai pas le livre ici** fait l'hypothèse que le bain de développement des bobines de film serait l'analogue du bain de pieds qui constitue dans l'*Odyssée* le signe de reconnaissance de la nourrice Euryclée avec son maître : Levi serait ainsi une sorte d'Euryclée, le père nourricier du nouvel Ulysse.

[23] On l'entend au moment où Levi le dit à voix haute, dans sa version originale allemande, devant son magnétophone, puis au moment où A. l'écoute et nous le fait réentendre.

[24] Poème sur la cyclicité de l'aventure humaine comme celui d'Eliot. Voir F. Létoublon et C. Eades, 1999, « Le regard d'Orphée chez Angelopoulos », in *RLC* n°202 : *Le Mythe d'Orphée au XIXe et au XXe siècles*, p.647-656.