UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

L'Esthétique de la Réminiscence dans le cinéma de Theo Angelopoulos : un cinéma des présences absentes

İlayda HASİPOĞLU



École des Arts de la Sorbonne

Mémoire de Master 2

Cinéma et audiovisuel

Parcours : Cinéma, Esthétique, Création

Directeur de recherche : Mathias Lavin

Année universitaire 2025-2026

1e Session Juin

Table des matières

Introduction…….……2
Partie 1 : L'image comme trace sensible de l'absence……...14
1.1 Présence de l'absence : empreinte, trace et survivance……..17
1.2 Espaces liminaux et zones frontalières……...34
1.3 L'image comme lieu imaginaire…….47

Partie 2 : La durée comme expérience de la réminiscence……...…….60
2.1 Temps bergsonien……...63
2.2 Temps subjectif……...79
2.3 Temps stratifié…….95

Partie 3 : Réminiscence, histoire et mythe……..111
3.1 De la réminiscence individuelle à la mémoire collective……..114
3.2 L'éternité dans l'instant : histoire, mythe et réel……..…..128

Conclusion……..……...147
Biographie……..…...153

Annexe……...……157
Remerciement…….…..158

Introduction

« – Le temps... qu'est-ce que c'est ?
– Grand-père dit que le temps est un enfant
... qui joue aux osselets au bord de la mer. »
– Theo Angelopoulos, *L'Éternité et Un Jour*

C'est par cette voix-off énigmatique aux accents héraclitéens que s'ouvre *L'Éternité et un jour*. Theo Angelopoulos peint une image du temps qui fait écho à la conception temporelle que l'on trouve chez Proust. Comment le temps peut-il devenir plus qu'une simple mesure ? Qu'est-ce qui en fait une substance sensible, comme semble le suggérer l'imagerie esquissée par cette voix-off ? Cette ouverture semble déjà poser une question qui traverse également *À la recherche du temps perdu*, celle de savoir comment rendre visible la durée. Cette ambition entre pourtant en tension avec une certaine ontologie de l'image cinématographique. Pour André Bazin[1], la photographie, et par extension le cinéma qui en est « l'achèvement dans le temps », possède une objectivité ontologique, un lien essentiel avec le réel qu'elle enregistre. Ce paradoxe invite à questionner : comment expliquer que ce même médium puisse engendrer les images *cristallines*, presque raffinées des cinéastes de l'*image-temps*[2] ? Comment leurs films nous présentent non pas le quotidien visible, mais une réalité plus essentielle, plus vraie que le réel lui-même – une réalité de l'ordre de la réminiscence ? Jung en donne une formulation éclairante :

> « Le souvenir des faits extérieurs de ma vie s'est pour la plus grande part estompé dans mon esprit ou a disparu, mais la rencontre avec **l'autre réalité**, la collusion avec l'inconsciente, se sont imprégnées de façon indélébile dans ma mémoire[3]. »

Pour élucider cette « autre réalité », il faut accepter le paradoxe fondamental de la réminiscence. Elle n'est pas le souvenir, cette reconstruction volontaire et souvent falsifiée. Elle est son inverse troublant : une émergence involontaire, un retour du passé qui se manifeste par la faille de l'oubli. Comme le souligne Athanassios Vassiliou, à propos d'Angelopoulos, la mémoire se construit à partir de « réminiscences, des restes ou des résidus [...] qui auraient été oubliés ou en train de s'oublier[4]. » En ce sens, la réminiscence ne renvoie

[1] André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma ?,* Paris, Les Éditions du Cerf, 1990, p. 9-17.
[2] Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps,* Paris, Éditions de Minuit, 1985.
[3] C. G. Jung, *Ma vie : souvenirs, rêves et pensées*, Paris, Gallimard, 2000, p. 27.
[4] Athanassios Vassiliou, *Penser le cinéma en peintre: l'œuvre de Théo Angelopoulos rencontre la peinture,* Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence,, 2016, p. 25.

pas à un passé conservé, mais à un passé altéré, fragmentaire, déjà travaillé par l'oubli. Ce qui revient n'est jamais l'événement lui-même, mais seulement l'empreinte de son effacement, une trace désormais détachée de toute chronologie stable. Le cinéma de l'image-temps trouve ici sa possibilité. En enregistrant le réel, il ne restitue pas le monde tel qu'il se donne, mais tel qu'il persiste, à l'état de résidu perceptif. L'image devient alors le lieu où le réel, loin d'être simplement reproduit, se transforme en durée cristallisée, en mémoire sans souvenir , comme une présence fragile d'un temps en train de s'effacer. Walter Benjamin précise cette intuition en se demandant : « La mémoire involontaire de Proust n'est-elle pas, en effet, beaucoup plus proche de l'oubli que de ce que l'on appelle en général le souvenir[5] ? » Cette proximité avec l'oubli empêche toute conception de la mémoire comme restitution fidèle du passé. Elle surgit incomplète, comme une apparition fragile que rien ne rattache à une certitude référentielle. Or, c'est précisément dans cette zone d'instabilité que se loge la notion même d'image. L'image n'est pas un simple *picture*[6], un objet visuel clos sur lui-même. Elle engage une expérience du voir fondamentalement double. D'un côté, la perception d'une forme visible, de l'autre, le médium du voir lui-même, ce qui rend cette forme perceptible et la déborde. Dans la pensée grecque, l'image (*eikōn*[7]) ne renvoie pas à la copie, mais à la ressemblance — une ressemblance qui mêle visible et invisible, présence et retrait. L'image possède ainsi une ontologie propre. Elle n'est ni la chose, ni son absence, mais une réalité intermédiaire, un mode d'apparition. La réminiscence est donc l'image d'une présence absente. Elle est hantologie bien avant d'être ontologie. Elle est une reconstruction du passé à travers le prisme du manque. Mais en quoi consiste, précisément, la représenter ? Comment traduire en images un processus aussi intime et insaisissable ? Dans quelle mesure le médium cinématographique, par essence lié au présent de la prise de vue, peut-il nous faire *percevoir* l'expérience de la réminiscence, et non plus seulement la raconter ?

---

[5] Walter Benjamin, *Œuvres. 2*, Paris, Gallimard, 2007, p. 136

[6] Le terme anglais « picture » est volontairement conservé dans ce texte afin de marquer une distinction conceptuelle absente de la langue française : là où « picture » désigne l'image comme objet visible et matériel, « image » renvoie à une expérience perceptive plus large, incluant une dimension mentale et spirituelle.

[7] Dans son ouvrage *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paul Ricœur définit l'*eikōn* comme la « face objectale » de la mémoire, c'est-à-dire l'image qui se présente à l'esprit lorsqu'on se souvient. S'appuyant sur l'héritage de Platon et d'Aristote, il décrit l'énigme de l'image mémorielle comme la « présence d'une chose absente marquée du sceau de l'antérieur ». À la différence du *phantasma* (le simulacre ou la fiction), l'*eikōn* porte en elle une visée de l'ayant-été et une ambition de ressemblance fidèle à une réalité qui a véritablement eu lieu. Elle permet ainsi une double lecture. Celle d'un objet présent à l'esprit qui renvoie simultanément à une absence passée.

« La vie elle-même est un voyage. J'ai été marqué par l'histoire parce que j'ai vécu à une époque faite de secousses, de guerres civiles et de dictatures. Ces événements, dès mon enfance, m'ont transformé. ***L'histoire est, en un sens, un voyage dans le temps.*** *La notion de temps peut être expliquée de multiples manières.* ***Le temps, c'est nous***[8]*. »*

– Theo Angelopoulos

Face à ces questions qui semblent mettre le cinéma à l'épreuve de ses propres limites, l'œuvre de Theo Angelopoulos apparaît comme un terrain privilégié pour les interroger. Sa propre biographie – né en 1935 dans une Grèce bientôt soumise à la dictature de Metaxas, témoin enfant de l'Occupation, adolescent de la guerre civile puis adulte sous la dictature des colonels (1967-1974) – a fait de lui un être hanté par le passé. Pour lui, comme il l'a confié, « le temps, c'est nous. » Cette conviction intime transfigure son cinéma. Nourrie par les guerres, les exils et les fractures de la Grèce contemporaine, son œuvre ne relègue jamais l'Histoire à l'arrière-plan. Elle en fait la matière même d'une mémoire à la recherche de sa forme. Angelopoulos ne se contente pas de raconter des souvenirs. Il entreprend de donner une chair filmique à l'acte même de se souvenir, de faire de la pellicule le lieu où la réminiscence, dans toute son intimité et son insaisissabilité, devient paradoxalement visible et sensible. Dès *La Reconstitution* (1970) jusqu'à *Éternité et un jour* (1998), ses personnages sont des voyageurs hantés, en quête d'un passé qui leur échappe sans cesse. Devant eux se dessine quelque chose qui dépasse le fait historique brut : sa trace fantomatique, *la présence de l'absence*. Angelopoulos ne décrit donc pas « une vie telle qu'elle fut, mais une vie telle que celui qui l'a vécue la remémore »[9], pour reprendre les mots de Walter Benjamin toujours à propos de Proust. Cette réflexion sur le temps confère à son œuvre une dimension proustienne. Benjamin écrit : « un événement remémoré est sans limites, parce qu'il n'est qu'une clé pour tout ce qui a précédé et pour tout ce qui a suivi[10]. » Cette illimitation imprègne l'ensemble de l'œuvre d'Angelopoulos. Pour la capter, il invente un dispositif cinématographique qui fait de la *frontière* son principe structurant. Ses plans-séquences ne sont pas des unités de lieu et de temps, mais des traversées. Ils nous font franchir des frontières géographiques (cette ligne bleue entre la Grèce et la Turquie dans *Le Pas suspendu de la cigogne* (*fig. 1)*), mais surtout des seuils bien plus abstraits et essentiels : entre le visible et l'invisible, entre le présent et le passé, entre l'histoire documentée et le mythe intérieur. Dans *Le Voyage des comédiens*, un lent travelling latéral fait basculer une scène des années 1930 aux années 1950 sans aucune coupure. Dans *Le Regard d'Ulysse,* la quête d'une bobine

[8] Aslı Selçuk, « Balkanlar'ın Belleği'ne Veda » [« Adieu à la "Mémoire des Balkans" », traduction personnelle], *Cumhuriyet*, 27 janvier 2012.
[9] Walter Benjamin, *Œuvres. 2*, Paris, Gallimard, 2007, p. 136.
[10] *Ibid.,* p.137.

de film perdue devient une odyssée à travers les strates de la mémoire collective des Balkans. Chaque film pose la question qui traverse toute son œuvre : « Combien de frontières devons-nous traverser pour rentrer chez nous[11] ? »



Le Pas suspendu de la cigogne (1991) *(fig. 1)*

En faisant du spectateur un co-voyageur contraint de franchir ces frontières avec la caméra, Angelopoulos dépasse la simple narration. Il construit une expérience de la réminiscence. Son image n'est plus une fenêtre sur le monde, mais une *eikōn* en mouvement, où le réel enregistré devient le support d'une expérience temporelle. Ainsi, il offre une réponse cinématographique tangible aux questions théoriques que nous posions. Notre interrogation centrale peut ainsi se préciser et se scinder en deux axes indissociables : comment Theo Angelopoulos dépasse-t-il l'ontologie photographique du cinéma pour inventer une forme de réminiscence ? Et plus spécifiquement, comment cette réminiscence filmique s'enracine-t-elle dans une dialectique singulière entre l'expérience intime, hantée par la perte et l'exil, et la mémoire collective d'une Grèce traumatisée par son histoire ?

[11] Théo Angelopoulos*, Le Pas suspendu de la cigogne* [1991], couleur, 137 min.

« L'âme aussi, si elle veut se reconnaître, devra se regarder dans une âme »
– Platon, Alcibiade 133b

L'œuvre d'Angelopoulos, comme sa conception du cinéma, n'est pas monolithique. Elle s'est construite par paliers, chaque période approfondissant une facette distincte de son questionnement sur le temps et la mémoire. Pour cerner avec précision son invention d'une forme cinématographique de la réminiscence, il est nécessaire de situer notre étude dans cette évolution. On peut distinguer quatre périodes majeures, dont la troisième constitue le cœur de notre analyse.

La première période, celle de l'engagement historique[12] (marquée par *Jours de 36*, *Le Voyage des comédiens* et *Les Chasseurs*), pose les fondements de sa réflexion. Ici, Angelopoulos problématise avant tout la nature du pouvoir et ses mécanismes. L'histoire y est représentée comme une mémoire collective, une force impersonnelle qui broie les individus. Formellement, cette ambition se traduit par une esthétique brechtienne et une déconstruction radicale de la temporalité narrative. Le célèbre plan-séquence à 360° du *Voyage des comédiens*, qui balaie une Grèce hivernale et nordique, loin des clichés touristiques, en est l'emblème. Il fait de l'Histoire elle-même le personnage principal, un acteur tragique et cyclique. Le temps y est à la fois étiré – par la durée des plans – et condensé – par la fusion de différentes époques dans un même mouvement. Cette période, aussi cruciale soit-elle, ne constitue pas le foyer principal de notre travail. En effet, sa conception de la mémoire rejoint celle d'un Maurice Halbwachs, où le passé constitue un enjeu de représentation collective[13]. Cette période se caractérise également par une attention portée à l'histoire populaire et à ses implications politiques. L'objet de notre mémoire n'est pas cette mémoire sociale, mais la mémoire intime – la réminiscence comme expérience subjective et sensorielle du passé (sans pour autant négliger la façon dont elle reste poreuse au collectif). C'est vers cette dimension plus personnelle qu'Angelopoulos s'oriente par la suite.

La deuxième période, celle du questionnement existentiel[14], marque un tournant décisif. Angelopoulos opère un recentrement profond de sa caméra. De l'Histoire comme force collective, il passe à l'individu face à son histoire. Cette phase, souvent qualifiée de

[12] Vrasidas Karalis, *Theo Angelopoulos: Filmmaker and Philosopher*, London, Bloomsbury Publishing, 2023, version Kindle, non paginée.
[13] On retrouve une démarche comparable chez d'autres cinéastes explorant les traumatismes historiques d'une nation, comme Nuri Bilge Ceylan dans sa peinture d'une Anatolie rurale où le temps semble figé par la violence passée.
[14] *Ibid.*

« trilogie du silence » (*Voyage à Cythère*, *L'Apiculteur*, *Paysage dans le brouillard*), explore les formes du mutisme intérieur. Comme le cinéaste l'a explicité, il s'agit successivement du « silence de l'Histoire » (face à l'impossibilité du retour pour l'exilé communiste), du « silence de l'amour » (face à l'échec de la communication conjugale) et du « silence de Dieu » (face à l'absence de réponse dans la quête enfantine)[15]. Cette évolution thématique s'accompagne d'une transformation profonde de la représentation du passé. L'histoire se déploie désormais à l'échelle de l'expérience individuelle. Elle est appréhendée à travers la mémoire personnelle et les traces affectives qu'elle laisse chez les personnages. C'est ici que la réminiscence, en tant que concept, fait son entrée explicite dans le dispositif angelopoulosien. Le temps du film n'est plus le « Temps Historique » cyclique et fataliste de la première période, mais ce que l'on pourrait appeler une « durée mémorielle » – un temps ressenti, étiré par la mélancolie ou contracté par le regret, qui épouse la subjectivité des personnages. La réminiscence acquiert ainsi une forme subjective.

La troisième période, que Vrasidas Karalis nomme d'ontologie culturelle[16], marque l'aboutissement de cette quête et le cœur de notre étude. Ici, Angelopoulos dépasse la subjectivité pour interroger l'ontologie de l'image-souvenir. Il se tourne vers la psyché comme lieu de la signification historique. Comme l'analyse Vrasidas Karalis, « pour Angelopoulos, la psyché est le seul lieu où l'histoire acquiert du sens à travers la mémoire, l'imagination et "l'appropriation"[17]. » L'histoire cesse d'apparaître comme un objet extérieur que l'on pourrait simplement vivre ou remémorer. Elle s'intériorise progressivement jusqu'à devenir pleinement internalisée. Elle devient alors la substance de la conscience. La question centrale qui innerve ses films devient dès lors métaphysique. Comment, en tant qu'êtres temporels, nous relions-nous au passé par l'acte de la remémoration ? Cette question trouve sa forme dans la « trilogie de la frontière » (*Le Pas suspendu de la cigogne, Le Regard d'Ulysse, Éternité et un jour*). L'esthétique brechtienne cède la place à une temporalité proustienne, et la citation de Platon qui ouvre *Le Regard d'Ulysse* – « L'âme aussi, si elle veut se reconnaître, devra se regarder dans une âme » – en devient l'épigraphe philosophique. Le voyage n'est plus géographique ou historique, mais intérieur. Il s'agit de traverser les frontières de la conscience pour saisir l'image réminiscente. C'est dans *Éternité et Un Jour* que cette quête atteint son expression la plus aboutie, faisant de ce film notre principal objet

[15] « Theo Angelopoulos Interview », *YouTube*, mis en ligne le 10 juillet 2017, consulté le 28 mai 2026 : https://www.youtube.com/watch?v=feMsCci-E4U&t=3277s
[16] Vrasidas Karalis, *Theo Angelopoulos: Filmmaker and Philosopher*, London, Bloomsbury Publishing, 2023, version Kindle, non paginée.
[17] *Ibid.*

d'analyse. Alors que d'autres œuvres explorent des temporalités parallèles (comme dans *La Poussière du temps*, de sa quatrième période d'historicité émotionnelle[18]) ou circulaires (*Le Regard d'Ulysse, Eleni: La Terre qui Pleur*), *Éternité et Un Jour* invente une temporalité ressentie et imaginée. Situé dans les Balkans des années 1990, le film condense l'odyssée d'une vie dans le dernier jour d'un écrivain mourant, Alexandre. Sa quête – achever les poèmes d'un auteur du XIX^{e} siècle et aider un enfant migrant albanais – se transmue en une traversée des frontières du temps. Les moments incomplets partagés avec sa défunte femme ressurgissent non comme des souvenirs narratifs, mais comme des réminiscences pures, des présences absentes qui définissent son expérience du présent. Le film opère ainsi la synthèse. Il incarne l'internalisation historique (la Grèce des guerres et des exils), explore la métaphysique du temps (l'éternité dans l'instant), et donne une forme cinématographique tangible à l'acte de se souvenir. En sauvant l'enfant, Alexandre tente de sauver un futur, en complétant le poème, il boucle un passé et en vivant ce dernier jour, il habite pleinement un présent élargi par la mémoire. C'est ici qu'Angelopoulos invente la *réminiscence filmique* que nous nous proposons d'analyser.

Notre analyse prendra pour corpus principal *Éternité et Un Jour*, en tant qu'œuvre la plus aboutie de la période de l'ontologie culturelle d'Angelopoulos. Cependant, l'étude d'un film isolé serait réductrice face à la nature profondément organique de sa filmographie. Celle-ci obéit à une logique que l'on pourrait qualifier de méta-cinématographique. Les films s'y répondent et s'y accumulent, tissant un réseau dense d'échos, de personnages et de motifs récurrents. Par conséquent, si *Éternité et Un Jour* constitue notre noyau analytique, nous l'examinerons systématiquement dans ses relations et ses résonances avec l'ensemble de l'œuvre. Ces échos sont à la fois littéraux et symboliques. Le personnage d'Alexandre, dans *L'Eternité et Un Jour*, trouve ses préfigurations dans les enfants de *Voyage à Cythère* – Alexandre, fils de l'exilé Spyros, et sa sœur Voula –, eux-mêmes réincarnés dans les enfants de *Paysage dans le brouillard* en quête d'un père absent. Ce lien généalogique fictif souligne la continuité d'une quête familiale et identitaire. Plus frappant encore est le motif récurrent de l'image impossible. La bobine de film vierge que découvrent les enfants dans *Paysage dans le brouillard* trouve un écho direct dans *Le Regard d'Ulysse,* lorsque la photographie d'un olivier millénaire sort du Polaroid parfaitement blanche, comme si le réel refusait de s'y inscrire. De même, les Comédiens itinérants, figures centrales de sa première période historique, réapparaissent en arrière-plan d'un plan de *Paysage dans le brouillard,* inscrivant

[18] Vrasidas Karalis, *Theo Angelopoulos: Filmmaker and Philosopher*, London, Bloomsbury Publishing, 2023, version Kindle, non paginée.

discrètement la mémoire collective dans le paysage intime. C'est à travers ce prisme que nous aborderons notre question centrale : Comment Angelopoulos dépasse-t-il l'enregistrement du réel pour inventer une forme cinématographique de la réminiscence ? Cette interrogation générale appelle des précisions qui découlent directement de la singularité de sa période de maturité. Nous nous demanderons quel est l'impact de sa maturation artistique, durant la phase d'ontologie culturelle, sur sa représentation esthétique. Comment l'image-film se transforme-t-elle pour devenir ce que Walter Benjamin, commentant Proust, appelle l'essence de la mémoire : cette *image* qui « émerge quand on retourne la mémoire comme un gant » et qui, à elle seule, « porte la réalité »[19] ? Nous examinerons comment la trilogie de la frontière, et particulièrement *Éternité et un jour*, problématise et incarne des concepts métaphysiques au cœur du temps vécu. Comment le film pense-t-il la notion d'éternité, non comme un au-delà abstrait, mais comme l'expérience concrète d'un temps qui se replie sur lui-même, où le passé réminiscent, le présent fini et le futur pressenti coexistent dans un même instant de conscience ?

> *« J'ai donc entrepris aujourd'hui, dans ma quatre-vingt-troisième année, de raconter le mythe de ma vie. Mais je ne puis faire que des constatations immédiates, "raconter des histoires". Sont-elles vraies ? Là n'est pas le problème. La question est celle-ci : est-ce mon aventure, est-ce* ***ma vérité***[20] *? »*
>
> ***– C. G. Jung***

Pour traiter cette double question, nous adopterons une approche méthodologique interdisciplinaire, construite en correspondance avec les dimensions constitutives du cinéma d'Angelopoulos. Cette méthode vise à démontrer que la forme de la réminiscence est une synthèse artistique où le récit et l'image se transforment mutuellement. Sur le plan narratif, nous interrogerons comment les récits angelopouliens articulent mémoire individuelle, mémoire collective et imaginaire mythique. En dialogue avec Halbwachs et Nora, nous verrons comment les trajectoires des personnages s'inscrivent dans une histoire partagée dont les traces façonnent encore le présent. La psychanalyse ouvrira un second angle de lecture. À travers Freud et Jung, nous explorerons comment le souvenir, l'oubli, le mythe et les figures archétypales travaillent la structure du récit. Comme l'écrit Jung, l'homme se connaît « tel qu'il a toujours été [...] en tant que mythe[21] ». Nous montrerons ainsi comment le récit

[19] Walter Benjamin, *Œuvres. 2*, Paris, Gallimard, 2007, p.140-141.
[20] C. G. Jung, *Ma vie : souvenirs, rêves et pensées*, Paris, Gallimard, 2000, p. 25.
[21] Carl Gustav Jung, Michel Bacchetta et Monique Bacchetta, *Inconscient collectif*, Vincennes, La Fontaine de pierre, 2025, p. 20.

angelopoulosien donne une forme fictionnelle aux traumatismes de l'histoire et à la mémoire des communautés, traversés par la recherche d'un langage perdu. Sur le plan esthétique, une analyse plastique éclairera la transformation de l'image-film en *eikōn* – une icône temporelle. Une approche esthétique et phénoménologique s'impose dans la mesure où la réminiscence chez Angelopoulos se déploie autant dans le récit que dans l'écriture visuelle du film. L'enjeu ne consiste donc pas seulement à interpréter ce que les personnages se remémorent, mais à comprendre comment le cinéma rend perceptible ce qui est absent. En nous appuyant notamment sur la pensée de Georges Didi-Huberman, nous interrogerons la capacité de l'espace cinématographique à accueillir ce qui n'est plus là, à faire d'un paysage, d'une frontière ou d'un lieu déserté le support d'une survivance. Le dialogue avec les notions deleuziennes de déterritorialisation ainsi qu'avec certaines pratiques artistiques contemporaines, notamment celles de Claudio Parmiggiani et James Turrell, permettra d'éclairer la manière dont l'image devient le lieu d'une expérience où présence et absence, visible et invisible, coexistent au sein d'un même espace. Sur le plan formel, cette deuxième partie mobilisera une approche à la fois esthétique, phénoménologique et philosophique afin d'interroger la manière dont le cinéma d'Angelopoulos rend sensible l'expérience du temps. L'enjeu est d'aller au-delà d'analyser ce qui est représenté à l'écran, pour comprendre comment certaines formes cinématographiques (le plan-séquence, le mouvement d'appareil, le rythme, le travail du hors-champ ou encore la continuité sonore) parviennent à faire éprouver la durée. Cette démarche nous conduira à mettre en dialogue l'analyse de la mise en scène avec les réflexions de Henri Bergson sur la durée, d'Edmund Husserl sur la conscience du temps et d'Andreï Tarkovski sur la capacité du cinéma à *sculpter le temps.* Cette approche sera enrichie par les travaux de Walter Benjamin, de Georges Didi-Huberman et d'Aby Warburg, qui permettent de penser l'image comme le lieu où plusieurs temporalités demeurent simultanément actives, plutôt que comme l'enregistrement d'un instant isolé. À travers leurs concepts d'image dialectique et de survivance (*Nachleben*), il s'agira d'interroger la manière dont le temps cesse d'apparaître comme une succession linéaire pour devenir une matière stratifiée. Le but de cette approche est de saisir, dans sa totalité organique, l'esthétique des *présences absentes* qui donne son titre à cette étude. En articulant ces trois niveaux d'investigation, nous pourrons démontrer que l'invention angelopoulosienne de la réminiscence réside dans cet entrelacement entre un récit hanté par l'inconscient collectif, d'un espace qui élargit ses propres limites pour accueillir l'absence, et d'une image capable de donner une forme sensible à la durée.

« Sa valeur d'alliance simple avec l'absence : ***donner à l'absence la puissance du lieu****, et donner à ce lieu une puissance élémentaire de figure – comme un écran de rêve – sous l'espèce du pan monochrome qui nous fait front mais qui, également, se donne comme un gouffre et un principe de vertige*[22]*. »*

– Georges Didi-Huberman

Afin de répondre à notre interrogation, notre démonstration suivra une progression en trois mouvements, allant de de l'analyse de la matière de l'image pour s'élever vers la synthèse spatio-temporelle qu'elle accomplit, en passant par l'examen des structures narratives et temporelles qui l'organisent. Premièrement, nous établirons les fondements de l'ontologie de l'image angelopoulosienne, en interrogeant sa nature de trace sensible. Dans cette partie dédiée à l'esthétique de la poussière et de l'empreinte, nous analyserons comment l'image-film, à la lumière des concepts de Georges Didi-Huberman, se constitue comme une « empreinte de poussière », une surface symptomale où le temps, dans sa matérialité la plus ténue, se dépose et persiste. Nous analyserons d'abord comment la réminiscence constitue une reconstruction du passé et par quels mécanismes le septième art parvient à mettre en images ce travail de l'esprit. Comment le cinéma peut-il représenter une intériorité qui échappe désormais aux coordonnées géographiques habituelles ? Cette réflexion mise en dialogue avec la *delocazione* de Claudio Parmiggiani, cet artiste qui à travers l'utilisation du feu et de la suie capturant la silhouette des objets retirés crée une empreinte de ce qui a été perdu, nous conduira à interroger l'absence comme force de hantise dans la composition plastique dans *L'Éternité et un jour*. Nous verrons comment cette démarche issue de l'art moderne s'incarne chez Angelopoulos par une esthétique de la poussière et une atmosphère saturée par le temps. Ce sillage se prolongera vers la figure de la frontière qui par ses enjeux politiques investit progressivement une dimension ontologique. Comment le cinéaste parvient-il à transformer les paysages de lisière en un seuil où s'éprouve le retrait du monde visible ? Ce déplacement nous ouvrira enfin sur la notion de lieu imaginaire. Nous étudierons comment l'écriture visuelle de Giorgos Arvanitis et Andreas Sinanos (chefs opérateurs de *L'Éternité et un jour*) érige à l'intérieur d'une Grèce amnésique un espace de temps où le brouillard et le monochrome redéfinissent les coordonnées de notre perception sensible.

Deuxièmement, nous étudierons les formes dynamiques qui donnent corps à cette mémoire à l'écran, en nous concentrant sur les montages et les durées de la psyché. Nous examinerons d'abord comment l'utilisation du monochrome intégré à un dispositif temporel comme le montage permet à Angelopoulos de faire sentir la présence du passé au sein du

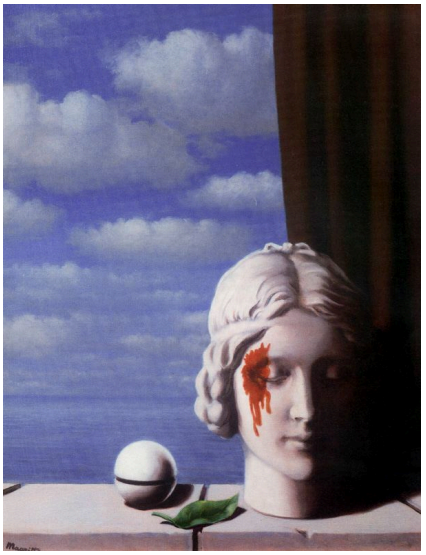
[22] Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 35.

présent. Par quel prodige l'image parvient-elle à constituer l'équivalent d'une durée bergsonienne ? À travers ces passages où une couleur enveloppe l'image et accompagne le basculement temporel, nous verrons comment le passé ne surgit pas comme un temps séparé du présent. Comment le cinéaste se fait inventeur de temps pour donner une forme plastique à la persistance du souvenir ? Nous analyserons ensuite le dépassement de la fonction classique du champ-contrechamp. Comment ce montage dialectique parvient-il à s'affranchir de la seule relation spatiale pour bâtir une temporalité subjective et phénoménologique propre au personnage ? Nous examinerons enfin le dispositif du montage intérieur. À travers l'analyse de plans-scènes et de travellings emblématiques, nous montrerons comment la caméra, sans coupure apparente, opère des traversées temporelles. Comment s'articule cet accordéon du temps où le passé et le présent coexistent dans une seule image monade telle que la définit Georges Didi Huberman ? Cette écriture nous permettra de comprendre comment le cinéma produit une vision anachronique où les strates du temps se contaminent physiquement pour matérialiser l'expérience de la réminiscence.

Finalement, dans un troisième et dernier temps, nous réaliserons la synthèse de cette esthétique en explorant les dimensions historiques et mythiques de la réminiscence. Si l'âme a besoin de se regarder dans une autre âme pour se reconnaître comment le cinéma d'Angelopoulos parvient-il à transformer une méditation solitaire en une expérience partagée ? Cette interrogation nous mènera à voir comment la mémoire individuelle s'accorde avec celle d'autrui à travers les cadres sociaux tels qu'ils sont analysés par Maurice Halbwachs. Nous analyserons comment le travail de l'arrière-plan intégrant les paysages et les motifs sonores inscrit cette mémoire au centre de l'image pour ériger un lieu de mémoire. Nous nous pencherons ensuite sur la dimension mythique en examinant comment le motif des statues qui hantent l'arrière-plan du récit fait écho aux fragments archétypaux de Jung. Par quelle opération ces silhouettes de pierre permettent-elles de faire surgir un temps ancestral et une réminiscence transpersonnelle ? Ce parcours nous guidera enfin vers l'étude du langage qui s'impose comme le fil conducteur de l'intrigue du film et le moteur de la réminiscence. Nous analyserons comment la quête de paroles perdues devient pour Alexandre un chemin pour lier son destin solitaire à un héritage collectif. Comment la récolte de ces traces verbales permet-elle de transmuer l'exil intérieur en une forme d'éternité ? Nous montrerons enfin comment l'instant se trouve traversé par une temporalité plus vaste où s'effacent les frontières entre le commencement et la fin. C'est dans cette invention d'un présent hanté et illimité que réside la définition de la réminiscence filmique.

Tout au long de cette recherche, nous allons essayer de définir, séquence après séquence, le forme esthétique de cette mémoire à l'œuvre. Il s'agira de démontrer que l'invention angelopoulosienne de la réminiscence est un acte de résistance esthétique : résistance à l'oubli par la trace, à la linéarité par le montage, à la finitude par la durée. En définitive, cette étude cherche à répondre à une interrogation qui dépasse le cas du cinéaste. Dans quelle mesure le cinéma, ce médium du présent perpétuel, peut-il devenir l'art de l'absence persistante, le véhicule privilégié de ce qui nous hante ? En suivant les voyages des Alexandre, des Voula ou des Sypros, c'est peut-être à cette question fondamentale que nous serons confrontés : l'image, quand elle cesse d'enregistrer le monde, commence-t-elle à nous rendre visibles à nous-mêmes, dans le miroir trouble et infini du *temps retrouvé* ?

L'image comme trace sensible de l'absence



René Magritte, La Mémoire, 1948, huile sur toile,
60 × 50 cm, The Menil Collection, Houston.

Une tête de femme, aux traits d'une sérénité pétrifiée, repose sur un tun tas de pierres. À ses côtés, quelques objets dérisoires semblent attendre un usage qui ne viendra plus. C'est ainsi que se présente *La Mémoire,* œuvre réalisée en 1948 par René Magritte. Pourtant, l'immobilité du marbre est démentie par un détail insoutenable : une tache de sang s'écoule d'un bandage placé sur le front de la statue. Pourquoi cette blessure sur une matière inanimée ? Comment une image peut-elle porter la trace d'une douleur si elle n'est que représentation ? Magritte, dans cet immédiat après-guerre, n'illustre pas le souvenir. Il explore une réalité invisible où l'identité se construit sur la perte. Le bandage ensanglanté n'est-il pas le symptôme d'une mémoire qui, tout en restant silencieuse, ne cesse de saigner ? Comme l'écrit Sylvie Rollet à propos de l'analyse d'Athanassios Vassiliou:

> « Comme le montre fortement l'étude d'Athanassios Vassiliou, la forme visuelle est toujours, chez Angelopoulos, une forme de pensée. C'est la raison pour laquelle — bien au-delà des quelques citations directes des toiles du peintre — le cinéaste a trouvé en René Magritte un "frère en peinture". Une même préoccupation gouverne, en effet, leurs œuvres : saisir, au sein du visible, les conditions mêmes d'une "autre" vision. Si les étendues neigeuses et les horizons noyés de brume qu'affectionne le cinéaste semblent avoir gardé la mémoire des tableaux de Caspar David Friedrich, c'est que l'éloignement

> sublime des lointains appelle un autre regard : celui d'un spectateur capable de s'aventurer au-delà du visible pour s'enfoncer dans le brouillard du temps[1]. »

Cette énigme picturale nous place au seuil d'une interrogation. Si la peinture peut ainsi *peindre la pensée*[2] par le biais d'éléments illogiques, que peut le cinéma face à l'invisible du temps ? On a longtemps voulu voir dans le septième art une machine à enregistrer, une archive infaillible du visible. Mais n'est-ce pas là une perspective incomplète ? Comme le suggère Jacques Aumont, le cinéma n'est pas un cerveau, il n'est pas non plus une mémoire au sens d'une accumulation de données[3]. Bien au contraire, le film serait une « machine à fabriquer de l'oubli »[4]. Si « choisir, c'est oublier », alors le cadrage lui-même est un acte d'amnésie volontaire. En isolant un fragment de réel, le cinéaste condamne tout le reste à l'inexistence[5]. Comment l'image filmique peut-elle prétendre à la réminiscence si elle est, par essence, un oubli de la réalité ? La réponse réside peut-être dans ce paradoxe. C'est en enregistrant cet oubli que l'on parvient paradoxalement au réel. L'image n'est plus une reproduction fidèle, mais une *trace mémorielle*[6]. Elle devient, selon les termes de Georges Didi-Huberman, une *cendre vivante*: un état de survivance qui n'appartient ni à la vie tout à fait, ni à la mort tout à fait, mais à un « genre d'état aussi paradoxal que celui des spectres[7]. » Dans la même perspective Walter Benjamin écrit :

> « […] pour que toujours à nouveau pût apparaître ce troisième élément, l'image, seule capable de satisfaire sa curiosité, ou, bien plutôt, d'apaiser sa nostalgie. ». […] Je veux dire : non point isolément pathétiques et visionnaires, mais annoncés et portant, de mainte façon étayée, une frêle et précieuse réalité : l'image[8]. »

Dans le cinéma de Théo Angelopoulos, cette esthétique de la trace prend une forme particulière. Le cinéaste, tel un arpenteur de ruines, ne s'intéresse pas tant à la reconstitution de l'Histoire qu'aux traces qu'elle laisse derrière elle. Ce qui retient son attention n'est pas l'événement dans sa clarté documentaire, mais ce qui en subsiste sous une forme

---

[1] Athanassios Vassiliou*, Penser le cinéma en peintre : l'œuvre de Théo Angelopoulos rencontre la peinture*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, p. 8.
[2] *Ibid.,* p. 67.
[3] Jacques Aumont*, L'Attrait de l'oubli*, Crisnée, Yellow Now, 2017, p. 8.
[4] *Ibid.,* p.43
[5] *Ibid.,* p.40
[6]Athanassios Vassiliou*, Penser le cinéma en peintre : l'œuvre de Théo Angelopoulos rencontre la peinture*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, p. 38.
[7] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 16.
[8] Walter Benjamin, *Œuvres. 2*, Paris, Gallimard, 2007, p.140 - 141.

fragmentaire, incertaine, parfois brumeuse. L'absence n'y apparaît jamais comme un simple vide ou un néant. Elle possède au contraire une densité propre, une force de persistance. C'est une présence d'une absence comme dit Didi-Huberman: « Sa valeur d'alliance simple avec l'absence : *donner à l'absence la puissance du lieu*, et donner à ce lieu une puissance élémentaire de figure – comme un écran de rêve – sous l'espèce du pan monochrome qui nous fait front mais qui, également, se donne comme un gouffre et un principe de vertige[9]. » Mais par quels dispositifs plastiques le film parvient-il à rendre cette absence tactile, presque haptique ? Est-ce par le brouillard, cette signature plastique qui refuse l'image touristique pour dévoiler un paysage de la psyché ? Ou est-ce par le travail du cadre qui, en se multipliant en seuils successifs, déréalise le présent pour laisser surgir le temps ?

Ainsi tout au long de cette recherche, on interrogera la capacité du cinéma à devenir le médium approprié pour ces réminiscences qui seraient autant de madeleines proustiennes cinématographiques : des images qui, par leur matérialité même, peuvent tenir lieu de retour du réel. On essayera de définir l'image chez Angelopoulos comme une invention poétique conçue pour rendre sensible la présence de l'Absent dans l'espace. Comment, dans la séquence finale de *L'Éternité et un jour,* le franchissement d'une porte peut-il faire basculer le spectateur du monde habité vers un espace où le reste n'est que mémoire ? Pourquoi l'effacement progressif de l'espace architectural est-il la condition nécessaire pour que la voix d'une morte redevienne audible ? À travers l'analyse de cette demeure inaccessible, nous verrons comment Angelopoulos *vitrifie*[10] le temps pour mieux nous donner à voir l'invisible. Pour comprendre cette invention d'une forme cinématographique de la réminiscence, il nous faut arpenter trois axes majeurs qui structurent cette première partie. Nous explorerons d'abord comment l'image se fait empreinte et survivance, transformant le film en un porte-empreinte de l'air et de la mémoire. Nous analyserons ensuite la fonction des espaces liminaux, ces portes et fenêtres qui ne sont plus des éléments de décor mais des dispositifs de passage entre différents régimes d'images. Enfin, nous verrons comment l'image s'érige en lieu imaginaire, un volume de temps où la présence de l'absence acquiert la souveraineté d'une hantise. Car, comme le suggère Stéphane Mallarmé « rien n'aura eu lieu que le lieu », et c'est dans l'épaisseur de ce lieu vidé que la mémoire finit par creuser ses traits.

---

[9] Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 35.

[10] Ce terme, emprunté au lexique de la verrerie, désigne chez Georges Didi-Huberman un processus de fixation et de statufication du lieu. Vitrifier le temps consiste à le congeler. L'espace se transforme en un volume obsidional. Cette mise en arrêt permet à l'image de devenir la trace physique d'une durée disparue. *(ibid.,* p. 58*).*

L'image comme trace sensible de l'absence

I.1 Présence de l'absence : empreinte, trace et survivance

« Si j'écris ce que je ressens, c'est parce qu'ainsi je diminue la fièvre de ressentir. Ce que je confesse n'a pas d'intérêt, car rien n'a d'intérêt. Je fais des paysages de ce que j'éprouve. Je donne congé à mes sensations. »

– Fernando Pessoa, *Livre de l'intranquillité*

« Je fais des paysages de ce que j'éprouve », écrivait Fernando Pessoa dans son *Livre de l'intranquillité*. Cette affirmation, qui semble à première vue relever d'une subjectivité poétique désincarnée, pose pourtant les jalons d'une question sur la nature de notre regard. Le paysage est-il une étendue physique que nous observons, ou n'est-il que la projection matérielle d'une géographie intérieure ? Chez Pessoa, l'espace n'est jamais neutre, il est le réceptacle d'un état d'âme, une surface où les sentiments viennent se pétrifier en horizons. Si la littérature peut ainsi transformer le ressenti en paysage, comment le cinéma — art de la captation du réel par excellence — parvient-il à ne plus filmer des lieux, mais des états de conscience ? C'est à cet endroit que Théo Angelopoulos rencontre le poète portugais. Cette importance accordée à la dimension intérieure du paysage est d'ailleurs explicitement revendiquée par Angelopoulos dans plusieurs entretiens. Le paysage constitue pour le cinéaste grec le point de départ d'une métamorphose. Il affirme ainsi : « Je ressens le besoin de transformer un paysage naturel en un paysage intérieur que je vois dans mon imagination. »

> **M. Ciment :** Avez-vous déjà envisagé la possibilité de travailler dans un studio de cinéma ?
>
> **T. Angelopoulos :** Jamais. Je ressens le besoin de transformer un paysage naturel en un *paysage intérieur* tel que je le vois dans mon *imagination*. Je fais repeindre des maisons, parfois même les fais déplacer ; je construis des ponts qui n'étaient pas là auparavant. […] Tous mes films sont des élaborations fondées sur la réalité. Ce n'est pas le paysage réel que j'essaie de montrer, mais celui que je vois dans mes rêves[11].

Pour un spectateur habitué à l'image d'Épinal d'une Grèce solaire, blanche et bleue, l'entrée dans l'univers d'Angelopoulos provoque un trouble immédiat. Pourquoi ce refus

[11] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 56, « traduction personnelle ».

obstiné de la lumière méditerranéenne au profit d'un ciel couvert, pluvieux et neigeux ? La réponse réside dans une éthique du regard partagée avec son directeur de la photographie fétiche, Giorgos Arvanitis. La visibilité ne naît pas de la clarté solaire, qui aplatit le temps, mais d'une « lumière intérieure »[12] capable d'aller chercher dans la réalité des choses leur vérité profonde. Cette conception trouve un prolongement concret dans ce qu'Arvanitis évoque à propos de *La Reconstitution*, premier long métrage du cinéaste. Comme le rapporte Vassiliou:

> « Quand on est arrivé dans ce village, il faisait nuit ; je n'ai rien vu. Le matin, quand je me réveille, je sors. Aussitôt, ce village m'évoque mon village, *mes souvenirs d'enfance ; souvenirs gris, souvenirs de guerre*. Même si à l'époque il y faisait beau, pour moi ces années sont liées à la douleur, à la faim. Ce sont des années grises et pluvieuses. Et ce village avait exactement cette lumière ; *la lumière de ma mémoire*, *une lumière intérieure*. Je me suis donc dit que, si j'essayais d'embellir cette lumière, mon travail serait un échec. Et c'est pour ces raisons que, dans ce film, je ne suis intervenu que pour renforcer les sources lumineuses, en aucun cas pour changer l'ambiance. Je crois que j'ai réussi[13]. »

Cette signature plastique, faite de brouillard et de grisaille, n'est pas qu'un effet atmosphérique. C'est une tentative de « penser le cinéma en peintre »[14]. À travers le travail d'Arvanitis, le film devient une recherche de tons aquarelles — ocre, café, bleu-gris — inspirés de la peinture de Yannis Tsarouchis, des couleurs qui « donnent l'impression que si on les gratte, on en trouvera d'autres en dessous[15]. » L'image filmique est ainsi conçue comme un palimpseste, une superposition de strates mémorielles où le présent est sans cesse « déchiré »[16] par le retour du passé. Dès lors, l'image angelopoulosienne peut-elle être autre chose qu'une archive du (in)visible ? Si nous suivons la réflexion de Georges Didi-Huberman sur le *Génie du non-lieu,* nous comprenons que le cinéaste traite l'air lui-même comme un médium. « Si l'air devient le lieu des images — leur "porte-empreinte" [...] alors le pigment sera "pollen" ou poussière, et la touche sera souffle ou aura[17]. » En filmant une Grèce en

[12] Sylvie Rollet (dir.), *Théo Angelopoulos au fil du temps*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 121.
[13] Athanassios Vassiliou, *Penser le cinéma en peintre : l'œuvre de Théo Angelopoulos rencontre la peinture*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, p. 20.
[14] Référence au titre de l'ouvrage de Athanassios Vassiliou.
[15] Sylvie Rollet (dir.), *Théo Angelopoulos au fil du temps*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 126.
[16] Athanassios Vassiliou*, Penser le cinéma en peintre : l'œuvre de Théo Angelopoulos rencontre la peinture*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, p. 40.
[17] Georges Didi-Huberman*, Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 81.

brouillard, Angelopoulos ne cherche pas à occulter le réel, mais à donner corps à l'invisible. Le film devient alors, selon les termes de l'auteur, un « porte-empreinte » de l'air et de la mémoire. L'image n'est plus une reproduction stérile. Elle est une « cendre vivante », une trace mémorielle qui manifeste la présence de l'absence.



« – Il y a des Grecs, là-bas ?
– Il y en a 280, de notre village. »



« Je vais partir en Allemagne. »



« La vie est meilleure, là-bas. »



« C'était bien, dans les villages. »



« Y avait du monde et
on manquait pas de boulot. »



« Et puis les jeunes sont partis.
Maintenant, ils s'en vont tous. »



« Il ne reste plus que nous, les vieux. »



« Mais on va mourir, »



« et les villages avec nous. »

Séquence de *La Reconstruction (*1970) – 1:08:57–1:11:17

Photogrammes 1-3 : En voix off, les jeunes de Tymphea expriment leur désir de partir pour l'Allemagne, faute d'opportunités. Photogrammes 4-9 : En contrepoint, un vieil homme évoque un temps révolu où les villages étaient vivants et soudés. Aujourd'hui, il ne reste que les vieux ; quand ils mourront, ces villages et une certaine Grèce s'éteindront avec eux.

Mais quelle est cette absence sur laquelle se pose le regard de Théo Angelopoulos ? Pour en saisir l'origine historique et ontologique, il nous faut remonter à sa matrice naissante, son premier long-métrage, La *Reconstruction* (1970). Ce film, inspiré d'un fait-divers tragique survenu à Tymphea, met en scène le retour d'un ouvrier, Costas, de l'Allemagne vers son village natal de l'Épire, où il est bientôt assassiné par sa femme Eleni et l'amant de celle-ci, Christos. Cependant, l'œuvre dépasse largement le cadre narratif pour se déployer sur trois registres : le fait-divers, l'enquête policière et, surtout, le constat de société[18]. Au cœur de ce film s'instaure ce que le cinéaste nomme une « double reconstruction »[19] : celle de la police cherchant le coupable, et celle du metteur en scène tentant de rassembler certains faits pour atteindre une vérité plus profonde. Cet acte de reconstruire devient la clé de voûte de toute son œuvre ultérieure, car il répond à la nature même de la mémoire. Comme l'expliquent Jean-Yves et Marc Tadié, la mémoire est une « symphonie en quatre mouvements » — acquisition, conservation, transformation, expression — mais elle ne restitue jamais le passé tel quel. Ils reprennent la métaphore aristotélicienne du morceau de cire qui, laissé au soleil, commence à fondre : « il nous faut reconstruire, imaginer en partie ce qui avait été écrit[20]. »

Chez Angelopoulos, puisque l'enquête judiciaire ne mène à rien, la seule vérité qui survit est la « reconstruction d'une vérité sociale »[21] : celle d'un village devenu un lieu clos, vidé de sa jeunesse condamnée à l'aliénation des usines allemandes. Cette disparition physique des habitants annonce une menace plus vaste. Yannick Lemarié souligne l'importance cruciale de *Gaia*[22], la Terre, dans l'imaginaire grec, comme socle d'une culture et d'un mode de vie. Un pays dont la jeunesse abandonne le sol pour un travail de bureau ou d'usine à l'étranger finit inévitablement par devenir, selon ses termes, « un pays sans mémoire ». C'est dans ce sillage que s'inscrit, trente ans plus tard, la maison au bord de la mer de *L'Éternité et un jour* (1998), qui achève de transformer le film en un véritable mémorial de l'absence. À Thessalonique, le personnage d'Alexandre, écrivain en exil intérieur, contemple un paysage qui « ne peut être vu que par quelqu'un qui vient de l'exil de la ville[23]. » En s'identifiant au poète du XIX^{e} siècle, Solomos, lui aussi exilé, il cherche à retrouver les traces d'une identité qui s'efface et à inscrire sa propre expérience dans une

[18] Michel Estève, *Théo Angelopoulos ou la poésie du cinéma politique*, Paris, L'Harmattan, 2020, version Kindle, non paginée.
[19] Théo Angelopoulos, « Entretien avec Noureddine Ghali », *Cinéma 82*, novembre 1982.
[20] Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2025, p. 15.
[21] Michel Estève, *Théo Angelopoulos ou la poésie du cinéma politique*, Paris, L'Harmattan, 2020, version Kindle, non paginée.
[22] Sylvie Rollet (dir.), *Théo Angelopoulos au fil du temps*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 99.
[23] Youssef Ishaghpour, « La photographie, le cinéma et le paysage », *Positif*, n° 482, 2001, p. 66.

histoire plus vaste de l'exil. Comment ce dispositif de présence-absence permet-il à l'image d'acquérir le statut de hantise ? En dépassant le constat de la perte, Angelopoulos ne se contente pas de représenter un espace. Il met le lieu en mouvement par le biais de ce que Didi-Huberman nomme la *delocazione*[24]. L'image cesse d'être une surface pour devenir un volume de temps où la mémoire, confrontée au retrait du visible, finit par creuser ses traits. C'est à travers la séquence finale de *L'Éternité et un jour* — point de convergence où se télescopent les différentes temporalités du film — que nous pouvons observer cette alchimie. À l'instar des œuvres de Claudio Parmiggiani, Angelopoulos représente l'absence non comme un vide, mais comme une empreinte tangible, faisant du retour à la maison d'enfance la « reconstruction » d'un monde désormais spectral.

Reconstruction (1970) *(fig. 1)* ***L'Éternité et Un Jour (1998)*** *(fig. 2)*



*(fig. 1) Dans La Reconstruction, un vieil homme déplore l'exode rural : « Il ne reste que les vieux. Et quand ils mourront, les villages mourront avec eux... **Et ça, ça sera pas bon pour les villes**. » (fig. 2) Cette prophétie s'incarne dans L'Éternité et un Jour : Alexandre erre dans une Thessalonique fantomatique, où la ville, noyée dans une grisaille amnésique, semble emprisonner ses habitants et perdre toute trace de vie.*

*

Pour comprendre comment Théo Angelopoulos parvient, dans séquence finale de *L'Éternité et un jour* (01:56:00 - 02:06:00), à filmer la consistance d'un temps disparu, il nous faut d'abord pénétrer dans le silence d'un lieu qui semble avoir arrêté de respirer. Imaginez une salle de réserve à la Galleria Civica de Modène en 1970. Le sol et les murs sont encombrés d'objets hétéroclites. Des œuvres en attente dans leurs caisses de bois, une poutre

[24] Giorgio Parmiggiani, *Delocazione*, cité dans Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 18.

abandonnée, un bout d'échelle appuyé contre la paroi[25]. Partout, un manteau de poussière s'est déposé, témoignant d'une œuvre passive du temps. C'est ce que Claudio Parmiggiani nomme le « premier état » *(fig. 3)* de son acte artistique. Mais que se passe-t-il lorsque l'artiste décide soudain de déplacer ces objets pour, selon l'expression de Didi-Huberman, « faire de l'espace »[26] ? Pourquoi retirer ce qui constitue la matière même de la vision pour mieux nous donner à voir ? En déplaçant les objets, Parmiggiani ne crée pas un vide, il révèle une empreinte *(fig. 4)*. Sur les murs désormais nus, la poussière a laissé des silhouettes en négatif, des traces spectrales de ce qui était là. Mais l'artiste va plus loin. Il substitue à la lenteur de la poussière le travail violent d'un feu de pneus, saturant l'espace d'une fumée lourde qui vient mouler l'absence sur les parois. Le résultat est une « cendre vivante »[27] : une image qui n'est plus une reproduction, mais un résidu physique du passé. Cette opération de « dé-location » (déplacement) et de « re-location » (persistance de la trace) nous place dans un paradoxe psychologique. N'est-ce pas là le fonctionnement même de notre propre mémoire ?



(fig. 3) C. Parmiggiani, *Delocazione,* 1970 (premier état). Poussière. Modène, Galleria Civica. Photo O. Goldoni.



(fig. 4) C. Parmiggiani, *Delocazione,* 1970 (deuxième état). Suie, poussière. Modène, Galleria Civica. Photo O. Goldoni.

Comme le soulignent Jean-Yves et Marc Tadié, « la mémoire donne le souvenir entier[28]. » Cet état initial correspondrait à la pièce remplie de Parmiggiani, où l'objet est encore possédé par le regard. Cependant, avec le temps ou sous l'effet d'un trauma — symbolisé par la fumée destructrice de l'artiste —, ce souvenir s'embrume et finit par s'enfouir dans les « plis secrets »[29] de notre inconscient. Comment, dans ce contexte, ce qui a été oublié peut-il ressurgir ? Si le souvenir est une quête volontaire, la réminiscence, elle, est

[25] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 18.
[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.,* p. 16
[28] Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2025, p. 33.
[29] *Ibid.,* p. 36

involontaire et imprévisible[30]. Aristote, cité par les frères Tadié, explique que la réminiscence « ne donne pas le souvenir entier, mais le reconstruit à partir de fragments[31]. » Les traces sur les murs de Modène sont ces fragments. Elles ne sont pas l'objet, mais l'indice de son passage, une « version optique d'une trace mémorielle[32]. » Mais comment le cinéma, cet art que l'on croit dévoué à l'enregistrement fidèle de la réalité, peut-il prétendre à une telle métaphysique de l'absence ? Comme le suggère Jacques Aumont, le cinéma n'est pas seulement un art de l'enregistrement, mais aussi de l'effacement. Chaque image conserve un fragment du monde tout en abandonnant le reste, et chaque plan porte déjà la trace d'un temps en train de disparaître[33]. Angelopoulos saisit cette capacité ontologique du médium pour opérer sa propre « dé-location » cinématographique. Dans la séquence finale de *L'Éternité et un jour*, Alexandre pénètre dans sa demeure d'enfance. La maison est vide, les meubles ont été retirés, les murs sont nus. Mais alors, si le lieu est évidé, comment la présence du passé y est-elle plus palpable que nulle part ailleurs ?

L'Éternité et Un Jour (1998) *(fig. 5)*[34]



[30] *Ibid.* p. 31
[31] *Ibid.,* p. 33
[32] Athanassios Vassiliou, *Penser le cinéma en peintre : l'œuvre de Théo Angelopoulos rencontre la peinture*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, p. 18.
[33] *Ibid.,* p. 38.
[34] Angelopoulos, Theo. *L'Éternité et Un Jour (Mia Aioniotita Kai Mia Mera)* [1998], 35 mm, couleur, 132 min.

Il nous faut d'abord comprendre la trajectoire d'Alexandre, cet écrivain dont l'existence vacille sur le seuil du néant. Comment un homme, conscient que le lendemain il ne sera peut-être plus, choisit-il d'habiter ses dernières heures ? Le film, récompensé par la Palme d'Or en 1998, se déploie comme une élégie sur le temps perdu et le désir de transcender une finitude imminente. Alexandre, homme de mots et de silence, vit ses dernières vingt-quatre heures avant une hospitalisation sans retour, errant dans une Thessalonique devenue un monochrome gris, véritable prison temporelle. Au cœur de cette errance survient une rencontre fortuite avec un jeune réfugié albanais, l'un de ces enfants essuie-glaces qui hantent les carrefours de la ville. Cet enfant n'est pas qu'un personnage social. Il agit comme un ange de la mort ou, plus exactement, comme un guide psychopompe qui conduit Alexandre à travers les frontières physiques et métaphysiques de sa propre conscience. C'est à travers le regard de cet enfant — que le poète finit par *voir* réellement, rompant ainsi avec une vie de solitude égocentrée — qu'Alexandre réalise l'amère vérité. Une vie entière s'est écoulée tandis qu'il poursuivait sa vocation, délaissant les siens au profit des mots. Cette expérience de contact réel arrive cependant dans une temporalité tragique. C'est l'heure des adieux, le moment où le garçon doit s'embarquer clandestinement pour un *ailleurs* incertain, laissant Alexandre face à sa propre *autre rive*[35].

C’est après cet dernier adieu que s’ouvre la séquence qui nous occupe. Pourquoi le retour à la demeure familiale constitue-t-il le point de bascule de l'œuvre ? Jusqu'alors, les réminiscences d'Alexandre le ramenaient sans cesse vers la maison de son enfance au bord de la mer, mais toujours de manière mentale et onirique. Dans ces plongées temporelles, Alexandre déambulait parmi les objets et les êtres tels qu'ils étaient — lors de la célébration de la naissance de sa fille aux côtés de sa femme Anna — tout en conservant son visage d'homme âgé. Il y entrait comme un intrus temporel, à l'instar du personnage A. dans *Le Regard d'Ulysse*, habitant un « souvenir-écran »[36] encore saturé des couleurs vives de l'été. Pourtant, le retour physique à la demeure marque une rupture ontologique. Ce lieu, autrefois l’écrin d’une plénitude familiale, a subi le travail dévastateur du temps et de l'oubli. La maison a été vendue par sa fille et doit être démolie le lendemain. Que reste-t-il de l'espace habité lorsqu'il ne reste plus rien à voir ? Le spectateur découvre une architecture obscure et vide, noyée dans une atmosphère de grisaille et de deuil. Le décor n'est plus la restitution d'un souvenir, mais le constat d'un évidement total. Le cinéma d'Angelopoulos rejoint la

[35] Dans *L’Éternité et un jour* (1998), Alexandre utilise l’expression « l’autre rive » pour évoquer l’espace symbolique de l’au-delà.

[36] Le souvenir-écran désigne, chez Freud, un souvenir apparemment anodin qui dissimule un contenu psychique refoulé.

démarche de Parmiggiani. En nous confrontant à une maison dépouillée de ses meubles et de ses habitants, il nous force à regarder non plus le plein, mais l'empreinte. Comment ce lieu dévasté peut-il devenir le siège de la réminiscence ?

*

« Une fois que vos emplacements sont bien amants, vous pouvez franchir la porte. Tout est en place dans les cerveaux et toutes les images sont prêtes à faire apparaître ce dont nous souhaitons nous souvenir. »
– J. Spence, *Le Palais de mémoire de Matteo Ricci*, 1986.

L'Éternité et Un Jour (1998) *(fig. 6)*



La coexistence du passé et du présent s'installe progressivement, selon une certaine logique du langage que les éléments filmiques mettent en place au cours de la séquence. Autrement dit, la séquence ne commence pas par l'apparition d'un souvenir qui ferait irruption dans la réalité. Angelopoulos construit plutôt, par sa mise en scène, une narration sans dialogues qui donne à voir l'impossibilité d'habiter le présent. L'ouverture de l'ultime séquence de *L'Éternité et un jour* s'articule autour d'un geste du franchissement d'une porte. Cet acte peut être éclairé par la consigne de Matteo Ricci dans son Palais de mémoire : « Une

fois que vos emplacements sont bien en ordre, vous pouvez franchir la porte. […] toutes les images sont prêtes à faire apparaître ce dont nous souhaitons nous souvenir[37]. » Cette tradition mnémonique millénaire suggère d'organiser ses pensées au sein d'un cadre architectural imaginaire, où chaque pièce devient le dépositaire d'un fragment du passé. Pour Alexandre, le protagoniste, ce moment n'est pas le fruit du hasard mais l'aboutissement d'une préparation intérieure. Ses adieux au monde présent ont été formulés et les leçons de son exil apprises, ses « emplacements » mentaux sont désormais prêts à accueillir la réminiscence. En poussant la porte de sa demeure d'enfance, Alexandre n'entre pas seulement dans un bâtiment abandonné. Il s'immerge dans ce que Georges Didi-Huberman définit comme une *demeure*[38] qui est « un lieu de disparition insistante, persistante au temps de la disparition[39]. » Il continue en précisant :

> « C'est donc également un lieu de disparition partielle, puisqu'il expose et donne valeur, non pas à ce qu'il enterre – que nous ne verrons pas, qui ne nous sera ni décrit, ni conté –, mais au fait même qu'il enterre quelque chose ou quelqu'un, et qu'il devient par là le mémorial, le reste visuel de la disparition. Ce lieu joue constamment, on le voit, entre disparition et survivance[40]. »

Cet acte d'*ouvrir une porte* devient à la fois une entrée physique dans un espace et un engagement philosophique envers une manière spécifique de voir. Ouvrir la porte mène à cette demeure dont on ne peut prévoir immédiatement ni l'extension, ni l'agencement. Selon ses analyses sur Pascal Convert dans *La demeure, la souche*, cet acte de franchissement impose au spectateur un changement de régime perceptif. Au lieu d'une maîtrise surplombante de l'espace, le regard doit accepter d'éprouver le « dessaisissement »[41] et la surprise du temps réel. Cette dialectique du regard se trouve alors intensifiée par le travail de la lumière.

Dès l'entrée d'Alexandre dans la maison, ce qui frappe le regard est l'absence de lumière et la domination souveraine des ombres qui semblent ériger une architecture seconde à l'intérieur des murs. En l'absence de tout décor et de tout habitant, le lieu s'engage dans une nouvelle dialectique spatiale. Les ombres ne sont plus de simples zones d'obscurité. Ils se

[37] Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2025, p. 36.
[38] Georges Didi-Huberman, *La demeure, la souche : apparentements de l'artiste*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 11.
[39] *Ibid.* p. 117.
[40] *Ibid.*
[41] *Ibid.* p. 11.

transforment en bâtisseuses d'un espace de hantise. Le plan d'ensemble permet de saisir à grande échelle cette interaction entre la clarté et son retrait. Un contraste violent s'installe à travers la lumière extérieure, qui pénètre par les vitres, est d'une blancheur aveuglante, tandis que l'intérieur demeure dans une pénombre épaisse, ne laissant filtrer qu'une infime partie du jour. Ce clair-obscur ne se limite pas seulement à un choix esthétique. Il matérialise visuellement le lien indéfectible entre le souvenir et l'amnésie. Comme le souligne Georges Didi-Huberman dans *Génie du non-lieu*, « le travail du deuil n'est pas fatalement — sans doute jamais — noir sur noir ou gris sur gris. La mémoire en souffrance accuse les contrastes[42]. » Si le deuil peut ankyloser le sujet, il possède aussi cette capacité de « mettre le monde en mouvement »[43]. Dans cette demeure en cendres, le gris n'est pas uniforme. La lumière y surgit avec une intensité accrue précisément parce qu'elle doit déchirer l'obscurité pour exister. Cette mise en scène de la lumière rejoint ce que Dominique Bruguière nomme, dans son ouvrage *Penser la Lumière*, une « dramaturgie des ombres »[44]. Cette approche rappelle l'essai de Jun'ichirō Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, où la dimension obscure est célébrée comme le lien mystérieux entre le visible et l'invisible. Chez Angelopoulos, cette dramaturgie établit une réflexion sur la mémoire qui, selon les termes de Jacques Aumont, est « indéniablement liée à l'oubli ». Le passé ne revient pas dans une clarté douce et continue. Son resurgissement s'effectue par le biais de contrastes violents, comme une image qui se bat pour ne pas être totalement effacée. Didi-Huberman précise d'ailleurs que le pouvoir de l'air et de la transparence ne va jamais sans l'événement qui vient le « déchirer ». Dans cette séquence, la lumière est cet événement : un rai, une tâche ou une blessure qui incise la grisaille atmosphérique. « Le pouvoir du temps (sa patience, son attente, son désir) ne va jamais sans l'événement (scansion, coup, chute) qui le déchire[45]. » Chaque éclat de lumière dans la maison vide agit comme une scansion temporelle, un fragment de réminiscence qui vient troubler la continuité de l'oubli. Enfin, ce concept de dramaturgie des ombres modifie la nature de notre perception. Dans *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Didi-Huberman analyse ce qu'il appelle l'« espacement »[46] : un processus où l'espace s'évide pour devenir un lieu de repli. Pour le spectateur, il ne s'agit plus d'un simple regard porté sur un objet extérieur, mais d'une immersion : « L'espace, donc, s'évidait pour devenir un lieu du repli et

[42] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 15.
[43] Pierre Fédida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978, p. 138.
[44] Dominique Bruguière et Chantal Hurault, *Penser la lumière*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2017, p. 22.
[45] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 17-18.
[46] Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 20.

de l'imminence concernant le regard lui-même : a *looking into*, comme Turrell l'énonce, à l'opposé de tout regard en quête d'objet *(a looking at)*[47]. » En vidant la maison de ses fonctions triviales et en l'obscurcissant, Angelopoulos absente le spectateur de tout ce qu'il pourrait nommer spontanément comme objet pour le placer face à la pure puissance visuelle d'un lieu qui se prépare à accueillir l'invisible.

> « L'ombre : une matière du lointain. Mais c'est un lointain capable d'influence directe — presque tactile, presque olfactive — sur ce qui nous est de plus proche, de plus immédiat, de plus intime. Lorsque tombe la nuit, l'ombre ne règne pas seulement sur l'espace qui nous environne : il vaudrait mieux dire qu'en prenant possession des lieux, l'ombre prend possession de nous. L'animisme — façon théorique d'exprimer une sensation quant au pouvoir psychique des ombres — n'est donc pas seulement un anthropomorphisme de la disparition : c'est aussi un anthropomorphisme du lieu, la condition de possibilité de toute expérience empathique ou auratique face aux objets inanimés[48]. »



(fig. 6)



(fig. 7)

À mesure qu'Alexandre progresse, la caméra opère un lent travelling arrière doublé d'un panoramique vers la gauche, dévoilant l'étendue d'une demeure désormais évidée *(fig. 7)*. Le contraste initial entre l'ombre et la clarté s'adoucit pour laisser place à la matérialité d'un sol usé par l'attente, où s'est accumulée cette poussière que Georges Didi-Huberman qualifie d'« œuvre passive du temps ». Les murs, dont la peinture écaillée a perdu son ancienne splendeur, ne sont plus les parois d'un foyer, mais les strates d'une « Grèce amnésique » dont les habitants ont été révoqués. À la gauche du cadre, une porte entrouverte suggère un hors-champ vertical : l'accès vers l'étage et la chambre d'enfance. Un

[47] *Ibid.*, p. 42.
[48] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 84-86.

rai de lumière directe vient alors dessiner un chemin blanc sur le sol poussiéreux, comme pour guider le regard vers une origine enfouie. Ce tracé lumineux agit comme un pont temporel nous ramenant aux premières minutes du récit, lorsque le temps semblait encore ouvert aux promesses de l'enfance et aux possibles de l'imaginaire *(fig. 8)*.



(fig. 8)

Comment ne pas voir dans cette lumière l'éveil du jeune Alexandre, tel qu'il nous est présenté au début du film ? On se souvient de cet enfant tiré du sommeil par un son mystérieux, une voix acousmatique l'appelant vers le rivage pour y contempler la cité antique engloutie par un séisme. En s'échappant de sa chambre pour descendre ces escaliers — dont l'image fait écho aux vestiges archéologiques situés sous la propre demeure d'enfance d'Angelopoulos à Athènes — l'enfant passait de l'obscurité à la genèse de sa propre histoire. Ainsi, la lumière franchissant prend une qualité qui dépasse la simple organisation spatiale. Elle n'éclaire plus un décor, elle illumine la réminiscence elle-même. Comme le suggère le poète Solomos, figure centrale du film qui achetait des mots grecs pour reconstruire sa langue maternelle, Alexandre cherche ici à racheter le temps. Cette lumière directe sur la poussière devient le pigment de cette reconstruction. Elle fait du retour physique à la maison l'ultime étape d'un voyage intérieur où l'image devient une version optique d'une trace mémorielle. Le présent n'est plus dissociable du passé. Pour reprendre les termes de Georges Didi-Huberman, cette demeure devient une véritable « chambre du temps » où la hantise de l'enfance retrouve enfin sa souveraineté :

> « Voilà pourquoi nous pourrions nommer chambres du temps ces demeures mnémotechniques qui se succèdent ici hors de toute narrativité [...]. Or, ce qui se joue dans ces chambres du temps ne serait peut-être rien d'autre qu'un rabattement de l'état du lieu (visible, regardable) sur l'état du sujet (invisible, obnubilé alors même qu'il nous regarde et nous concerne). Ce rabattement, nommons-le une hantise : celle de ressentir,

> sur les parois assombries [...] quelque chose comme un double exact du sujet, son image faite de pur "décor"[49]. »

Dans ce vide baigné de grisaille, Alexandre se mue en *arpenteur* de sa propre absence. Loin d'être une simple déambulation, cet arpentage constitue une immersion physique dans l'épaisseur du temps où chaque pas, dans ce palais de mémoire, devient une prise de risque pour laisser les traces du passé remonter à la surface. Alexandre n'est plus le maître de son environnement. Il est un être « agi » par la temporalité étirée du plan long. Cette dépossession est orchestrée par une profondeur de champ qui expose les strates de l'espace intérieur, où l'architecture finit par absorber le sujet. Portes et panneaux de bois sombre structurent l'image, répondant au paradoxe esthétique selon lequel, pour présenter l'illimité et l'absence, il faut un « minimum d'architecture »[50] capable de circonscrire le vide. À l'échelle de ce vaste plan, le corps d'Alexandre apparaît réduit, illustrant l'idée que « le corps est une oubliette » : s'égarer dans le lieu devient une « façon oublieuse de s'y souvenir », transformant l'habitant en un objet de perte[51]. Angelopoulos renforce cette instabilité par la multiplication des surcadrages, filmant Alexandre à travers des cadres secondaires et des vitres qui installent une distance avec l'intégrité de l'espace. L'espace n'est plus possédé par le regard mais traversé dans un état de « dessaisissement », car chaque image présuppose son absence et sa propre négation. C'est parce que la réalité physique devient ainsi instable que la réminiscence peut s'y glisser, faisant de la mémoire la continuité naturelle d'un présent déjà évidé.

[49] Georges Didi-Huberman, *La demeure, la souche : apparentements de l'artiste*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 91.
[50] Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 51.
[51] *Ibid.* p. 106.



(fig. 9)



(fig. 10)



(fig. 11)

Après la contemplation du couloir baigné de lumière, le regard d'Alexandre pivote vers la droite du cadre, un geste qui, d'un trait, met en mouvement la caméra dans une double dynamique de panoramique et de travelling *(fig. 9)*. Alexandre s'efface alors en hors-champ, laissant l'appareil s'aventurer seul dans une pièce vide *(fig. 10)*. La caméra recule encore, traverse une seconde pièce abandonnée, s'arrête un instant devant une fenêtre, puis amorce un mouvement inverse. Elle effectue un panoramique vers la gauche et un travelling de retour vers l'entrée, venant repositionner Alexandre au centre d'un plan d'ensemble *(fig. 11)*. Pourquoi Angelopoulos impose-t-il ce qui semble être un temps mort au sein de l'action ? S'agit-il d'une simple prédilection pour les plans-séquences étirés, ou ces pièces vides ne sont-elles que les symboles redondants de la vacuité de la vie du poète ? Si une caméra montre toujours quelque chose pour une raison précise, c'est qu'elle portraiture ici un personnage invisible, appartenant à un autre temps. Pour saisir la portée de ce mouvement, il nous faut remonter à la vingtième minute du film, lors de la première réminiscence provoquée par la lecture des lettres d'Anna. Dans ce premier « flashback », Alexandre est projeté mentalement dans les jours radieux de la maison au bord de la mer, à l'époque de la naissance de sa fille. Au lieu de la poussière et du silence, le hall d'entrée est saturé de rires, de fleurs et d'une table élégamment dressée. La caméra y effectue exactement le même parcours. Elle suit un pano-travelling vers la droite pour accompagner deux hommes — l'un en costume blanc, l'autre en gris — qui se dirigent vers une autre pièce tout en discutant de l'élection et d'une possible intervention de l'armée *(fig. 9)*. Dans cette temporalité, la lumière est diffuse, la palette de couleurs évoque la jeunesse, et les chaises blanches étincellent. Pourtant, la caméra délaisse cette discussion politique lorsque s'élève la voix off d'Anna, qui s'adresse à Alexandre *(fig. 10)*. Le travelling poursuit son mouvement vers une autre pièce avec un bureau et ses bibliothèques. Il cadre alors Anna près de la même fenêtre que celle que la caméra filmera, à la fin du film, dans l'état présent de la maison. Sa voix off exprime la solitude d'une femme qui, malgré la présence physique d'Alexandre à ses côtés, éprouve son absence, incapable de franchir le mur de silence qui les sépare. Tandis que la caméra l'accompagne dans son déplacement vers le hall principal pour accueillir les nouveaux arrivants, un dialogue entre les membres de la famille dessine en creux le portrait d'Alexandre. L'oncle d'Anna demande avec amusement : « Et le heureux père, où se cache-t-il ? » Sa nièce lui répond qu'il est « plongé dans ses pensées », avant d'ajouter qu'il est « là sans l'être » *(fig. 11)*. La conversation se poursuit lorsque l'oncle rappelle aux enfants qu'il faut parler tout bas lorsqu'Alexandre travaille. La nièce ajoute aussitôt : « Sinon il va se mettre en colère. » Comment ne pas reconnaître dans ces dialogues le paradoxe qui traverse

ces deux séquences ? Dans ce passé heureux, Alexandre était physiquement présent mais mentalement absent pour les siens. Aujourd'hui, il est physiquement là, mais c'est son monde entier qui a été révoqué du site. Ce redoublement rigoureux du mouvement d'appareil sur deux époques constitue la *delocazione* cinématographique d'Angelopoulos. À l'instar du geste de Parmiggiani déplaçant les objets pour révéler leur trace en négatif, le mouvement de la caméra devient l'empreinte cinématique de ce qui n'est plus là. Par cette répétition spatiale, le cinéaste ne se contente pas de montrer le vide. Il donne à voir une présence de l'absence où le mouvement lui-même se fait le porte-empreinte d'une survivance mémorielle qui hante désormais le présent.



***Delocazione* d'Angelopoulos**

L'image comme trace sensible de l'absence

I.2 Espaces liminaux et zones frontalières

« Comment quelqu'un part-il ? Pourquoi ? Pour où ? C'est pareil dans cette vieille chanson : "et n'oublie pas que le temps de partir est venu. ***Le vent emportera vos yeux au loin****." »*
– Theo Angelopoulos, ***Le Pas suspendu de la cigogne***



Le Pas suspendu de la cigogne (1991) *(fig. 1)*

Au lever d'un jour gris et brumeux, dans le nord de la Grèce, un colonel d'armée mène le journaliste Alexandre sur un pont de bois étroit qui enjambe une rivière frontalière. « À cette ligne bleue finit la Grèce », déclare-t-il devant une démarcation tracée au sol qui semble aussi dérisoire qu'implacable. Son regard, et le nôtre, se fixent sur ce dispositif chromatique qui semble organiser le monde : la ligne bleue est la Grèce, la ligne rouge est la Turquie, et entre les deux, la ligne blanche constitue un nulle part. Comment un simple trait devient-il une frontière capable de séparer brutalement l'*ici* de l'*ailleurs* ? Le cadre se resserre sur l'officier, l'isolant dans une profondeur de champ réduite qui évacue le décor environnant pour ne laisser place qu'à l'imminence d'un geste imprévisible. C'est alors qu'il esquisse ce mouvement qui donne son titre au film. Le colonel lève la jambe droite, le pied suspendu au-dessus de la démarcation blanche, et murmure : « Si je fais un autre pas, je suis ailleurs. Ou bien je meurs » *(fig. 1)*. Dans ce plan, Alexandre est maintenu hors-champ, laissant la

parole de l'officier flotter dans une étrange indétermination. À qui s'adressent réellement ces mots ? Au journaliste invisible, au soldat de l'autre rive, ou à nous, spectateurs, que le dispositif semble placer directement en face de cet abîme ? Quelle est la signification de ce pas qui refuse de se poser ?



Paysage dans le brouillard (1988) *(fig. 2)*

Dans *Paysage dans le brouillard*, le petit Alexandre et sa sœur Voula s'enfoncent dans la grisaille hivernale, nomades de l'absence lancés dans une quête éperdue vers une Allemagne fantasmée et un père qu'ils n'ont jamais rencontré. Au milieu de ce périple qui est moins un voyage qu'une initiation brutale à la vie, le petit Alexandre s'arrête et pose la question que les adultes ont cessé de se poser : « Qu'est-ce qu'une frontière ? » *(fig. 2)*. Cette interrogation, lancée par la voix fragile d'un enfant de cinq ans, résonne comme un drame métaphysique qui hante toute l'œuvre de Angelopoulos. Trois ans plus tard, c'est un autre Alexandre, journaliste cette fois, qui semble avoir recueilli ce témoin dans *Le Pas suspendu de la cigogne*. En observant le pas suspendu du colonel sur ce pont de bois *(fig. 1)*, une première définition de la frontière s'impose : elle est une ligne. Mais que fait réellement une ligne ? Elle sépare et, simultanément, elle crée. En reprenant la formulation d' Élodie Lélu dans son article « Territoires et lignes de fuites » :

> « Il n'y a pas de territoire sans une mise à l'épreuve conjointe de son centre et de ses frontières. D'un point de vue éthologique, le territoire se définit comme l'espace qu'un animal occupe sans pouvoir s'absenter d'un travail continuel de délimitation toujours à reprendre. Même si l'on fait abstraction des connotations guerrières et agressives du territoire en tant que son accès est interdit aux autres, s'y pose toujours la question du *limes* dans son acception la plus simple, c'est-à-dire comme ***ligne de séparation***[52]. »

Sous nos yeux, ce dispositif chromatique semble organiser le monde : la ligne bleue pour désigner la Grèce, la ligne rouge pour désigner la Turquie. On aperçoit des êtres humains des deux côtés, pourtant, ces traits de peinture suffisent-ils à transformer l'un pour l'autre, de force, en un éternel étranger ? Comment Théo Angelopoulos répondrait-il alors au petit Alexandre qui, dans *Paysage dans le brouillard*, posait cette question restée sans réponse : « Qu'est-ce qu'une frontière ? » Le cinéaste nous livre une clé lors d'un entretien en 1991 : « La frontière, c'est l'idée de limites : limites de l'amour, la rencontre avec l'autre, des langues, des races, des religions, limites qui empêchent la vraie communication entre les hommes[53]. » Cette pensée nous force à regarder la ligne de démarcation non pas comme une fatalité cartographique, mais comme une pathologie de la communication. Comment un simple trait peut-il devenir le mur de notre solitude ? Pour Élodie Lélu, cette limite n'est pas qu'une simple séparation. Elle est le signe de ce que Gilles Deleuze nomme l'« espace strié »[54]. C'est un territoire rigide qui « enferme l'expérience dans des formes toutes faites » et impose des identités pré-identifiées qui nous précèdent. Chez Angelopoulos, la frontière est ce qui fragmente l'humain, créant des enclos où l'autre n'est plus un semblable, mais reste à jamais un étranger ou, pire, une ombre.

Pourtant, dans *Le Pas suspendu de la cigogne*, Angelopoulos nous montre que la délimitation est aussi le lieu d'une invention. Le colonel désigne la ligne blanche (entre la bleue -la Grèce - et la rouge -la Turquie-) comme un nulle part et surtout un « tiers-territoire » : la lisière[55]. Ce n'est plus un lieu, mais un « non-lieu » qui échappe aux contraintes de l'État. En refusant de poser son pied sur cette ligne blanche, le colonel ne défie pas seulement la géographie, il suspend, pour un instant, cette mécanique implacable qui transforme le monde en une « salle d'attente »[56] pour les voyageurs sans patrie. Tout l'univers

---

[52] Sylvie Rollet (dir.), *Théo Angelopoulos au fil du temps*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 141.
[53] Michel Ciment, « Entretien avec Théo Angelopoulos », *Positif*, mai 1991.
[54] Gilles Deleuze, « Le lisse et le strié », dans *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 592.
[55] Sylvie Rollet (dir.), *Théo Angelopoulos au fil du temps*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 142.
[56] Dans *Le Pas suspendu de la cigogne* (1991), le colonel compare le village frontalier à une salle d'attente, où des réfugiés demeurent suspendus entre deux pays.

d'Angelopoulos semble, en réalité, façonné pour embrasser cette qualité instable de la ligne blanche. Le cinéaste crée pour ses personnages des environnements qui sont des prolongements physiques de ce *territoire-entre*. Qu'ils errent dans des gares désertiques, des usines asphyxiées par la poussière ou des ports noyés dans la brume, ces héros sont figés dans l'espace strié des autorités, ce quadrillage rigide qui enferme l'expérience dans des formes pré-identifiées. Dans ce contexte de pétrification, emprunter une *ligne de fuite*[57] — ce vecteur de sortie deleuzien vers un « ailleurs » — devient un acte de résistance aussi nécessaire qu'ardu. Cette condition de suspension est incarnée de manière cyclique par la figure d'Alexandre, nom qui traverse la filmographie comme un fil rouge. Ce n'est pas une coïncidence si ces protagonistes partagent la même identité nominale, ils partagent surtout une même *déterritorialisation*[58], ce mouvement radical par lequel on quitte le territoire connu pour affronter l'instabilité. On retrouve ainsi le journaliste Alexandre (*Le Pas suspendu de la cigogne*), qui s'immerge dans le village-frontière pour traquer l'ombre d'un politicien brillant ayant tout abandonné pour se fondre dans l'anonymat des réfugiés. On retrouve le petit Alexandre (*Paysage dans le brouillard*), nomade de l'absence qui, avec sa sœur Voula, traverse le calvaire des frontières vers une Allemagne fantasmée, à la recherche d'un père dont il ignore jusqu'au visage. Enfin, surgit l'Alexandre poète (*L'Éternité et un jour*), confiné dans une solitude amnésique au sein de son propre pays.

Pour ces trois Alexandre, la frontière n'est plus une limite extérieure mais une condition interne. En marchant sur cette lisière blanche, ils dépassent la recherche d'une adresse sur une carte pour explorer une cartographie intérieure. Ce déplacement — entendu à la fois comme une translation physique et une métaphore du sens — constitue l'essence de la frontière chez Angelopoulos. Loin d'être une simple ligne d'arrêt, la frontière devient le point de départ d'une trajectoire où l'espace géographique finit par se dissoudre au profit d'une topographie imaginaire : celle de la mémoire. En s'engageant sur la lisière, le personnage ne parcourt plus seulement un territoire, il entame un mouvement de « déterritorialisation » qui déplace le registre de l'action du paysage extérieur vers celui du temps intérieur. Dès lors, une question demeure: « Combien de frontières devrons-nous encore franchir avant d'arriver chez nous[59] ? »

*

[57] Gilles Deleuze, 1980, « Rhizome » in *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, p. 32
[58]Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Conclusion : règles concrètes et machines abstraites », dans *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 634.
[59] Théo Angelopoulos*, Le Pas suspendu de la cigogne* [1991], couleur, 137 min.

« Je sais qu'un jour tu partiras. ***Le vent souffle tes yeux au loin.***
Mais, aujourd'hui, donne-moi ce jour… comme si c'était le dernier.
Donne-moi ce jour… »
– Theo Angelopoulos, *L'Éternité et un jour*

(fig.3) *(fig. 4)* *(fig. 5)*



Trois différents Alexandre liés par un même cadrage similaire de frontière: le petit Alexandre dans Paysage dans le brouillard (fig. 3), Alexandre journaliste dans Le pas suspendu de la cigogne (fig. 4), Alexandre poète dans L'éternité et un jour (fig. 5).

Si *Le Pas suspendu de la cigogne* et *Paysage dans le brouillard* utilisaient frontière pour interroger la souveraineté des nations, *L'Éternité et un jour* opère un glissement. La frontière y quitte le registre de l'espace pour devenir une expérience purement temporelle et existentielle. Comme le confie le cinéaste: « *Le Pas suspendu de la cigogne* traite des frontières géographiques qui séparent les pays et les hommes. […] *L'Éternité et un jour* interroge les frontières entre la vie et la mort[60]. » Ce questionnement sur la frontière s'incarne dans la séquence du voyage d'Alexandre vers les sommets enneigés pour y laisser l'enfant albanais *(fig. 5)*. Alexandre, se sachant condamné par une maladie incurable, cherche à mettre le petit garçon en sécurité avant son entrée à l'hôpital. Trompé par le mensonge de l'enfant qui prétend avoir une grand-mère en Albanie, il conduit sa voiture sur une route sinueuse, ensevelie sous un brouillard épais et la neige. Cette blancheur atmosphérique n'est pas sans rappeler la ligne blanche du *Pas suspendu de la cigogne*. Elle recrée visuellement ce *territoire-entre* où tout repère s'efface. La Grèce (le champ) et l'Albanie (le contre-champ) sont ici invisibles, occultées par cette grisaille, la seule chose visible est le grillage. « Le recours au brouillard, […] semble jouer le même rôle : signifier l'horreur qui 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[61]. »

[60] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 117, « traduction personnelle ».
[61] Sylvie Rollet (dir.), *Théo Angelopoulos au fil du temps*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 83.

La mise en scène privilégie d'abord un plan long sur les deux protagonistes devant la voiture. Sans que l'on voit encore le contre-champ (la frontière), le récit de l'enfant — racontant comment il a franchi la frontière avec son ami Sélim en évitant les mines — sature l'image d'une hantise du passé. Le silence qui ponctue ses mots laisse deviner que la véritable frontière ne sépare pas deux pays, mais le présent et le passé. C'est alors qu'un mouvement panoramique de la caméra dévoile enfin l'horreur : un immense grillage frontalier auquel sont accrochés des réfugiés, immobiles, dont on ignore s'ils sont morts ou vifs. Cette vision cauchemardesque transforme la frontière en une « salle d'attente » terminale. Un non-lieu d'indétermination absolue où les êtres sont suspendus entre deux mondes. Pour Alexandre, cette frontière devient le miroir de son propre « passage sur l'autre rive »[62]. Angelopoulos remarque pendant un entretien:

> « Tout le film est un voyage continu à travers le temps, entre le présent et le passé. Il n'y a pas de frontières nettes entre la réalité et l'imagination ; les frontières sont fluides. Le voyage d'Alexandre commence dans la réalité. Il sauve le garçon des griffes d'une organisation spécialisée dans la vente d'enfants à des familles aisées pour l'adoption. Mais, à un certain moment, le voyage devient intérieur. Par exemple, lorsque les deux atteignent la frontière albanaise […] il y a des gens accrochés au grillage. Bien sûr, la frontière ne ressemble pas à cela. Tous ces événements et ces images n'existent que dans l'imagination d'Alexandre. C'est une fantaisie. Cette frontière, avec son grillage menaçant, est en réalité une frontière intérieure à Alexandre lui-même. Le garçon ne fait que l'aider à affronter son conflit intérieur, et lui donne une raison de traverser les moments clés de sa vie, de se souvenir des instants heureux qu'il a vécus avec sa défunte épouse Anna[63]. »

Le voyage d'Alexandre glisse progressivement d'une déambulation urbaine vers une odyssée intérieure qui reconfigure le régime de l'image. Dans cette quête, il ne s'agit plus de parcourir les rues de Thessalonique, mais de dresser une cartographie de la réminiscence et du temps. Avec l'arrivée de la nuit, l'espace physique semble se dissoudre où les ancrages visuels habituels perdent leur substance. Peut-on considérer que la frontière qu'Alexandre est amené à franchir relève de la même nature que celle mise en jeu dans *Le Pas suspendu de la cigogne* ? Si la frontière ne se réduit pas à une ligne fixe de démarcation, ne faut-il pas alors

[62] Dans *L'Éternité et un jour* (1998), l'expression « passage sur l'autre rive » figure parmi les dernières paroles d'Alexandre. Elle désigne métaphoriquement le passage de la vie vers la mort.
[63] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 118, « traduction personnelle ».

la repenser comme une zone de transition, un seuil ? Pour Alexandre « La frontière devient vite une métaphore. Franchir la frontière, c'est dépasser l'idée de la mort et, donc, se sentir libre[64]. » Cette déterritorialisation — ce mouvement deleuzien par lequel le sujet quitte son territoire assigné pour tracer sa propre « ligne de fuite » — atteint son apogée dans la séquence finale de *L'Éternité et un jour.* Que produit le seuil dans cette séquence ? Que met-il en jeu dans le basculement ontologique de l'image ?

*

(fig.6) *(fig. 7)* *(fig. 8)*



Trois moments du seuil dans la dernière séquence de L'Éternité et un jour: La porte (fig.6) , la fenêtre (fig. 7) et la mer (fig. 8)

La séquence finale de *L'Éternité et un jour* s'organise autour du motif du seuil, où des éléments architecturaux perdent leur fonction strictement spatiale pour devenir des dispositifs de passage entre différents régimes d'images et états du temps. Le premier seuil est matériel : Alexandre franchit physiquement la porte de sa demeure d'enfance *(fig. 6)*. Ce geste, au-delà de la narration, peut être lu à travers le cadre conceptuel de Georges Didi-Huberman dans *La demeure, la souche*, où l'acte d'« ouvrir une porte » constitue autant une entrée physique qu'un engagement philosophique envers une certaine manière de voir. Adopter ce regard sur le cinéma d'Angelopoulos impose une éthique de l'interprétation consistant à « ne refermer aucune porte »[65]. Dans ce palais de mémoire promis à la démolition[66], il s'agit d'éviter d'assigner un sens téléologique ou historique définitif pour accepter, au contraire, un état d'inachèvement temporel. Pourquoi ce passage architectural exige-t-il un tel engagement ? Comment la mise en scène transforme-t-elle une entrée banale en un basculement de la conscience ? La réponse se dessine dans la manière dont Angelopoulos fragilise le présent pour autoriser l'émergence de la réminiscence. Pour Alexandre, qui a traversé sa vie dans une

[64] Pierre Murat, « Entretien avec Théo Angelopoulos », *Télérama*, 4 décembre 1991.
[65] Georges Didi-Huberman, *La demeure, la souche : apparentements de l'artiste*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 12.
[66] La maison a été vendue par la fille d'Alexandre et doit être démolie le lendemain.

profonde solitude, habiter l'espace ne suffit plus. Il lui faut désormais habiter le temps. C'est ici que la réflexion du cinéaste s'articule à celle de Paul Ricœur. En pénétrant dans ces pièces nues, Alexandre ne subit pas seulement le surgissement passif d'une image-pathos (*mnēmē*), il s'engage dans une anamnèse, une quête active qui, selon Ricœur, exige de « reconnaître pour un souvenir [ce qui signifie] trancher sur le présent[67]. » Ce seuil matériel fonctionne alors comme l'opérateur de cette rupture. En traversant l'embrasure, le corps d'Alexandre appartient encore à la continuité spatiale du présent, mais son regard, déjà, s'en détache. L'intérieur vidé de ses meubles installe une distance perceptive immédiate. L'espace n'est plus un lieu de séjour, mais un dispositif de passage. Cette première « Porte » prépare ainsi le spectateur à affronter l'aporie constitutive de l'*eikōn* : la « présence d'une chose absente »[68] et avertit le spectateur qu'entrer dans l'image exige de dépasser le registre pur du visible. En refusant de figer le sens du décor, Angelopoulos permet à la maison de devenir le support de traces de survivance qui, parce qu'elles *tranchent* sur le vide du présent, vont bientôt saturer l'image de la lumière de 1966. Dès lors, franchir le seuil n'est plus seulement entrer dans une maison, c'est accepter que « le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé » comme dit William Faulkner.

C'est cet engagement initial devant la porte qui autorise, quelques instants plus tard, la libération totale du regard. Une fois le seuil matériel franchi, la mise en scène d'Angelopoulos opère un décentrement par la caméra qui s'affranchit du corps d'Alexandre pour entreprendre un travelling autonome à travers les pièces nues. Ce « voyage temporel » par le mouvement de l'appareil ne laisse pas le sujet indemne. Lorsque la caméra revient enfin vers Alexandre, toute la logique de la séquence s'est métamorphosée. Le présent, déjà fragilisé par la dénudation visuelle de la demeure, finit par s'effacer totalement pour laisser place à un nouveau régime de perception. C'est dans cette fissure ouverte par le mouvement que s'engouffre alors la musique acousmatique. La voix d'Anna surgit sans source identifiable, suspendue entre le *off* et le *hors-champ*. Cette voix n'est pas juste un souvenir sonore, elle est l'élément qui brise définitivement la stabilité de l'espace pour y installer le temps de la réminiscence. Ce basculement vers l'invisible s'opère physiquement par un changement de dynamique dans le mouvement de la caméra. Jusque-là, l'objectif avait exploré la demeure par des panoramiques et des déplacements latéraux, mais le mouvement devient soudain vectoriel. Un travelling avant rapproche progressivement le cadre du visage

[67] Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 561.
[68] *Ibid.,* p. 8

d'Alexandre, resserrant l'échelle du plan, passant du plan d'ensemble *(fig.9)* au plan rapproché poitrine *(fig. 10)*, pour aboutir au gros plan *(fig. 11)*.



(fig.9)



(fig. 10)



(fig. 11)

À mesure que le cadre se referme sur le sujet, une mutation spatiale s'accomplit. Les murs, les seuils et les profondeurs, qui servaient de repères perceptifs, s'effacent de l'image. Le gros plan suspend la spatialité, extrayant le personnage de son inscription dans un lieu habitable pour le laisser flotter dans une zone intermédiaire où le présent ne semble plus tenir. Isolé par un clair-obscur accentué, le visage d'Alexandre se détache du monde matériel, encadré par la symétrie des deux fenêtres qui évoquent presque une figure ailée, surnaturelle *(fig. 11)*. C'est dans ce dépouillement que surgit l'ambiguïté du regard. Alexandre semble fixer un point situé entre le second seuil — la fenêtre — et l'objectif lui-même. En brisant potentiellement le quatrième mur, ce regard traverse le cadre et suspend la logique fictionnelle. Pour reprendre les termes de Maria Kourkouta dans son essai « Émergence du rythme, émergence du sujet », ce dispositif nous « situe devant notre propre regard »[69]. L'espace s'efface au profit d'un pur état de perception où nous ne sommes plus devant une simple narration, mais engagés dans une dynamique qui nous force à habiter notre propre intimité, le hors-champ devenant le miroir de notre monde intérieur. Cet état de suspension, où le visage d'Alexandre s'offre en gros plan comme une énigme, prépare le spectateur au franchissement du second seuil : la fenêtre ouverte sur la mer. Ici, la mise en scène d'Angelopoulos opère un choix technique qui rompt avec ses habitudes stylistiques. Alors que le cinéaste privilégie presque systématiquement le plan-séquence, il introduit ici un cut brutal. Pourquoi rompre la continuité du mouvement à cet instant précis ?

Ce cut n'est pas une simple transition, il marque la matérialisation d'une frontière invisible. Le travelling avant qui nous rapprochait d'Alexandre s'arrête sur son visage pour laisser place à un contre-champ où la caméra se détache définitivement du corps du personnage. En quittant Alexandre pour franchir seule l'embrasure de la fenêtre, la caméra

[69] Sylvie Rollet (dir.), *Théo Angelopoulos au fil du temps*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 159.

signifie que le passage vers l'éternité ne peut plus s'effectuer par le corps physique, mais par le regard lui-même. Ce n'est plus un homme qui change de pièce, c'est une perception qui bascule d'un régime d'image à un autre. Cette fenêtre fonctionne ici comme la « frontière visuelle »[70] par excellence telle que Georges Didi-Huberman l'analyse chez Pascal Convert. Elle est ce lieu paradoxal qui opère une médiation entre des contraires. Elle fait entrer l'extérieur (la plage de 1966) dans l'habitacle sombre du présent et ouvre l'espace clos de la demeure sur l'immensité du temps. Dans cette séquence, la fenêtre devient le théâtre d'une dialectique du regard où le diaphane de la lumière marine vient percer l'opacité du deuil d'Alexandre. En filmant cette fenêtre qui semble s'ouvrir d'elle-même *(fig. 7)*, Angelopoulos ne se contente pas de montrer un décor, il donne « au temps le temps de faire une trace visuelle[71]. » Le cut sépare deux mondes irréconciliables physiquement mais unis par la mémoire : l'intérieur dégradé, où le présent se meurt, et le dehors éblouissant, où le passé survit.



(fig.12)



(fig. 13)

L'analyse de ce dispositif révèle un basculement ontologique. Une fois le seuil de la fenêtre franchi par l'objectif, la sensation de pesanteur disparaît. Les repères spatiaux de la maison s'effacent pour laisser place à une image-temps où la mer cesse d'être une profondeur habitable pour devenir une surface pure, un support de sédimentation où l'ombre et la lumière collaborent pour fixer la mémoire d'un bonheur disparu. Le film a traversé le seuil, et en abandonnant le corps d'Alexandre en retrait, il nous invite à devenir, avec lui, les sujets d'un regard qui ne cherche plus à voir le réel, mais à habiter l'*eikon.* Comme dit Maria Kourkouta :

[70] Georges Didi-Huberman, *La demeure, la souche : apparentements de l'artiste*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 38.
[71] *Ibid.,* p.43

« un sujet “mise en mouvement”, un sujet prêt à articuler la question, un sujet qui est le sujet de son regard[72]. »

L’obscurité qui imprègne les pièces de la demeure n’est pas un défaut de lumière, mais une volonté de mettre le regard à l’épreuve. Dans cette pénombre, le corps d’Alexandre semble s’effacer, absorbé par un clair-obscur qui fragmente l’espace et installe une distance perceptive immédiate. On assiste à un processus de privation. Pourquoi ce dépouillement est-il nécessaire pour accéder à la mémoire ? Pourquoi faut-il que le présent s’assourdisse pour que le temps puisse enfin devenir visible ? Ce mouvement de la mise en scène peut s’éclairer par la logique que Georges Didi-Huberman décèle chez James Turrell. Comme pour l’artiste de la lumière, l’œuvre d’Angelopoulos commence par un acte de clôture qui ressemble au fait de fermer les paupières *(fig.12)*. Dans la première partie de la séquence, l’espace est évidé de ses fonctions habituelles, nous absentant de tout ce que nous pourrions nommer spontanément comme un objet. Cette dénudation visuelle force le spectateur à abandonner le seul fait de regarder quelque chose — *le looking at* — pour passer à une posture où l’on regarde dans l’imminence même du voir : *le looking into*. Le visage d'Alexandre, isolé par la lumière entre deux ouvertures blanches qui évoquent des ailes, devient alors le miroir de notre propre capacité à percevoir l'invisible *(fig. 11)*. L'espace devient un pur *espacement*[73], un lieu de repli où le regard se prépare à l'événement. C'est ici que le cut au seuil de la fenêtre prend toute sa dimension métaphysique. Si l'intérieur de la maison représentait la clôture nécessaire, le passage vers l'extérieur constitue ce « don d’expérience qui se dispense lumineusement[74]. » La lumière marine cesse d'être ce qui éclaire les objets pour devenir la substance même du lieu. L'analyse de ce basculement révèle une loi d'effacement. Lorsque l'architecture disparaît pour laisser place à l'immensité de la mer, le présent s'efface totalement au profit d'une *figurabilité sans figures*[75] précises. Ce dépouillement prépare Alexandre à une *déterritorialisation* absolue, ce mouvement deleuzien par lequel le sujet quitte non seulement un sol géographique, mais le territoire même de sa propre finitude physique. Comment ce glissement vers l'abstraction s'opère-t-il techniquement à l'écran ?

Après le basculement ontologique, la caméra s'avance vers l'extérieur. Ce n'est plus le corps d'Alexandre qui traverse l'espace. Un travelling relie deux temporalités hétérogènes. Les repères spatiaux se dissolvent. L’intérieur de la maison n’existe plus, la continuité

[72] Sylvie Rollet (dir.), *Théo Angelopoulos au fil du temps*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 159.
[73] Georges Didi-Huberman, *L’homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.
[74] *Ibid.,* p. 46
[75] *Ibid*.

architecturale est abandonnée. La descente vers la mer s'agit d'un glissement perceptif. Après un travelling de sept minutes vers le bord de mer, au cours duquel Alexandre réapparaît dans le cadre, l'image se simplifie progressivement jusqu'à ne plus contenir que la mer et la figure humaine *(fig. 8)*. L'espace cesse alors d'être une profondeur habitable pour devenir une surface d'image-temps où le présent se dissout totalement au profit de la mémoire. C'est dans ce *territoire-entre*, cette lisière blanche située entre la vie et la mort, qu'Alexandre opère sa *reterritorialisation*. Chez Angelopoulos, ce sont les mots qui jouent ce rôle de refuge pour reterritorialiser : les trois mots grecs anciens qu'Alexandre apprend au cours du voyage qu'il partage avec l'enfant albanais et qu'il crie vers la mer comme un poème.

Deux scènes opposées par leur contexte narratif se rejoignent dans l'œuvre d'Angelopoulos par le fil d'une seule phrase. Dans l'ouverture du *Pas suspendu de la cigogne*, une voix s'élève au-dessus d'une mer grise où des hélicoptères encerclent les corps de réfugiés anonymes *(fig. 15)*. Dans *L'Éternité et un jour*, ce sont les pensées d'Anna, en voix-off, prononcées lors d'un voyage en bateau, qui rappellent à Alexandre que le temps du bonheur est aussi celui de la perte. « Le vent souffle tes yeux au loin », dit-elle, citant un fragment de poème écrit par Angelopoulos à l'âge de dix-huit ans.

L'Éternité et Un Jour (1998) *(fig. 14)*



« Le vent souffle tes yeux au loin. »

Le Pas suspendu de la cigogne (1991) *(fig. 15)*



« Le vent emportera vos yeux au loin. »

Pourquoi Angelopoulos choisit-il cette image d'un regard emporté par le vent pour lier la tragédie des frontières géographiques à l'intimité d'une réminiscence ? Comment ce « souffle des yeux » transforme-t-il notre compréhension de la limite ? L'analyse de ce motif révèle que la frontière n'est pas seulement une séparation politique, mais un dispositif de vision. Ce vent qui arrache les yeux au visage signifie l'abolition du regard souverain, celui qui cherche à posséder ou à fixer le monde. À la lisière de l'Albanie comme sur le rivage du souvenir, le sujet doit accepter d'être dépossédé de sa propre vue pour que son regard puisse

enfin devenir une « image-question ». La frontière, en tant que seuil, est la condition même de l'émergence du sujet. Elle n'est pas le mur qui enferme, mais la salle d’attente métaphysique où l'on apprend que voir, c'est toujours regarder là où le vent nous emporte.

L'image comme trace sensible de l'absence

I.3 L'image comme lieu imaginaire

« La vie est un voyage expérimental, accompli involontairement. C'est un voyage de l'esprit à travers la matière et, comme c'est notre esprit qui voyage, c'est en lui que nous vivons. Il existe ainsi des âmes contemplatives qui ont vécu de façon plus intense, plus vaste et plus tumultueuse que d'autres qui ont vécu à l'extérieur d'elles-mêmes. C'est le résultat qui compte. Ce qui a été ressenti, voilà ce qui a été vécu. [...] »

– Fernando Pessoa, *Livre de l'intranquillité*

Jusqu'ici, la réminiscence semblait inscrire le passé dans le présent sous la forme d'une *empreinte négative*, une survivance altérée d'un vécu qui ne revient jamais à l'identique. Mais si la réminiscence reconstruit, que reconstruit-elle réellement ? Non pas seulement un passé disparu, mais un vécu qui, dès l'origine, excédait la simple perception des faits extérieurs. Suffit-il de concevoir la mémoire comme une archive de faits pour comprendre l'expérience humaine ? C'est dans ce sillage que s'inscrit la pensée de Fernando Pessoa. Ses mots dessinent les contours d'une existence où la géographie objective s'efface devant l'odyssée intérieure. La perception de notre existence ne se limite pas à ce que nos yeux ont enregistré du monde physique. Il existe, au-delà des faits, une vie qui se déploie dans les replis de l'intériorité. Ici, le monde matériel est un support à travers lequel l'esprit trace son propre chemin. Si nous vivons là où notre esprit voyage, comment ce lieu parvient-il à acquérir une réalité plus tangible que la matière qu'il traverse ? En affirmant que « ce qui a été ressenti est ce qui a été vécu », Pessoa pose les bases d'une *topographie imaginaire* où le sentiment est le bâtisseur du lieu. Mais un tel constat pose une question fondamentale à l'art des images : si le voyage de l'esprit prime sur celui des corps, comment le cinéma peut-il filmer un espace dont les coordonnées géographiques deviennent secondaires ? Comment la caméra, cet instrument conçu pour capturer la réalité, peut-elle rendre compte d'une vie qui se définit par son retrait du monde visible ? C'est à ce problème que répond Georges Didi-Huberman lorsqu'il demande :

> « Comment donner à la croyance le support visuel d'un désir de voir l'Absent ? […] Suggérer au regard un lieu où " Il " serait passé, où " Il " aurait habité – mais d'où, à présent, " Il " se serait de toute évidence absenté. Un lieu vide, mais dont le vide aurait été converti en marque d'une présence passée ou imminente. Un lieu porteur d'évidence, donc, ou d'*évidance*, comme on voudra. […] Quelque chose que tenterait, à sa façon,

toute visualité ***monochrome*** : se donner comme l'évidence apparaissante de la couleur de l'" évidance "[76]. »



Voyage à Cythère (1984) *(fig. 1)*

C'est dans ce vide de la représentation que s'installe le régime du monochrome. Mais alors comment une nappe de couleur uniforme peut-elle prétendre exposer l'invisible dans son état d'invisibilité ? Pour saisir ce mystère, il faut comprendre que le monochrome ne cherche pas à remplir l'image, mais à la vider pour laisser affleurer une « *évidance* » — cette évidence lumineuse d'un lieu en tant que déserté. Par quelle alchimie ce monochrome parvient-il à porter le poids d'une existence entière ? Cette navigation vers l'abstraction trouve son incarnation la plus extrême dans la séquence finale de *Voyage à Cythère*. Ce vieil homme, Sypros, et son épouse Caterina, sont abandonnés par les autorités sur une plate-forme dérivante, au-delà des eaux territoriales, s'enfonçant dans un horizon où la mer et le ciel se confondent dans une unité spectrale *(fig. 1)*. Mais alors où se situe alors cet homme que la mer semble absorber ? Il n'est plus en Grèce, car la terre l'a rejeté, il n'est pas tout à fait sur l'eau, ni tout à fait dans le ciel, tant l'horizon monochrome a aboli les limites du monde

[76] Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 19 - 20.

physique. Spyros habite désormais ce nulle part absolu, une zone frontalière où son corps se dissout dans la grisaille pour ne plus être qu'une trace sensible de l'absence. Ici, le monochrome agit comme un puissant opérateur d'effacement. En dissolvant les repères visuels habituels, il gomme les frontières étatiques et civiles pour ouvrir un lieu imaginaire, une spatialité de brume dégagée du contrôle des hommes. Ce voyage vers l'immatériel marque l'aboutissement d'une existence hantée par l'absence. À propos du personnage de Spyros dans cette séquence, Angelopoulos souligne que « N'oubliez pas qu'il est sans citoyenneté, sans ethnie. Sans pays[77]. » Après trente-cinq ans d'exil en Union Soviétique, son retour vers une Grèce qui ne le reconnaît plus se transforme en une quête d'un soi disparu et oublié.

> **Theo Angelopoulos :** « Le monde est un échiquier sur lequel l'homme n'est qu'un pion de plus et sa chance d'avoir un impact sur le déroulement des choses est négligeable. La politique est un jeu cynique qui a tourné le dos aux engagements du passé[78]. »

Le rêve original d'une reconnexion avec ses origines s'effondre face à une réalité politique perçue comme un « échiquier où l'homme n'est qu'un pion ». La Grèce que Spyros cherche à retrouver appartient exclusivement à la strate de sa mémoire — un passé révolutionnaire désormais révoqué — et ne peut plus coïncider avec la Grèce de la modernité marchande. Dans ce contexte, l'image angelopoulosienne propose une vision centrifuge du moi : un sujet qui, au lieu de se retrouver, ne cesse de s'éloigner de son propre centre jusqu'à ce que, selon les termes du scénario de *Voyage à Cythère*, il « flotte au loin et se perd dans la brume[79]. » Ce mouvement ne constitue pas seulement un déplacement spatial, mais une *déterritorialisation* au sens deleuzien du terme, opérée au sein du territoire national. L'image utilise le monochrome pour abolir tout effet de perspective, créant une planéité où les repères géographiques s'effacent. Mais si le monochrome a permis de penser un espace vidé, un lieu arraché à toute assignation géographique alors que vient véritablement habiter ce vide ? Si l'image s'est détachée du monde pour devenir le lieu d'une absence, n'est-ce pas pour accueillir une autre forme de présence, plus instable, plus incertaine … celle de la réminiscence ? Car si le paysage se retire, c'est pour laisser advenir ce que la mémoire, et non l'œil, recompose. Comment cet espace imaginaire, vidé de repères matériels, peut-il

[77] Théo Angelopoulos, *Voyage à Cythère. Le Scénario*, Athènes, Aigokeros, 1984, p. 89.
[78] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 49, « traduction personnelle ».
[79] Théo Angelopoulos, *Voyage à Cythère. Le Scénario*, Athènes, Aigokeros, 1984, p. 125.

précisément devenir le lieu le plus propice à l'émergence de la réminiscence ? Car la réminiscence ne relève ni du passé pur, ni du présent immédiat. Elle s'inscrit dans cet entre-deux où ce qui a été vécu ne revient jamais intact : « l'acte de mémoire va donc de l'acquisition personnalisée à la transformation, puis à la réactualisation imaginaire[80]. » L'exil devient une condition ontologique du monochrome où les personnages d'Angelopoulos sont toujours dans une forme de voyage. Qu'il s'agisse de la dérive de Spyros dans les eaux grises de *Voyage à Cythère* ou de l'errance d'Alexandre et Voula dans les nappes brumeuses de *Paysage dans le brouillard*, la recherche angelopousienne s'incarne toujours dans ce que Marc et Yves Tadié nomment une « réactualisation imaginaire » de la mémoire. Dans ce cinéma, la quête semble moins obéir à une logique spatiale qu'un voyage recoupant un triple itinéraire : un voyage dans l'espace (Grèce) et le temps (le passé et le présent) superposé par un voyage intérieur. « La réminiscence, qui ne donne qu'une partie de l'objet, appelle un travail »[81] comme le notent les frères Tadié. Ce travail est précisément celui de l'imaginaire. Il ne faut pas que l'image du présent recouvre trop exactement celle du passé. Il faut, au contraire, un écart, un vide, une partie de l'objet manquante pour que la réminiscence s'active.

> **Jacques Gerstenkorn:** — Au début de *Voyage à Cythère*, je songeais à une formule d'André Breton : « l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel ». Ici, vous avez renversé les termes : c'est le réel qui tend à devenir imaginaire.
>
> **Théo Angelopoulos:** — Voilà [*sourire*][82].

Au cœur du dialogue entre Théo Angelopoulos et Jacques Gerstenkorn se noue un renversement : lorsque la réalité se déforme, se brouille et se charge d'une puissance mentale, elle ne s'absente pas, mais s'intensifie jusqu'à devenir un imaginaire qui se crée à l'intérieur du réel. Angelopoulos souligne dans un entretien avec Michel Ciment: « Je crois qu'il faut partir d'un premier niveau de réalité et que le film doit jouer constamment entre le réel et l'imaginaire, mais un imaginaire qui se crée à l'intérieur du réel. Le prétexte réel rend plus vrai le rêve[83]. » Dès lors, le rêve est-il un exil hors du monde, ou n'est-il pas plutôt le seul passage capable d'en révéler la vérité la plus enfouie ? Pour Freud, l'esprit humain n'est pas

[80] Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2025, p. 16.
[81] *Ibid.,* p.33.
[82] Michel Estève (dir.), *Théo Angelopoulos*, Paris, Lettres modernes Minard, 1995, p. 12.
[83] Michel Ciment et Hélène Tierchant, *Théo Angelopoulos*, Paris, Edilig, 1989, p. 148.

un récepteur passif du passé, mais un terrain archéologique où les événements sont enterrés et travaillés par des forces souterraines. Comment cette architecture psychique se traduit-elle dans l'espace monochrome ? Le dispositif d'Angelopoulos fonctionne comme la manifestation plastique du *refoulement*. Freud définit cette force comme ce qui interdit au sujet d'accéder à sa propre conscience, le contraignant à oublier l'*aletheia*[84] de son existence (ce dévoilement de l'Être qui permet de voir la vérité de sa propre condition). Dans la grisaille angelopousienne, le brouillard dépasse le simple phénomène climatique, pour devenir l'image même de cette vérité empêchée. L'espace devient alors le territoire de l'inquiétante étrangeté (*unheimlich*), où le familier s'érode pour laisser affleurer un passé. Angelopoulos crée ainsi des « souvenirs-écrans »[85] (*Deckerinnerung*) : des images d'apparence anodine ou vide qui ne montrent rien d'autre qu'une étendue grise, mais qui précisément par cette pauvreté apparente, protègent et dévoilent à la fois un trauma plus profond, celui de l'exil et de la perte d'identité. Qu'il s'agisse de la recherche d'un père-fantasmé par les enfants dans *Paysage dans le brouillard* ou l'impossible retour du Spyros vers une patrie qui ne le reconnaît plus dans *Voyage à Cythère,* l'image fonctionne comme un support de projection. Le monochrome, par sa capacité à évider le lieu de ses objets triviaux, offre alors à la psyché cet écran nécessaire où le sujet, bien que dépossédé de ses repères, peut enfin tenter une recomposition de son identité fragmentée. Dans un entretien avec Serge Toubiana et Frédéric Strauss Angelopoulos, précise : « J'ai mis l'arbre à la fin de mon film *(fig. 3)* [*Paysage dans le brouillard*] parce que c'est l'arbre du *Voyage à Cythère (fig. 2)*, c'est une référence à un paysage filmique. Les deux enfants traversent un paysage filmique et ils entrent, à la fin du film, dans un autre paysage filmique, qui est un espoir[86]. » Pourquoi cette migration d'une image d'une œuvre à l'autre ? Est-ce parce que l'arbre n'appartient plus à la terre ? Un tel déplacement confirme que, chez Angelopoulos, le paysage n'est jamais une simple donnée géographique. Cet arbre appartient à un espace mental où le ciel monochrome abolit les frontières. Comme le souligne le cinéaste, « le prétexte réel rend plus vrai le rêve » : c'est en s'ancrant dans une Grèce de pluie et de grisaille que l'imaginaire parvient enfin à acquérir sa propre vérité.

---

[84] Le mot vient du grec ancien et signifie littéralement "non-oubli" ou "non-dissimulation" (composé du préfixe privatif α- et de λήθη, l'oubli). Dans la Grèce antique, Parménide et Platon utilisaient déjà ce concept pour désigner la vérité comme ce qui sort de l'obscurité, ce qui se révèle.

[85] Ce terme freudien est un souvenir apparemment anodin, imprécis ou banal de l'enfance, qui sert en réalité à masquer et à protéger l'accès à un autre souvenir plus ancien, plus important, mais refoulé car chargé de conflits, de honte, de culpabilité ou de souffrance.

[86] « Entretien avec Théo Angelopoulos », *Cahiers du cinéma*, n° 413, novembre 1988, p. 20.



Voyage à Cythère (1984) *(fig. 2)*



Paysage dans le brouillard (1988) *(fig. 3)*

*

Ainsi la poudre grisâtre sera-t-elle devenue ce ***pigment du temps*** *capable du réalisme le plus strict autant que de l'abstraction la plus lyrique.*
– Georges Didi-Huberman, *Génie du non lieu*

Ce « pigment du temps »[87] décrit par Georges Didi-Huberman revêt un poids spécifique dans le cinéma de Théo Angelopoulos. Dans le contexte de son œuvre, cette saturation grise, ce climat de brume et de pluie, a un nom. Michel Grodent, à propos du *Voyage à Cythèr*e, interroge le cinéaste : « En Grèce, ils l'appellent la couleur de la *xenitia*[88] (le fait d'être à l'étranger). » Elle constitue la manifestation chromatique d'un exil. Or, ce mot résonne aussi dans *L'Éternité et un jour*. Alexandre, le poète qui sait qu'il vit son dernier jour, apprend trois mots de l'enfant albanais qu'il a rencontré par hasard – ou par destin – en le sauvant des mains de la police, et qui est devenu le compagnon de son ultime voyage. Le second mot qui est totalement oublié aujourd'hui dans la langue grec est *xenitis*[89]. Angelopoulos raconte qu'il tient ce mot d'un vieux marin. *Xenitis* ne désigne pas l'étranger que l'on croise – le *xenos* – mais celui qui se trouve dans la situation d'être étranger. C'est un état, une condition, un ressenti plus qu'une identité. C'est l'être qui porte l'étrangeté en lui,

[87] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 84-86.
[88] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 44, « traduction personnelle ».
[89] *Ibid.,* p. 108, « traduction personnelle ».

partout où il va. Angelopoulos définit cette figure à travers un sentiment de dépossession qui transcende les frontières physiques.

L'Éternité et Un Jour (1998) *(fig. 4)*



Voyage à Cythère (1984) *(fig. 5)*



Alexandre (fig. 4) et Spyros (fig. 5), dans leur voyage brumeux au-delà de la topographie grecque.

Dès lors, comment le traumatisme de l'exil physique de *Voyage à Cythère* se transmue-t-il en l'exil intérieur étouffant de *L'Éternité et un jour* ? Pourquoi un personnage comme Alexandre, qui n'a jamais été chassé de sa terre par la force, se sent-il comme un réfugié dans sa propre existence ? Dans *L'Éternité et un jour*, la confession d'Alexandre à sa mère : « Pourquoi ai-je vécu ma vie en exil ? », révèle un moi qui a été souffrant moins de l'absence d'autrui que de sa propre absence à lui-même. Son voyage ne se déploie plus à travers des frontières nationales, mais à travers les strates désertées d'une vie passée à poursuivre des ambitions intellectuelles tout en demeurant étranger à la connexion humaine. Il s'identifie au poète du XIXe siècle Dionysos Solomos, cet homme qui revint dans une Grèce qu'il ne connaissait plus pour écrire un hymne avec des mots qu'il ne possédait pas encore. À l'instar de Solomos, Alexandre est un voyageur perpétuel dans un *no man's land* linguistique, cherchant les fragments manquants de son âme à travers trois mots achetés à un enfant albanais. Dès lors, le monochrome change de statut. Dans *Voyage à Cythère*, il accompagnait la disparition des repères géographiques ; dans *L'Éternité et un jour*, il exprime la dissolution du sujet lui-même. C'est pourquoi la figure de Solomos prend une valeur si forte. Comme le poète, Alexandre revient vers une langue qu'il ne maîtrise plus, vers des mots qui lui manquent. La réminiscence devient alors une quête linguistique : retrouver les mots, c'est tenter de retrouver une part de soi perdue. Mais cette quête s'inscrit dans un régime d'incomplétude, que la mise en scène rend sensible. En accordant le pouvoir envahissant du monochrome à cette manifestation chromatique de l'exil qu'est la grisaille,

l'espace finit par se rabattre sur l'état brisé des personnages. Gérard Pangon notait à propos de *Voyage à Cythère* qu'« dans chaque plan, Alexandre [le fils de Sypros] est entre l'intérieur et l'extérieur, au rythme de sa réflexion, comme il est entre l'imaginaire et le réel[90]. » Cette remarque vaut tout autant pour Alexandre de *L'Éternité et un jour*. Le personnage n'est jamais pleinement situé. Il est toujours pris dans un entre-deux. Or cet entre-deux n'est pas seulement narratif, il est construit par l'image elle-même.

L'Éternité et Un Jour (1998) *(fig. 6)*



« Passe le temps. Deux mille trois cent cinquante-cinq années, pour faire précis. L'homme ne marche plus dans les déserts, mais dans le labyrinthe des villes […] » – Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*

Pour saisir la logique de l'image chez Angelopoulos, on peut d'abord se projeter dans l'expérience de l'arpenteur décrit par Georges Didi-Huberman dans *L'homme qui marchait dans la couleur*, perdu au cœur d'un gigantesque monochrome de sable jaune brûlant. Dans cette immensité désertique, la couleur n'a plus de limites, enfermant le marcheur dans une incarcération colorée. Sous ses pas, les objets distincts s'effacent pour ne laisser subsister que l'évidence d'une couleur qui vit et se meut comme une matière autonome, transformant le lieu déserté en l'espace le plus approprié pour reconnaître l'absence comme une force souveraine. Mais que devient cette alliance avec l'invisible lorsque l'on quitte les sables de *l'Exode* ? Didi-Huberman note ce basculement de temps (deux mille trois cent cinquante-cinq années, pour être précis) où l'homme ne marche plus dans les déserts, mais dans le labyrinthe

[90] Michel Estève (dir.), *Théo Angelopoulos*, Paris, Lettres modernes Minard, 1995, p. 131.

des villes *(fig. 6)*. Ce passage de l'immensité biblique au dédale urbain marque une mutation de l'exil où la solitude, autrefois géographique, devient psychologique et sociale. Dans le cinéma de Théo Angelopoulos, cette transition se transmue en une dérive métaphysique où les protagonistes sont des personnages nomades du passé ou du futur, voyageant dans un cadre psycho-géographique[91] qui leur est propre. La prise de vues en mouvement atteint alors une véritable *physiognomonie*[92] interne de l'espace, une carte cognitive où le territoire n'est plus simplement arpenté, mais profondément ressenti. Cette perte de connexion humaine s'incarne dans l'ouverture de *L'Éternité et un jour*, où l'appartement solitaire d'Alexandre, plongé dans la pénombre, souligne son isolement *(fig. 7)*. Son unique lien avec l'altérité réside dans un dialogue mélodique échangé entre deux immeubles avec un inconnu qu'il n'a jamais rencontré. Il joue le thème musical du film et reçoit, en écho, la même réponse sonore depuis l'appartement d'en face. Cette petite phrase de Vinteuil[93] devient une substance essentielle de son fragile maintien au monde. Alexandre s'avance vers la fenêtre qui fait face à l'appartement d'en face. La caméra, qui le filme de dos en plan rapproché, le place progressivement hors cadre par un travelling avant, jusqu'à ne laisser voir que le balcon opposé d'où provient la mélodie qu'il vient de jouer. Alors que son corps s'efface de l'image, sa voix off prend la parole pour expliquer que son seul contact avec le monde est cet inconnu qui lui répond toujours avec la même musique. Le statut diégétique de cette mélodie demeure ambigu, car sa source n'est jamais montrée. Un cut brutal nous transporte alors sur le quai embrumé de Thessalonique, où Alexandre promène son chien en solitaire. Ce procédé permet à la voix off de créer une continuité entre deux espaces disjoints, abolissant la distance géographique au profit d'un flux temporel unifié. À cet instant, le régime de la musique bascule vers l'extra-diégétique, tandis que la voix installe une dissociation mélancolique entre la marche de son corps noir et l'errance de son intériorité. Quelles opérations plastiques l'image doit-elle accomplir pour s'évider de ses repères géographiques habituels et donner corps à la puissance de ce lieu mental ? Sylvie Rollet explicite ainsi :

> « Pour construire cet espace mental, imaginaire, équivalent d'un infini temporel, il faut que l'image récuse les caractéristiques optiques de l'espace perspectiviste, refuse les dégradés et les lignes de fuite permettant d'identifier clairement proche et lointain, haut et

[91] Sylvie Rollet (dir.), *Théo Angelopoulos au fil du temps*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 135.
[92] *Ibid.,* p. 138
[93] C'est un court thème musical composé par le fictif musicien Vinteuil dans *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Pour le personnage de Swann. Ce thème musical devient inséparable de son amour pour Odette.

bas. D'où le recours fréquent à une image “cotonneuse”, où le brouillard estompe contours et distances, où le ciel et la mer se confondent[94]. »

(fig. 7) *(fig. 8)* *(fig. 9)*





Voix-off d'Alexandre: *Ces derniers temps, mon seul contact avec le monde, c'est cet inconnu en face qui me répond toujours avec la même musique. Qui est-ce ? Comment est-il ? Un matin, je suis parti à sa recherche, mais je me suis ravisé. Il vaut peut-être mieux ne pas le connaître et l'imaginer. Un solitaire comme moi ? Ou une petite fille qui, avant de partir pour l'école, joue avec l'inconnu. Tout est allé si vite ! Cette douleur suspecte. Mon entêtement à vouloir apprendre, à vouloir savoir. Ensuite le noir… le silence autour de moi… Comme de soudaines percées dans le ciel, avec les couples d'amoureux sur la Promenade au soleil couchant, la promesse hypocrite du printemps… Tout portait à croire qu'avant la fin de l'hiver… Mon seul regret, Anna — mais est-ce le seul ? — c'est de n'avoir rien terminé. Tout est resté à l'état d'ébauche. Des mots jetés par-ci par-là…*







(fig. 10) *(fig. 11)* *(fig. 12)*

Le brouillard, signature plastique souveraine d'Angelopoulos, envahit alors le cadre pour récuser les caractéristiques optiques de l'espace perspectiviste. L'image se dote alors d'autres territoires invisibles qui s'ajoutent sous forme de strates. Silhouette noire découpée dans la grisaille, Angelopoulos choisit d'isoler son personnage chromatiquement pour que le paysage apparaisse comme un espace d'expériences subjectives. Sa voix off, peut-être adressée à Anna, exprime alors le regret d'un inachèvement et le désir d'une vie plus intensément habitée. Angelopoulos cherche à s'éloigner le plus possible du sujet pour mieux faire sentir le sublime et l'indicible. Plus la caméra se retire *(fig. 8)*, plus la figure humaine apparaît écrasée par l'indomptable qui s'étend devant elle. Finalement, tandis que la musique s'efface pour laisser place au silence, l'espace urbain finit par se dématérialiser sous l'effet d'un lent travelling latéral qui provoque un changement d'échelle de plan avec Alexandre qui

[94] Sylvie Rollet, « Petite musique du temps qui passe. Sur *L'Éternité et un jour* », *Positif*, n° 453, novembre 1998, p. 79.

approche vers le caméra *(fig. 9 & 10)*. Lorsque Alexandre prononce cette phrase : « tout est resté à l'état d'ébauche » *(fig. 11)* et sort physiquement du cadre, la caméra, obstinée, refuse de couper. Elle demeure sur cet espace vidé, transformant le monochrome gris en ce que Georges Didi-Huberman décrit comme un désert visuel: « le désert — spacieux, évidé, monochrome — constitue sans doute le lieu visuel le plus approprié pour reconnaître cette absence comme quelque chose d'infiniment puissant, souverain[95]. » Ce gris monochrome envahit l'écran au point de devenir plus important que toute action. Il ne représente rien, il impose une expérience. Cette expérience est celle de la réminiscence. Alexandre parle de « mots jetés par-ci par-là » *(fig. 12)*, une mémoire fragmentaire et inachevée, incapable de se constituer en récit. Le monochrome agit comme cette surface qui matérialise l'absence.

Mais ce vide n'est pas silencieux. Les sons off (cloches, vent, circulation) continuent de travailler l'image, émanant de cet *espace off* que Théo Angelopoulos dit employer systématiquement[96]. L'espace filmé déborde constamment ses propres limites qui rejoint directement la logique de l'*image-temps* chez Gilles Deleuze. L'image n'est plus organisée par l'action, mais par la durée pure. Les douze dernières secondes de cette séquence de marche au bord de la mer, qui s'étend sur près de deux minutes, persistent après la disparition d'Alexandre. Maintenu obstinément en l'absence de tout personnage, le plan vidé devient une *image à penser.* C'est pourquoi Alexandre peut être compris comme cet « homme qui marchait dans la couleur » au sens hubermanien. Thessalonique devient un désert gris, un espace de la *xenitia*. Lorsque Spyros répétait « *ego eimi* » (je suis) dans *Voyage à Cythère*, il affirmait encore une présence spectrale, une identité de mort-vivant qui réclamait sa place dans l'Histoire. Ici, dans *L'Éternité et un jour,* Alexandre déplace cette affirmation vers la composition plastique de l'image. S'il quitte physiquement le champ, le dispositif scénique continue de proclamer un « *ego eimi* » à travers le vide qu'il laisse derrière lui. Alors que son corps sort du cadre pour s'effacer en hors-champ, sa voix off prend le relais en murmurant cette amère constatation : « des mots jetés ici par là » *(fig. 12)*. Dépouillé de sa matérialité physique, Alexandre persiste pourtant au cœur de l'image. Sa voix regarde désormais le monochrome composé par la mer aux côtés du spectateur. Cette absence marque l'avènement de ce que Gilles Deleuze nomme l'« espace quelconque ». Pour Deleuze, ce concept définit un territoire qui a perdu ses coordonnées hodologiques, c'est-à-dire ses liens avec l'action et les buts humains. Ce n'est pas un lieu simplement vide, mais un lieu affranchi de ses déterminations géographiques et de ses raccords habituels. Alexandre, en sortant du cadre,

[95] Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 11.
[96] Michel Estève (dir.), *Théo Angelopoulos*, Paris, Lettres modernes Minard, 1995, p. 63.

laisse derrière lui une image qui ne renvoie plus à une action à venir sauf le regard lui-même. Un désert visuel souverain où, selon la logique deleuzienne, le temps ne dérive plus du mouvement, mais devient la cause même de l'image. C'est dans cet espace désarticulé, ce non-lieu, devenu puissance de voir, que la réminiscence peut enfin cesser d'être un souvenir pour devenir une expérience ontologique. En habitant cet espace quelconque, le spectateur est aspiré dans les strates du temps d'une vie qui, bien qu'inachevée, trouve dans cette grisaille sa seule forme de complétude.

*

« Le temps au cinéma est inséparable de l'espace dans lequel l'action évolue, suivie par l'œil de la caméra, et sans lequel les deux dimensions de l'image cinématographique ne se transformeraient pas en une expérience tridimensionnelle[97]*. »*

– Arnold Berleant

Le Moine au bord de la mer (1808) *(fig. 13)*



L'Éternité et Un Jour (1998) *(fig. 14)*



Théo Angelopoulos: « […] la mer, c'est l'inconnu. Tout vient d'elle et tout va vers elle. Elle est le passé et le futur, mais pas le présent[98]. »

Il n'est donc pas surprenant que l'ultime mouvement de *L'Éternité et un jour* s'achève sur un monochrome *(fig. 14)*. Après avoir traversé sa demeure d'enfance comme une empreinte négative du passé, Alexandre franchit les derniers seuils pour atteindre le rivage de ses rêves. Le cadre se simplifie jusqu'à ne plus contenir que la mer et son monochrome bleu. L'absence d'éléments au premier plan empêche l'œil à pénétrer directement dans le fond et provoque une écrasement sur la surface plane de l'image. Dans cette impossibilité de glisser vers un arrière-plan habitable, le regard rebondit contre la matérialité de la couleur pour

[97] Arnold Berleant, *L'Engagement esthétique*, trad. Bertrand Rougé, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, consulté le 29 mai 2026 : https://books.openedition.org/pur/181302

[98] Michel Ciment et Hélène Tierchant, *Théo Angelopoulos*, Paris, Edilig, 1989, p. 112.

habiter l'*eikōn*. Comme le souligne Michel Estève, « la mer semble absorber Alexandre, échappé dans l'éternité pour rejoindre Anna[99]. » Cette fois, ce n'est plus le gris urbain du deuil ou le brouillard du refoulement qui saturent l'écran, mais l'éternelle mer. Face à cette immensité, Alexandre jette au vent les trois mots achetés à l'enfant, trois fragments qui condensent désormais la substance tactile d'une vie entière. Ce cri vers les flots marque l'avènement d'un lieu imaginaire où le monochrome sert de miroir à l'invisible, transformant la surface de l'eau en un volume de temps.

L'ensemble de cette première partie sur l'image comme trace sensible de l'absence se résume par l'allégorie de la pellicule vierge trouvée par Orestis dans *Paysage dans le brouillard*. Face à cette pellicule vierge se dessine l'éthique de ce regard. Là où certains ne voient rien, il s'agit d'insister, de regarder derrière le brouillard pour y déceler la vérité de l'image *(fig. 15 - 16)*. Voir consiste alors à accepter d'habiter cette grisaille, cette substance de la durée, pour laisser la réminiscence advenir au cœur d'une image qui délaisse la reproduction du réel pour en manifester la survivance. Comment cette capacité de l'espace à absorber le sujet autorise-t-elle le basculement vers un nouveau régime de perception ? Par quels mécanismes la matérialité cinématographique parvient-elle à racheter le temps disparu ? L'espace nous a montré le sillage de l'absence, il nous faut maintenant éprouver le flux de sa persistance temporelle. Dès lors, une interrogation nouvelle s'ouvre à nous : Comment la temporalité devient-elle perceptible dans l'image ?

Paysage dans le brouillard (1988) *(fig. 15 - 16)*



Dans Paysage dans le brouillard, Orestis découvre une pellicule négative qui semble vierge (fig. 15). Les deux enfants affirment qu'elle ne contient aucune image, mais Orestis insiste que derrière le brouillard, il y a un arbre. Cet arbre apparaît finalement à la fin du film, lorsque Voula et Alexandre franchissent la frontière allemande. Lorsque le brouillard se dissipe, ils découvrent l'arbre qu'Orestis voyait dans la pellicule.

[99] Michel Estève (dir.), *Théo Angelopoulos*, Paris, Lettres modernes Minard, 1998, p. 177 - 187.

La durée comme expérience de la réminiscence



Gustave Doré, *Purgatoire, Chant XXXI : Dante submergé dans la rivière Léthé*, illustration pour *La Divine Comédie* de Dante Alighieri, gravure, XIXe siècle.

Dans la mythologie grecque, il existe un fleuve nommé le Léthé, dont les eaux sombres irriguent le royaume des ombres. Boire de cette puissance liquide permet aux âmes des défunts d'effacer les traces de leur existence passée, dissolvant les raides et durs contours de la réalité dans la fluidité d'un écoulement perpétuel. Comment alors ce fleuve de l'oubli partage la même racine étymologique que le mot grec désignant la vérité, *l'alètheia* ? À y regarder de plus près, le terme *alètheia* se révèle être une construction en miroir du fleuve mythique : il s'articule autour d'un préfixe négatif (*a*-, l'alpha privatif) et du radical -*leth*-, qui renvoie spécifiquement à ce qui est couvert, caché ou latent[1]. Ce radical, qui constitue la substance sémantique même du Léthé, nous pousse à questionner que peut-être la vérité réside également dans l'oubli. Pourtant, cette *alètheia* est-elle pour autant une présence totale et transparente au sein de l'oubli ? Selon Heidegger cette vérité ne se réduit pas à la pleine présence et implique un dévoilement partiel[2]. Elle est ce qui doit être activement arraché à l'oubli pour se donner à voir.

[1] Harald Weinrich, *Léthé : art et critique de l'oubli*, trad. Diane Meur, Paris, Fayard, 1999, p. 15-16.
[2] Martin Heidegger, *De l'essence de la vérité : approche de l'« Allégorie de la caverne » et du Théétète de Platon*, trad. Alain Boutot, Paris, Gallimard, 2001, p. 159-194.

> « […] l'intensité des souvenirs va commencer par une difficulté à situer de façon précise un souvenir dans le temps : l'oubli *s'intercale* au milieu de la mémoire "comme une brume épaisse sur l'océan, et qui supprime les points de repère des choses"[3] ; il détraque le sentiment des distances dans le temps[4]. »

Si l'oubli est ce voile qui brouille les distances temporelles et s'intercale au milieu de la mémoire, se souvenir, dans cette perspective, n'est pas le rappel d'un fait figé, mais un travail de l'esprit s'exerçant sur des fossiles de durée que le corps transmet à la conscience. Si la réminiscence est cet écoulement permanent, comment le temps filmique peut-il faire confluer l'oubli dans le cadre, à l'image des eaux du Léthé ? Comment la caméra peut-elle capturer ce dynamisme alors que son ontologie même la condamne à ne saisir que l'immédiateté du présent ? Pourtant, dans le cinéma de Théo Angelopoulos, le spectateur assiste à un prodige plastique où, selon les mots de Barthélemy Amengual, « sous nos yeux, le temps germe et flue comme on voit une rose s'épanouir à l'accéléré[5]. » Le cinéaste ne se contente pas d'enregistrer la réalité, tel un *inventeur de temps*[6], il s'attache à le « sculpter » au sens tarkovskien. Pour Angelopoulos, le « maintenant » que l'on voit à l'écran ne se limite jamais au présent chronologique. Mais par quels dispositifs plastiques le film parvient-il à rendre cette durée intérieure sensible ? Est-ce par le montage, en explorant des sutures invisibles, ou est-ce par le travail du plan-séquence qui, en dilatant l'instant, permet au temps de « respirer » avant de surgir ? Dans un entretien Angelopoulos nous a dit : « Je filme comme je respire. Je ne force rien lorsque je tourne. J'essaie de donner de l'espace au temps et du temps à l'espace. Je laisse le temps respirer pendant le tournage[7]. » Chez Angelopoulos, le refus de la cinématographie de l'efficacité et du découpage traditionnel permet de préserver une unité spatio-temporelle où le temps n'est plus évoqué, mais devient une matière concrète. Une question primordiale reste en suspens, comme le suggère le début de *L'Éternité et un jour,* lorsque l'enfant demande : « Le temps… qu'est-ce que c'est ? » C'est à cette interrogation qu'Angelopoulos répond par ses images et que nous dévoilerons, dans cette partie, comment le cinéaste donne corps à ce processus de réminiscence, faisant du rythme le moteur même d'une vérité arrachée à l'oubli.

---

[3] Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896], Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 200.
[4] Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2025, p. 224.
[5] Michel Estève (dir.), *Théo Angelopoulos*, Paris, Lettres modernes Minard, 1995, p. 38.
[6] Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014.
[7] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 122, « traduction personnelle ».

Ainsi, tout au long de cette partie, on va continuer nos interrogations sur la capacité du cinéma à s'ériger comme le médium privilégié des réminiscences. Comment Théo Angelopoulos parvient-il alors à inventer un temps dont la porosité permet de sculpter, au cœur du plan, l'écoulement vivant de la réminiscence ? À travers l'analyse des moments de rencontre entre plusieurs temporalités dans *L'Éternité et un jour*, nous verrons comment Angelopoulos parvient à donner à voir un temps subjectif qui échappe à la chronologie linéaire. Pour comprendre cette invention d'une forme cinématographique de la réminiscence, il nous faut arpenter trois axes majeurs qui structurent cette deuxième partie. Nous explorerons d'abord comment l'image se transmue en une durée, que l'on peut rapprocher de la conception bergsonienne, où le passé n'est pas une donnée figée mais un flux qui « ronge l'avenir et qui gonfle en avançant[8]. » Nous analyserons ensuite le dépassement de la fonction classique du champ-contrechamp, cette figure de style qui ne consiste plus à alterner deux espaces, mais à faire dialoguer, au sein d'une continuité, deux époques distinctes. Enfin, nous verrons comment l'image devient un temps stratifié où l'absence de coupe permet paradoxalement de dépasser le présent pur a travers ce travail que l'on peut qualifier de montage interne. Comme le dit Paul Claudel : « Le temps est le sens de la vie. (Sens : comme on dit le sens d'un cours d'eau, le sens d'une phrase, le sens d'une étoffe, le sens de l'odorat)[9]. » C'est dans ce sens que la réminiscence finit par s'éprouver comme une immersion dans la substance fluide d'une durée à l'image d'un fleuve du Léthé qui s'écoulerait de source, sans aucune ponctuation.

[8] Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907, p. 5.
[9] Paul Claudel, *Art poétique*, Paris, Mercure de France, 1946, p. 33.

La durée comme expérience de la réminiscence

II.1 Temps bergsonien

« Rien n'est fini. Rien n'est jamais fini. Je reviens à une histoire que j'ai laissée glisser dans le passé, perdre de sa clarté sous la poussière du temps, mais qui, à un moment, resurgit comme un rêve. Rien ne finit jamais. »
– Theo Angelopoulos, *Le poussiere du temps*

« Rien ne finit jamais », affirmait le narrateur au seuil de l'ultime volet de la trilogie d'Angelopoulos. Cette déclaration, qui pourrait à première vue apparaître comme une évocation nostalgique du passé, pose pourtant les jalons d'une question fondamentale sur la nature de notre existence : le temps est-il une succession de moments qui s'annulent au profit du suivant, ou une accumulation silencieuse qui nous escorte sans trêve ? Chez Angelopoulos, le passé n'est pas un territoire dont on s'éloigne, mais une strate qui s'épaissit, une matière qui attend l'instant propice pour resurgir. Mais si la vie semble ainsi ne rien perdre de sa substance, pourquoi l'expérience commune nous donne-t-elle l'illusion d'un écoulement qui efface tout derrière lui ? Comment expliquer cette « poussière » qui semble recouvrir nos souvenirs si, comme le suggère Henri Bergson, « le passé se conserve de lui-même, automatiquement »[10] ? Cette tension entre le sentiment d'une perte et la persistance absolue de l'être constitue le cœur de la problématique du temps. Notre intelligence, par nécessité pratique, a contracté l'habitude de spatialiser le temps, de le diviser en segments juxtaposés à la manière des dimensions de l'espace[11]. Nous nous représentons alors le temps comme une ligne sur laquelle nous nous situons, laissant derrière nous un passé condamné à l'inexistence. Pourtant, pour Bergson, cette vision n'est qu'un subterfuge de notre raison, un mécanisme *cinématographique*[12] de la pensée qui consiste à prendre des vues stables et immobiles sur une réalité qui est, par essence, mobilité pure. La réalité vécue ne se compose pas d'instants qui remplacent d'autres instants. Elle est une durée concrète, c'est-à-dire un

[10] Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907, p. 5.
[11] Henri Bergson cherche, tout au long de son œuvre, à penser le temps en dehors du modèle spatial qui le réduit à une succession d'unités mesurables. Dans *La Pensée et le mouvant*, il écrit ainsi : « Tous les malentendus proviennent de ce qu'on a abordé les applications de notre conception de la durée réelle avec l'idée qu'on se faisait du temps spatialisé » (p.163). Le sens courant associe généralement la durée à une quantité de temps divisible et calculable — la durée d'un film, d'un trajet ou d'un événement. Chez Bergson, la durée désigne au contraire l'expérience continue d'une conscience où les états se prolongent, se pénètrent et conservent en eux les traces du passé.
[12] « Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. On résumerait donc tout ce qui précède en disant que le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature *cinématographique*. » Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907, p. 203.

progrès continu du passé qui « ronge l'avenir et qui gonfle en avançant [13]. » Un paradoxe ontologique surgit alors : si le temps est ce flux indivis où le passé fait corps avec le présent, comment le cinéma — cet art qui fragmente le réel en photogrammes et en plans — peut-il rendre sensible cette durée intérieure ? Comment le septième art, dont la matière première semble être l'immédiateté du présent, parvient-il à ne plus filmer des successions d'instants, mais des états de conscience ? C'est à cet endroit que Théo Angelopoulos devient un véritable « inventeur de temps ». Pour le cinéaste grec, l'image ne doit pas être une reproduction du réel, mais le lieu d'une métamorphose où le temps cesse d'être une ligne pour devenir un volume.

> **Theo Angelopoulos :** […] Dans tous les cas, j'ai le sentiment que le passé fait partie intégrante du présent. Le passé n'est pas oublié, il affecte tout ce que nous faisons dans le présent. Chaque moment de notre vie se compose du passé et du présent, du réel et de l'imaginaire, tous se mêlant ensemble en une seule réalité[14].

Pour Théo Angelopoulos, cette interpénétration du temps ne saurait être réduite à une coquetterie de mise en scène. Pour lui, chaque instant vécu est une tresse serrée où se mêlent le réel, l'imaginaire et la mémoire en une seule et même réalité. Mais comment le cinéaste parvient-il à matérialiser visuellement cette fusion sans tomber dans les clichés du récit psychologique ? S'il a commencé par expérimenter des structures narratives non linéaires, Angelopoulos a rapidement dépassé le cadre du scénario pour intégrer l'anachronisme à la forme de son cinéma. En défiant la cinématographie de l'efficacité, il cherche à instaurer un « sens matériel et concret du temps »[15] comme il dit dans son entretien avec Tony Mitchell. Pour lui, le temps n'est pas une abstraction mesurable par les horloges, mais une matière que l'on sculpte. Comment, dès lors, rendre sensible ce flux du passé dans un présent qui semble, au premier regard, irrémédiablement clos sur lui-même ? L'exemple le plus saisissant de cette irruption brutale de ce passé mythique se trouve dans le dénouement d'*Alexandre le Grand* (1980). Le film, construit de manière assez linéaire, nous plonge dans la Grèce rurale de 1900. On y suit Alexandre, un bandit-patriote aux allures de héros mythique, qui s'empare d'un village pour y instaurer une commune utopique avant de sombrer dans une tyrannie sanglante. À la fin du récit, alors que la cavalerie royale approche pour écraser la révolte, les

[13] Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907, p. 5.
[14] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 98, « traduction personnelle ».
[15] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 32, « traduction personnelle ».

villageois encerclent Alexandre *(fig. 1)* et semblent l'étouffer sous leurs vêtements noirs *(fig. 2)*. La caméra adopte une plongée nous offrant un point de vue surplombant sur la place du village, lorsqu'ils se retirent, le corps d'Alexandre a disparu *(fig. 3):* à sa place, les soldats ne trouvent qu'un buste de marbre à l'effigie d'Alexandre le Grand, marqué par une tache de sang *(fig. 4)*.



(fig. 1)



(fig. 2)



(fig. 3)

Bien qu'Alexandre ne soit plus là physiquement, un bruit acousmatique — le martèlement lointain des sabots de son cheval — résonne encore, effrayant la cavalerie royale confuse qui ne parvient pas à en identifier la source. C'est alors qu'Angelopoulos opère une rupture formelle fulgurante par un unique jump cut. Le petit Alexandre (le fils du bandit, seul survivant du massacre et symbole d'un futur incertain) devient alors la figure mythique de Mégalexandros. Un plan d'ensemble nous le montre à dos de cheval, se dirigeant vers la ville au soleil couchant *(fig. 5)*. Un panoramique vers la gauche abandonne lentement l'enfant pour le laisser hors-cadre, s'attardant longuement sur la vue d'une Athènes contemporaine, étouffée par la pollution et le bruit. Tandis que retentit la flûte macédonienne, la voix du conteur conclut : « Et c'est ainsi qu'Alexandre entra dans les villes » *(fig. 6)*.



(fig. 4)



(fig. 5)



(fig. 6)

À travers ce film de près de quatre heures presque entièrement situé en 1900, l'aboutissement dans le présent souligne l'importance colossale du passé. Pour Angelopoulos, le mythe et l'expérience du siècle ne sont pas des archives mortes : en entrant dans la cité moderne, l'enfant « apporte toute l'expérience du siècle avec lui »[16] comme dit Angelopoulos. Cette démarche rejoint l'intuition fondamentale de Bergson pour qui « seul le passé peut éclairer le présent ». Le présent n'a de sens qu'à la condition d'être un prolongement du passé, une strate qui s'épaissit et qui « gonfle en avançant », plutôt qu'un point coupé du mouvement continu de la durée. Dès lors, comment voyons-nous, dans *L'Éternité et un jour*, ce passé venir éclairer le présent, et sous quelles formes plastiques se manifeste-t-il ?

> **Gabrielle Schulz :** Quelle signification le temps lui-même a-t-il pour vous ?
>
> **Theo Angelopoulos :** Le temps est un enfant qui joue avec des pierres sur une plage. Les personnages de mon film voyagent à travers le temps et l'espace comme si le temps et l'espace n'existaient pas. La question la plus importante est : « Combien de temps durera demain ? » Et la réponse est « l'éternité et un jour ». Si nous avons de la chance, nous pourrons être à la hauteur de l'image du futur que nous portons aujourd'hui en nous[17].

« Le temps est un enfant qui joue avec des pierres sur une plage. » Par cette image empruntée à Héraclite, Théo Angelopoulos définit l'essence de son chef-d'œuvre, *L'Éternité et un jour* (1998). Le film dresse le portrait d'Alexandre, poète et écrivain très connu en Grèce, dont nous suivons le dernier jour de vie. Mourant, il se remémore des moments plus heureux tout en rencontrant un jeune garçon réfugié d'Albanie. Mais, selon le cinéaste, Alexandre n'est pas un personnage *réel*. Il représente l'homme qui a perdu sa vie pour n'avoir jamais appris à reconnaître la présence et la valeur d'autrui, s'enfermant dans une solitude faite de mots plutôt que de contacts authentiques[18]. Dans un entretien avec Michel Démopoulos le cinéaste observe qu' « Il peut arriver que cette recherche [des mots] devienne une obsession. Tout le reste devient alors anodin, secondaire. [...] Une question se pose alors : peut-on tout sacrifier à ce but ultime ? [...] Vivre ou écrire ? Cette question est au cœur de mon film[19]. » Sa quête de rédemption s'articule autour de deux journées qui sont

---

[16] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 29, « traduction personnelle ».
[17] *Ibid.,* p. 119 , « traduction personnelle ».
[18] *Ibid.,* p. 106.
[19] Théo Angelopoulos, *L'Éternité et un jour*, livret accompagnant le DVD, propos recueillis par Michel Démopoulos, p. 3.

entrelacées de manière fluide : le présent de son agonie et un « jour heureux » de l'été 1966 (avant la dictature de Metaxas), marqué par la naissance de sa fille et la célébration familiale dans la maison du bord de mer. Angelopoulos affirme dans son entretien avec Gideon Bachmann : « Les deux journées sont, d'une certaine manière, entremêlées. On voit sa relation avec la femme, sa relation au passé, sa relation avec le petit garçon du feu rouge, au présent. Et puis on assiste à une série d'adieux[20]. » Angelopoulos affirme que dans cette œuvre, ses personnages « voyagent à travers le temps et l'espace comme si le temps et l'espace n'existaient pas. » C'est alors qu'un défi plastique se pose : comment le réalisateur peut-il suspendre les lois physiques du temps et de l'espace alors que la caméra est, par ontologie, condamnée à capturer ce qui est là, devant elle ? Comment filmer un temps qui est comme « un enfant qui joue avec des pierres » sans tomber dans l'artifice du flashback traditionnel ? Pour comprendre cette alchimie, il nous faut plonger dans deux moments pivots du film où les strates du passé refluent littéralement dans le cadre du présent.

*

L'Éternité et Un Jour (1998) *(fig. 7)*



[20] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 106 - 107, « traduction personnelle ».

Le film s'ouvre sur un plan d'ensemble d'une maison blanche dont les fenêtres font face à une mer hors-champ *(fig. 7)*. Bien qu'absente de l'image, la puissance de l'eau s'impose par un son-off qui domine progressivement la bande sonore, envahissant l'espace filmique. Dans ce silence habité par le clapotis, une voix-off rompt le silence. C'est la voix d'un enfant, provenant d'une spatio-temporalité indéterminée, qui appelle le petit Alexandre pour l'inviter à rejoindre une île. L'objectif de ce voyage est d'aller contempler une ville antique, engloutie autrefois par un tremblement de terre et qui dort désormais sous la mer depuis des siècles. Le dialogue entre les deux enfants précise que cette cité heureuse est dérobée au regard et ne remonte à la surface que « pour très peu de temps », au moment précis où « le temps aussi s'arrête » :

Dialogue des enfants (voix-off) :

— Alexandre, tu viens ? On va dans l'île.

— Où ça ?

— Dans l'île. On va plonger pour voir la ville antique. Après, on montera là-haut sur le rocher… et on saluera les bateaux qui passent.

— Qu'est-ce que tu sais, toi, de cette ville antique ?

— Grand-père dit que cette cité heureuse a été engloutie dans un tremblement de terre… et qu'elle dort sous la mer depuis des siècles. Elle ne sort de l'eau qu'une fois toutes les lunes, et pour très peu de temps… quand l'étoile du matin regrette d'avoir à quitter la terre… et s'arrête pour la contempler. Et tout s'arrête alors… Le temps aussi s'arrête.

— Le temps… qu'est-ce que c'est ?

— Grand-père dit que le temps est un enfant… qui joue aux osselets au bord de la mer.

— Tu viens alors ?

Alexandre s'échappe furtivement de sa maison pour rejoindre ses deux amis sur la plage. Dans un plan à l'échelle large, les enfants courent vers une mer aux teintes rosées *(fig. 8)*. La caméra effectue un travelling avant très lent, mettant progressivement hors-cadre la gloriette *(fig. 9)*. Pendant le mouvement de la caméra qui dure environ 43 secondes, on voit le petit Alexandre entrer dans le champ et courir vers le large, sa silhouette s'amenuisant à mesure qu'il s'approche de l'eau *(fig. 10)*. Au moment où les enfants plongent, un zoom efface le ciel. La mer rose occupe alors la totalité de l'écran, supprimant tout effet de perspective *(fig. 11)*. Comme nous l'avons vu sur dans le chapitre consacré au monochrome, cette esthétique efface l'espace pour permettre au temps pur de prendre possession de l'image. Alors que l'espace se dissout dans cette unité chromatique, les enfants nagent et une voix de femme âgée, possiblement celle de sa mère, appelle Alexandre en son hors-champ. Un fondu enchaîné vient alors dissoudre ces teintes rosées dans le gris de la mer de Thessalonique au présent du récit *(fig. 12)*. Les enfants s'évanouissent dans ce monochrome gris jusqu'à ce qu'il ne reste plus que cette couleur à l'écran : un temps suspendu, sans aucun repère spatial

(fig. 13). Cette transition est soulignée par le mugissement lointain d'une sirène de bateau. Puis, la caméra recule (zoom arrière), réintroduisant la perspective : un navire et les cadres de la porte du balcon réapparaissent, recréant l'espace urbain de la Thessalonique contemporaine *(fig. 14)*. Ourania, la gouvernante, entre dans le cadre *(fig. 15)* et le pano-travelling accompagne son mouvement lorsqu'elle se penche vers Alexandre. Filmé en plan rapproché taille, l'Alexandre adulte apparaît pour la première fois *(fig. 16)*. Les yeux clos, comme s'il s'éveillait d'un rêve, il murmure : « J'ai un goût de sel… le goût de la mer dans la bouche. »



(fig. 8)



(fig. 9)



(fig. 10)



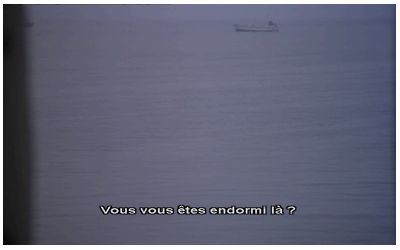
(fig. 11)



(fig. 12)



(fig. 13)



(fig. 14)



(fig. 15)



(fig. 16)

Comment Alexandre peut-il encore éprouver le goût de la mer dans sa bouche ? Entre l'événement survenu dans son enfance et sa réalité d'homme âgé au seuil de la mort, des décennies se sont écoulées. Comment le goût du sel peut-il ainsi franchir cet écart temporel immense pour redevenir une sensation physique actuelle ? Quel est l'outil cinématographique que Théo Angelopoulos mobilise pour permettre une telle mise en œuvre du phénomène de réminiscence ? Jacques Aumont, dans *L'attrait de l'oubli*, apporte un éclairage théorique essentiel : « Si l'on cherche une transposition en images mouvantes de cette idée du temps, ce ne sera pas un film avec son déroulement linéaire d'un début à une fin ; ou alors, il faudra

jouer d'un montage dispersant et déroutant qui casse la certitude des enchaînements[21]. » Si Angelopoulos est universellement reconnu pour son usage du plan-séquence et son refus de la cinématographie de l'efficacité par la coupe, le rare usage ici du fondu enchaîné — ce montage qui unit le rose de l'enfance au gris du présent — acquiert une importance statutaire. Le montage permet de plier la durée bergsonienne, de mettre en contact deux points éloignés pour faire germer et fluer le temps sous nos yeux. Dès lors, comment cette scène parvient-elle à problématiser l'état de somnolence, ou même, de réminiscence d'un corps mourant ? Pour Jacques Aumont, il s'agit d'« exalter les pouvoirs du montage, au sens où tout montage, même le plus narratif, est lacunaire[22]. » Par le montage, une image se substitue brusquement à une autre, et cette substitution est le moteur de l'oubli. En tant que spectateurs, nous sommes contraints de choisir une image après l'autre car choisir, c'est oublier. Ce processus de sélection par le montage, qui remplace le passé par le présent, offre ce qu'Aumont appelle « une image de l'oubli ». Alexandre, dans son état de corps mourant, ne sait pas d'où provient ce goût de sel. Il ne lui reste du passé qu'une trace sensible, une madeleine de proust qui persiste après la dissolution de l'espace. En effet, comme le souligne Aumont : « tout montage, par définition, est un instrument d'oubli, puisque monter c'est créer des intervalles et différences, et que cela ne peut se faire qu'en abandonnant autant et davantage de possibles qu'on en a exploités[23]. » C'est cette forme cinématographique qui, en jouant sur les « puissances d'oubli », crée la condition filmique de la réminiscence : un passé indestructible qui, bien qu'apparemment aboli, revient mordre sur le présent par la seule force d'une sensation retrouvée.

Si le montage est, par définition, un instrument d'oubli par sa nature lacunaire, comment Théo Angelopoulos parvient-il à faire en sorte que le passé, loin d'être aboli, persiste et morde sur le présent ? Dans la séquence d'ouverture de *L'Éternité et un jour*, ce n'est pas une rupture franche qui sépare l'enfance de l'agonie, mais un fondu enchaîné qui, selon Yannick Vallet, permet de « relier les choses entre elles dans le temps et/ou dans l'espace[24]. » Ce choix technique unifie deux temporalités — l'aube et le crépuscule d'une vie — en utilisant la mer comme point de suture immatériel. Dès lors, comment la mer devient-elle le lieu d'une présentation directe du temps ? En resserrant l'échelle du plan jusqu'à ce que le gris ou le rose monochrome occupe tout le cadre, Angelopoulos transforme

[21] Jacques Aumont, *L'Attrait de l'oubli*, Crisnée, Yellow Now, 2017, p. 11.
[22] *Ibid.,* p. 45
[23] *Ibid.,* p. 53
[24] Yannick Vallet, *La grammaire du cinéma : de l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 159.

la mer en ce que Gilles Deleuze nomme un chronosigne. Dans le « régime cinétique » du cinéma classique, le temps est une représentation indirecte dérivée du mouvement (une trajectoire dans l'espace). À l'inverse, dans le « régime chronique »[25] propre à la modernité, le temps ne dépend plus du mouvement, c'est le mouvement (ici, le fondu des couleurs) qui dépend du temps. La mer, perdant ses repères spatiaux dans le monochrome, devient « un peu de temps à l'état pur[26]. » Elle n'est plus un décor, mais la substance d'une « image-temps directe »[27] où le passé et le présent confluent sans se succéder. Ce fondu enchaîné ne se contente pas de lier deux époques, il opère une véritable fusion alchimique où la voix-off enfantine du début vient littéralement *éclairer* la grisaille du présent. Lorsque l'enfant annonce : « On va plonger pour voir la ville antique », l'effet plastique du fondu, par sa nature de dissolution liquide, permet au spectateur de « plonger » physiquement dans le présent d'Alexandre. Dès lors, une intuition s'impose : Alexandre n'est-il pas lui-même devenu cette « ville antique » évoquée au début du film par la mystérieuse voix de l'enfant qui invite à sa découverte ? Autrefois heureuse, mais détruite par le « tremblement de terre » de l'Histoire et de la solitude, sa propre existence semble désormais « dormir sous la mer depuis des siècles », attendant ce moment unique où le temps s'arrête pour remonter à la surface. Cette corrélation étroite entre la demeure du bord de mer, promise à la destruction, et le corps défaillant du poète, transforme l'image en un récit prophétique. Cette introduction d'Alexandre, nous apparaissant pour la première fois dans un état de sommeil juste après la transition, confère au récit une dimension onirique qui n'est pas sans rappeler l'ouverture de *Voyage à Cythère*.

Voyage à Cythère (1984)

(fig. 17) *(fig. 18)* *(fig. 19)*



L'ouverture de Voyage à Cythère débute par un espace cosmique (fig. 17) qui se dissout dans un fondu au noir (fig. 18), duquel émerge progressivement le petit Alexandre hors de l'obscurité (fig. 19).

[25] Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 51.
[26] « C'est le temps, le temps lui-même, "un peu de temps à l'état pur" : une image-temps directe, qui donne à ce qui change la forme immuable dans laquelle le changement se produit. » *Ibid*., p. 17.
[27] *Ibid.*

Théo Angelopoulos souligne cette aspect structurelle dans un entretien avec Jacques Gerstenkorn :

> **J. Gerstenkorn :** Votre première image évoque l'aventure spatiale. Quel est le lien entre le mystère cosmique et le récit ?
>
> **T. Angelopoulos :** C'est une ouverture au rêve, car la première séquence est onirique. *Ce rêve est en même temps un souvenir d'enfance* et un fantasme de mise en scène. Celle-ci est suggérée par une voix off qui donne des indications scéniques : « baisse la tête… » etc.[28]

Voyage à Cythère (1984) *(fig. 20)*



L'Éternité et Un Jour (1998) *(fig. 21)*



Les deux Alexandre enfants, dans Voyage à Cythère (fig. 20) et L'Éternité et un jour (fig. 21), sont appelés par une voix féminine acousmatique à la suite d'une ouverture onirique du film.

Dans ces quelques secondes où les teintes rosées s'écoulent dans le gris poussiéreux , s'opère une « condensation freudienne propre au rêve »[29] *(fig. 11 - 12 - 13)*. Le montage ne juxtapose pas seulement deux moments, il les compresse, faisant d'Alexandre à la fois l'enfant qui court vers la mer et le vieillard qui s'éveille avec le goût du sel. La réalité se dédouble : l'une est actuelle et souffrante, l'autre est virtuelle et spectrale, emportant le sujet dans cet entre-deux propre à la réminiscence. C'est précisément parce que cette « cité antique » ne sort de l'eau « qu'une fois toutes les lunes » que cette dernière journée d'Alexandre acquiert une dimension sacrée. Lorsque la voix-off murmure : « Et tout s'arrête alors… Le temps aussi s'arrête », Angelopoulos ne filme pas une fin, mais l'émergence d'une durée bergsonienne. En brisant la linéarité chronologique par ce premier travail de montage et de transition, le cinéaste permet à la vérité du souvenir — cette cité engloutie — de surgir enfin, non comme

[28] Michel Estève (dir.), *Théo Angelopoulos*, Paris, Lettres modernes Minard, 1995, p. 5.
[29] *Ibid.*

une archive morte, mais comme une présence vibrante arrachée au flux du Léthé. Si ces premières séquences parviennent ainsi à suspendre le temps, comment le mouvement de la caméra, en se faisant lui-même durée, va-t-il désormais accompagner Alexandre dans sa quête des mots perdus au cœur de la cité moderne ?

*



(fig. 22)

Au fil du récit, Alexandre semble engagé dans un voyage permanent à travers le temps (entre son présent et son passé) et l'espace (les paysages de la Grèce du Nord). Lors de ses incursions mentales dans la « journée heureuse » de l'été 1966, il se retrouve invariablement sur la même plage ensoleillée entouré de sa famille *(fig. 22)*. Alexandre pénètre ces fragments de passé en conservant son âge et son apparence du présent. Ses vêtements sombres et sa silhouette usée jurent avec les tenues d'un blanc éclatant portées par ses proches, faisant de lui une figure anachronique au cœur de sa propre mémoire. Comment cette dualité visuelle traduit-elle plastiquement l'écart entre le corps souffrant et l'image du souvenir ? Dans les scènes du présent, les lignes d'horizon se confondent au point que la terre, la mer et le ciel ne forment plus qu'une masse indistincte. Le paysage se dissout dans une monotonie grisâtre. En revanche, le passé offre un paysage nettement découpé où l'azur

du ciel et le bleu profond de la mer s'imposent avec une clarté. Cette variance chromatique radicale est confirmée par Théo Angelopoulos lui-même : « [Pour le passé] J'ai utilisé beaucoup de couleurs pâles, du blanc cassé par exemple. Pour le présent, il y a surtout des tons gris et sombres. Beaucoup de figurants sont ainsi habillés presque en noir[30]. » Cette lumière du passé ne s'oppose pas seulement au présent du film, elle marque une rupture brutale avec l'ensemble de l'esthétique habituelle du cinéaste. Comme le souligne Michel Estève :

> « L'atmosphère du présent nous est familière. C'est celle de l'œuvre antérieure du cinéaste : atmosphère souvent nocturne, tonalité sombre des décors naturels, paysages couverts de neige (l'action se situe à la fin de l'hiver). Mais le climat du passé marque une rupture avec les films précédents. Pour la première fois, la Grèce des souvenirs centrés sur Anna est un pays méditerranéen où les personnages s'insèrent dans des décors naturels qui imposent à notre regard le bleu du ciel et de la mer, le soleil et la lumière de l'été[31]. »

S'il existe une intention poétique visant à présenter le passé comme un « paradis originel » ou un Éden perdu, ce choix repose également sur une dualité technique : Angelopoulos a fait appel à deux chefs-opérateurs distincts pour filmer ces deux mondes. « Les séquences d'été ont été photographiées par Andreas Sinanos et celles d'hiver par Yorgos Arvanitis »[32], précise-t-il. Alexandre laisse les membres de sa famille et son épouse Anna pour entreprendre l'ascension du rocher sur l'île. Il y découvre une pierre gravée portant trois noms — Christos, Vasilis et Alexandre — associés à la date de 1939 *(fig. 23)* . Ce geste fait écho à l'ouverture du film où la voix d'enfant invitait à « [...] plonger pour voir la ville antique » et à « monter là-haut sur le rocher… et saluer les bateaux qui passent. » Si le fondu enchaîné initial constituait la forme plastique du « plongeon », ce second souvenir permet à l'Alexandre âgé d'actualiser et de réaliser la prophétie enfantine en saluant physiquement les navires qui croisent au large *(fig. 24)*.

---

[30] Michel Ciment, « Raconter ce que l'on n'arrive pas à vivre », entretien avec Théo Angelopoulos, *Positif*, n° 453, novembre 1998, p. 86.
[31] Michel Estève (dir.), *Théo Angelopoulos*, Paris, Lettres modernes Minard, 1998, p. 179.
[32] Michel Ciment, « Raconter ce que l'on n'arrive pas à vivre », entretien avec Théo Angelopoulos, *Positif*, n° 453, novembre 1998, p. 86.



(fig. 23)



(fig. 24)

Filmé dans un plan d'ensemble avec une légère plongée *(fig. 25)*, Alexandre apparaît comme une silhouette sombre et minuscule face à la vastitude de la mer et du ciel. Selon Athanassios Vassiliou, cette composition met l'accent sur « un espace horizontal, étiré et simplifié, idéal pour exprimer la valeur de deux dimensions, terrestre et céleste, juxtaposées mais complémentaires[33]. » L'abolition de toute zone intermédiaire dans le cadre accuse l'affrontement de ces deux espaces, exprimant la dialectique des rapports spirituels entre l'homme et la nature. En occupant une place réduite au sein d'une nature qui domine le cadre, le personnage s'efface devant une esthétique de la grandeur qui suscite un sentiment du sublime[34]. La figure cadrée de dos renforce cette forme d'anonymat et fait d'Alexandre le support d'une expérience de la durée bergsonienne, où le sujet cesse d'être défini par son identité pour être saisi dans le flux continu du temps. C'est dans cet instant, habité par le cri des mouettes et le bruit du ressac, que la caméra effectue un panoramique vertical vers un ciel sans nuage. Le sol où se tient Alexandre sort progressivement du cadre *(fig. 26)*, puis la mer s'efface à son tour *(fig. 27)*, jusqu'à ce que l'image ne soit plus qu'un monochrome bleu occupant la totalité de l'écran *(fig. 28)*. Ce monochrome, visuellement vide, se sature pourtant d'une matière sonore bruyante à travers le vrombissement d'un avion qui se substitue aux sons naturels. Un avion tractant une bannière publicitaire de 1998 pénètre alors dans le champ, marquant l'irruption du présent *(fig. 29)*. Le panoramique redescend lentement, balayant des éléments contemporains comme la publicité d'avion ou un oiseau *(fig. 30)*, avant que le monochrome ne se brise au profit des bâtiments lointains et de la mer grise de la Thessalonique actuelle *(fig. 31)*. Dans un angle de plongée, le monochrome céleste se transmue en monochrome liquide *(fig. 32)*, occupant un instant tout le cadre, avant que l'image ne montre les hommes se précipitant vers une fillette inanimée *(fig. 33 - 34 - 35)*. Par

[33] Athanassios Vassiliou, *Penser le cinéma en peintre : l'œuvre de Théo Angelopoulos rencontre la peinture*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, p. 90.
[34] *Ibid.* p. 85.

un travelling arrière adoptant un axe en contre-plongée, la caméra réintroduit enfin l'Alexandre du présent, observant silencieusement cette scène de détresse urbaine *(fig. 36)*.



(fig. 25)



(fig. 26)



(fig. 27)



(fig. 28)



(fig. 29)



(fig. 30)



(fig. 31)



(fig. 32)



(fig. 33)



(fig. 34)



(fig. 35)



(fig. 36)

Comment ce passage de 1966 à 1998 fait-il écho à la transition inaugurale du film ? Ces deux moments partagent un point commun fondamental : le recours à un acte de montage délibéré pour sculpter le temps. Toutefois, là où la première transition était rendue manifeste par un effet de dissolution (du rose vers le gris), ce second passage s'avère bien plus invisible. Angelopoulos parvient à créer l'illusion d'une continuité spatio-temporelle parfaite, un faux plan-séquence qui unit physiquement le passé et le présent au sein d'un même élan visuel. Par quel prodige plastique cette coupe de montage parvient-elle à se faire oublier ? La

réponse réside dans l'usage souverain du monochrome. En cadrant le bleu pur d'un ciel sans nuages, le cinéaste dépouille l'image de ses repères spatiaux traditionnels. Ce monochrome ne repose plus sur les repères structurant l'espace, donnant une idée de la mesure des choses. Il devient une temporalité intermédiaire qui permet au passé de « glisser » vers le présent par le seul mouvement fluide du panoramique vertical. À mesure que le film avance, la mise en scène montre que les strates temporelles deviennent de plus en plus difficiles à dissocier, le passé ne se contentant plus d'être évoqué, mais « coulant » littéralement sur le présent à travers cet effet de fondu chromatique plus lisse. Cette transition confère à l'image le statut d'une « monade »[35] temporelle au sens de Georges Didi-Huberman. Elle devient un point de cristallisation où le passé survit et insiste physiquement, au cœur de l'actuel. Pourtant, si le passé et le présent partagent ici le même ciel monochrome, leurs esthétiques demeurent violemment contrastées : les teintes bleues-gris du présent de Thessalonique se heurtent à la blancheur éclatante de l'été 1966.

Comment comprendre cette tension visuelle entre deux époques qui fusionnent sans s'effacer ? Pour Didi-Huberman, la réminiscence est marquée par une « temporalité fatalement tensive, conflictuelle ou contradictoire, qui en signe à la fois la fragilité (quand on perd, dans la "tâche de mémoire", le fil de l'histoire) et la puissance (quand on *touche* à la vérité profonde de leurs montages anachroniques)[36]. » Chez Angelopoulos, ces transitions de couleur n'effacent pas les contrastes entre le « Maintenant » et l'« Autrefois ». Elles les laissent se couler l'une sur l'autre, créant une épaisseur de durée bergsonienne où le spectateur finit véritablement par *toucher* le temps dans sa substance fluide. Ce discret geste plastique incarne ce que Walter Benjamin appelait une « origine-tourbillon »[37]. Pour Benjamin, l'origine n'est pas un point de départ figé dans le passé, mais un « tourbillon dans le fleuve du devenir » qui entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. Chez Angelopoulos, la transition par la couleur fonctionne précisément comme ce tourbillon. Elle restaure un fragment de durée (comme le goût de sel dans la bouche) tout en le laissant inachevé, ouvert sur le présent du poète. L'origine, c'est-à-dire l'enfance au bord du Léthé, n'est plus située derrière le héros, elle devient une force tourbillonnante qui détraque les distances temporelles et permet une nouvelle lisibilité de l'histoire intime du protagoniste. C'est précisément dans cette tension entre les couleurs vives du passé qui s'effacent et le gris qui survient que se loge la vérité de la réminiscence. Elle n'est pas le rappel d'une archive

[35] Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 17.
[36] *Ibid.,* p. 16.
[37] *Ibid.,* p. 18.

morte. Au contraire, elle est l'irruption d'un passé indestructible qui exige d'être interprété. En ce sens, les deux moments de *L'Éternité et un jour* montrent comment la transition incarne la vision bergsonienne refusant de définir le présent comme un « instant actuel »[38] isolé. Comme le souligne Jean-Christophe Ferrari en analysant le cinéma de Tarkovski, « le montage n'annule pas la temporalité propre de l'image, mais, en redistribuant les désarrois du souvenir, crée une nouvelle mémoire[39]. » À l'instar de Bergson, Angelopoulos pose une nouvelle question : qu'est-ce que le présent ? Sa mise en scène y apporte une réponse plastique. Le présent est un certain intervalle de durée que notre attention peut limiter ou élargir à son gré. C'est justement cette continuité indivisible de changement qui constitue, pour le cinéaste comme pour le philosophe, la durée vraie.

[38] Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 166.
[39] Jean-Christophe Ferrari, *« Le Miroir » d'Andreï Tarkovski. Le drame d'Éros*, Crisnée, Yellow Now, 2009, p. 56.

La durée comme expérience de la réminiscence

II.2 Temps subjectif

« Il suffirait que je tende la main pour te toucher,
et je retrouverais le temps. »
– Théo Angelopoulos, *Le Regard d'Ulysse*

Cette phrase, prononcée par le protagoniste A. au cours de son périple balkanique, résonne comme une promesse impossible. Comment un simple geste physique, un mouvement de la main dans l'espace, pourrait-il permettre de *retrouver* une entité aussi fuyante que le temps ? Si, dans la première grand partie, nous avons vu comment Angelopoulos dilate l'espace pour y faire germer la durée, nous sommes ici face à un basculement inverse : le temps lui-même semble se densifier, se pétrifier au point de devenir une matière que l'on peut effleurer. Comment le cinéma, art du mouvement, peut-il transformer l'immatérialité et la fugacité du temps en un territoire tangible ? Théo Angelopoulos apporte un début de réponse technique et poétique : « Dans ma manière d'utiliser le temps, le temps devient espace et l'espace, d'une façon étrange, devient temps. […] il existe un accordéon du temps et de l'espace, un accordéon continu qui donne une dimension différente aux événements montrés à l'écran[40]. » Cette métaphore de l'accordéon suggère que la frontière entre ces deux dimensions est poreuse, capable de s'étirer ou de se rétracter selon les nécessités de la conscience. Le voyage du personnage ne suit plus une logique géographique, mais une *topographie imaginaire*, celle de la mémoire, où le déplacement physique dans les paysages n'est que la trace d'un cheminement intérieur. Mais si le voyage ne suit plus une logique géographique, comment le cinéma peut-il représenter un déplacement dans un espace qui n'existe que dans la conscience ? Comment filmer une mémoire qui ne se parcourt pas selon les coordonnées du monde réel, mais selon les associations affectives et les réminiscences du sujet ?

Pour répondre à cette interrogation, il nous faut observer la marche d'ouverture du *Voyage des comédiens* (1975). Ce film, près de quatre heures, suit l'errance d'une petite troupe de théâtre à travers les paysages et l'histoire de la Grèce, de 1939 à 1952. Le récit s'ouvre par un générique conçu comme un lever de rideau de théâtre où un vieil homme annonce la pièce *Golfo, la bergère*. Après une coupe montrant les comédiens dans la grisaille

[40] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 72, « traduction personnelle ».

d'un matin de novembre 1952 à la gare d'Aigion *(fig. 1)*, nous les retrouvons marchant dans une rue, précédés par la voix propagandiste surgissant d'un porte-voix *(fig. 2)*. Dans un lent travelling arrière, la caméra suit le mouvement de la troupe sous le régime du maréchal Papagos en 1952. Mais soudain, comme le décrit le cinéaste :

> « [...] les nouveaux membres de la troupe des "comédiens ambulants" sont vus marchant dans une rue en 1952 jusqu'à ce qu'ils disparaissent *(fig. 3)*, et à ce moment-là, le plan devient panoramique et nous voyons une voiture allemande d'époque entrer dans le même plan, mais en 1942 *(fig. 4)*. Lorsque la caméra revient sur l'endroit où les comédiens ambulants avaient disparu, nous voyons désormais des soldats allemands *(fig. 5)*, tandis que le plan se poursuit sans aucune interruption. Cela produit une présentation continue et dialectique de différents moments historiques, tout en empêchant simultanément toute relation factuelle entre eux[41]. »



(fig. 1) « Automne 52. Nous sommes revenus à Aigion. » **(1952)**



(fig. 2) « Vive le maréchal Papagos Saveur du peuple » **(1952)**



(fig. 3) « du 16 novembre 1952 » **(1952)**



(fig. 4) « une victoire des forces nationales. » **(1942)**



(fig. 5) « Voter pour le Maréchal » **(1942)**



(fig. 6) « en compagnie du gouverneur nationales Ioannis Metaxas » **(1939)**

Séquence de *Voyage des comédiens* (1975)

[41] *Ibid.*, p. 71-72, « traduction personnelle ».

Angelopoulos unifie physiquement deux périodes — la dictature de 1952 et l'occupation nazie de 1942 — en utilisant la rue comme un palimpseste temporel. Une coupe s'effectue et lorsqu'ils arrivent enfin sur la place du village, les haut-parleurs diffusent des messages concernant la dictature de Metaxás : nous sommes désormais en 1939 *(fig. 6)*. Ce mouvement continu crée ce que le cinéaste appelle un « accordéon du temps et de l'espace », où les époques coexistent dans une même unité visuelle. Cette mise en scène nous ramène à l'intuition d'Andreï Tarkovski pour qui le cinéaste a la capacité de *sculpter le temps*. Pour Tarkovski : « Le temps, en effet, peut disparaître sans laisser de traces dans le monde matériel, car il est une catégorie subjective, spirituelle. Le temps que nous vivons se dépose dans nos âmes comme une expérience dans le temps[42]. » Le temps n'est pas une mesure chronologique linéaire, mais un état, une catégorie de la conscience. Chez Angelopoulos, le passé n'est pas ailleurs, il est littéralement au bout de la rue. En marchant dans l'espace, les comédiens ne se déplacent pas seulement d'un point A à un point B, ils traversent les sédiments de leur propre mémoire collective. Dans l'univers cinématographique de Théo Angelopoulos, le récit semble s'ancrer dans une actualité perpétuelle, même lorsqu'il sonde les profondeurs des décennies révolues. Dans *Le Voyage des comédiens*, le cinéaste brasse vingt-cinq ans d'histoire grecque en les rapportant systématiquement à son présent diégétique, l'année 1952. Ses « faux flash-back » ne servent pas à ouvrir des tiroirs mémoriels pour les refermer sitôt l'anecdote terminée, ils agissent plutôt comme un mouvement qui ramène le récit vers des origines sans cesse renouvelées. En reprenant la belle formule de Barthélémy Amengual :

> « Ce n'est pas le récit qui change de temps, c'est l'espace de l'action qui change d'époque. À force de décentrer la vision, de bouleverser la chronologie, de relativiser les "présents", ils ne laissent au spectateur qu'un seul point ferme : l'aujourd'hui[43]. »

On comprend alors que pour Angelopoulos, comme pour Gaston Bachelard, le temps seul est une abstraction trop fragile pour résister à l'oubli. Pour que le souvenir survive, il doit s'incarner : « C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. [...] Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés[44]. » Cette nécessité de « fixer » la durée dans la pierre et le paysage nous conduit naturellement vers *L'Éternité et un jour*. Comment voyons-nous ce

[42] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé* [1989], Paris, Philippe Rey, 2014, p. 69.
[43] Michel Estève (dir.), *Théo Angelopoulos*, Paris, Lettres modernes Minard, 1995, p. 36.
[44] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 28.

processus de spatialisation du souvenir se matérialiser à travers le traitement souverain de la durée ?

*

L'Éternité et Un Jour (1998)

(fig. 7) *(fig. 8)*





Alexandre rencontre pour la première fois l'enfant réfugié lorsque celui-ci nettoie son pare-brise à un feu rouge (fig. 7). Alors que la police poursuit les jeunes laveurs de vitres clandestins, Alexandre invite l'enfant à monter dans sa voiture afin de le protéger (fig. 8).

« Comment cela se passerait-il pour un homme conscient que, le lendemain, il n'existera plus ? Comment se réveille-t-il, boit-il son café, où va-t-il, que fait-il face à cette frontière ? »[45] demande le cinéaste. Théo Angelopoulos ancre l'errance d'Alexandre dans cette interrogation liminaire, substituant à tout projet d'avenir un voyage entrelacé avec le passé où la mémoire ramène inlassablement le poète à une même « journée heureuse ». Cette date s'inscrit dans l'éclat particulier de la lumière estivale grecque dont le cinéaste souligne la capacité à envelopper « [...] une naissance, une fête, un amour avec une jeunesse encore pleine d'espoir[46]. » Chaque retour vers ce jour heureux surgit à des moments de séparation et d'adieu, comme si l'imminence de la disparition dans le présent provoquait une perturbation du temps chronologique. Pourtant, le passé n'apparaît pas comme une image détachée de la conscience présente. Elle prend la forme d'un espace susceptible d'être à nouveau habité. Comment, dès lors, le cinéma peut-il mettre en scène la mutation de l'expérience temporelle en expérience spatiale ? Par quelle mise en scène le temps subjectif peut-il cesser d'être une mémoire intérieure pour commencer à séjourner dans l'espace filmique lui-même ?

---

[45] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 114, « traduction personnelle ».

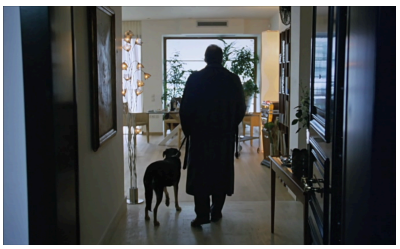
[46] Théo Angelopoulos, *L'Éternité et un jour*, livret accompagnant le DVD, propos recueillis par Michel Démopoulos, p. 5.

Gideon Bachmann: Chaque scène représente-t-elle un problème spécifique ?

Theo Angelopoulos: Il y a toujours une clé, une clé qui ouvre la scène. Et il faut la trouver. Parfois, on ne la trouve jamais. Parmi mes notes pour *Le Voyage des comédiens,* il y avait une feuille blanche, vide. Il n'y avait écrit que : "1939–1952". Je ne savais tout simplement pas comment montrer le passage de cette période dans une image. Finalement, j'ai trouvé la solution un jour avant le tournage[47].

Le premier « faux-flash-back » survient juste après qu'Alexandre a sauvé un jeune réfugié albanais. La scène se déroule au cœur du trafic urbain de Thessalonique, à un feu rouge où des groupes d'enfants se précipitent pour laver les pare-brise des voitures *(fig. 7)*. Alors qu'une patrouille de police surgit et pourchasse les enfants, Alexandre ouvre la portière de sa voiture à l'un d'eux, lui permettant d'échapper à l'arrestation par ce geste d'humanité *(fig. 8)*. Comment ces deux événements — le sauvetage d'un enfant inconnu et la plongée dans la mémoire — sont-ils liés ? Pour Geoff Andrew : « l'orphelin n'est pas seulement un réfugié, mais un reflet de la propre jeunesse d'Alexandre et un ange de la mort qui le guide à travers le labyrinthe du passé et du présent, lui permettant de se réconcilier avec le fait que sa vocation l'a souvent conduit à négliger sa famille[48]. » Jusqu'ici, Alexandre, bien que conscient de sa mort imminente, demeurait fermé aux autres, refusant par exemple l'aide de sa gouvernante Ourania pour l'accompagner à l'hôpital. Ce moment de rupture déplace radicalement le registre esthétique du film et déclenche un cheminement vers la rédemption. L'enfant lui donne une raison d'agir et d'habiter à nouveau sa mémoire, avec ses propres blocs de durée, notamment pour tenter de retrouver l'image de sa femme défunte, Anna. En transformant le souvenir de rêve immatériel en un territoire que le poète doit physiquement arpenter, Angelopoulos nous invite à questionner la nature de cette présence : si le corps d'Alexandre appartient au présent de sa finitude, comment sa déambulation dans le « jour heureux » de 1966 peut-elle se poursuivre dans la continuité du présent ?

[47] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 29, « traduction personnelle ».
[48] *Ibid.,* p. 116.



(fig. 9)



(fig. 10)



(fig. 11)

Après la rencontre avec l'enfant, Alexandre se rend chez sa fille Katerina dans l'espoir de confier son chien et de dire un adieu qu'il sait définitif. Le décor appartient à un présent domestique ordinaire, mais le poète apparaît déjà comme une figure de transition, séparé de l'intérieur lumineux par sa propre silhouette sombre et par les surcadrages architecturaux des embrasures de portes *(fig. 9)*. Ce qui commence comme une visite ordinaire se transforme bientôt en une profonde perturbation temporelle lorsque Katerina commence à lire les lettres d'Anna datant de septembre 1966. Comment un intérieur domestique de 1998 peut-il soudainement céder la place à une plage baignée de soleil datant de trente-deux ans plus tôt ? La possibilité de ce basculement repose sur l'effacement systématique du temps objectif. La silhouette du personnage sombre et voûtée se détache avec une violence chromatique sur la clarté quotidienne du lieu. La composition transforme les éléments du décor en dispositifs d'exclusion physique qui soulignent son incapacité à habiter le présent avec sa fille. La travelling accompagne Alexandre vers le salon dans lequel il est cadré avec une présence d'une horloge moderne sur le mur *(fig. 10)*, symbole de ce que Husserl appelle le temps objectif et chronologique. Dès lors, comment la mise en scène brise-t-elle ce temps objectif pour libérer la conscience ? À mesure que Katerina commence à lire les lettres d'Anna *(fig. 11)*, un travelling avant progressivement relayé par un zoom transforme imperceptiblement l'échelle du plan qui devient de plus en plus rapprochée. Alexandre cesse peu à peu d'être défini par l'espace global du salon. Plus le cadre se resserre sur son visage, plus les coordonnées objectives de l'appartement disparaissent. Le mouvement de caméra expulse alors l'horloge hors-champ, rejetant littéralement hors de l'image l'instrument qui garantissait jusque-là la continuité chronologique du présent *(fig. 12)*. Comme le souligne Noël Burch, le hors-champ constitue un véritable outil de composition spatiale de la mise en scène. Les déplacements successifs du cadre produisent un espace absent qui demeure néanmoins actif dans la conscience du spectateur. Ainsi, l'espace dramatique ne correspond jamais strictement à ce qui apparaît à l'image, il se construit également à travers les relations invisibles que le cadre entretient avec ce qu'il exclut. Si le

hors-champ maintient virtuellement l'existence d'espaces absents, comment Angelopoulos parvient-il à faire basculer cet espace invisible vers une autre strate temporelle ?



(fig. 12)



(fig. 13)



(fig. 14)



(fig. 15)



(fig. 16)



(fig. 17)



(fig. 18)



(fig. 19)



(fig. 20)

Le hors-champ cesse d'être uniquement relatif — c'est-à-dire lié à un prolongement spatial contigu — pour tendre vers ce que Deleuze appelle un *hors-champ absolu*[49] : un ailleurs invisible qui déborde désormais de l'ordre du présent. La voix de Katerina, lisant les lettres d'Anna datées du 20 septembre 1966, participe à cette désorientation spatiale en se trouvant redoublée par celle d'Anna. Le passé infiltre progressivement le présent à travers le travail du son et de l'isolement spatial. Angelopoulos fait ainsi basculer le film vers ce que Husserl nomme un *temps phénoménologique.* C'est-à-dire à une temporalité vécue depuis la conscience. À mesure qu'Alexandre se lève et avance vers le balcon, cette chorégraphie spatiale se radicalise jusqu'à se dissoudre derrière la surface lumineuse presque monochromatique des rideaux, rappelant ces zones intermédiaires qui servent souvent de seuil entre plusieurs régimes temporels *(fig. 13 - 14).* Un pano-travelling accompagne alors lentement son déplacement et resserre progressivement le cadre autour de son corps jusqu'au

[49] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 30.

gros plan *(fig. 15 - 16)*. Sa silhouette sombre se détache contre la blancheur translucide du voile. Derrière cette surface opaque commence peu à peu à apparaître une autre présence, celle d'Anna qui se dessine à travers le tissu avant qu'Alexandre n'écarte finalement les rideaux pour la rejoindre sur le balcon *(fig. 17 - 18)*. Le plan suivant reprend ce mouvement dans un contrechamp cadrant désormais Alexandre et sa femme à hauteur de taille sur le balcon de la maison au bord de la mer. Le contrechamp n'ouvre pas sur la ville de 1998 mais sur la lumière éblouissante de l'été 1966, comme si le raccord prolongeait naturellement son déplacement vers cet autre espace-temps. Le franchissement fluide du rideau incarne physiquement la réplique célèbre du *Pas suspendu de la cigogne* : « si je fais un autre pas, je suis ailleurs. » Cette logique de contamination spatiale et perceptive supplante la causalité du cinéma classique laquelle s'appuyait traditionnellement sur la « géographie créatrice » de Koulechov pour construire la cohérence d'un espace fragmenté. Angelopoulos choisit de laisser le plan devenir mémoire en faisant glisser l'espace de l'action d'une époque à l'autre sans que le récit ne change de temps, une démarche que Michel Ciment qualifie de « flash-back sans en être un »[50]. Alexandre pénètre alors dans cet « accordéon du temps et de l'espace » où les époques coexistent physiquement bien qu'il demeure encore incapable d'habiter pleinement cette journée heureuse. Après un moment, la mise en scène poursuit son mouvement sans lui. Alexandre cesse d'agir pour se fondre dans le regard de la caméra observant le reste de cette journée heureuse. Il contemple un bonheur qu'il n'a jamais réellement habité, même au moment où il le traversait. Le premier souvenir s'achève sur Anna, filmée de dos au centre du cadre face à une mer qui envahit presque tout le champ visuel *(fig. 23)*.

(fig. 21)



(fig. 22)



Ces deux plans, séparés par près de trois décennies, présentent une configuration identique. En 1966, Anna traverse la gloriette pour s'avancer vers la mer (fig. 21), tout comme le jeune Alexandre empruntait, en 1939, le même passage (fig. 22). Dans les deux cas, le mouvement conduit les personnages depuis le long de la même plage, jusqu'à l'horizon.

[50] Michel Estève (dir.), Théo Angelopoulos, Paris, Lettres modernes Minard, 1995, p. 40.

Dans ce corridor mémoriel, la voix-off reprend la lecture de la lettre et détache la parole du présent de l'image pour lui donner la consistance flottante d'une réminiscence. Un cut rompt alors cette continuité et nous ramène au visage d'Alexandre dans l'appartement de Katerina en 1998, cadré en gros plan devant la fenêtre *(fig. 24)*. Ce champ/contre-champ, reliant la silhouette d'Anna face à la mer au regard d'Alexandre derrière la fenêtre en 1998, fait surgir une question : par quelle force invisible ces deux instants séparés par plusieurs décennies parviennent-ils à produire une même unité de vision ?



(fig. 23)



(fig. 24)



(fig. 25)

L'efficacité de cette suture repose d'abord sur la fonction ontologique du gros plan. Comme le souligne Gilles Deleuze dans *L'Image-mouvement,* le gros plan possède le pouvoir souverain d'arracher l'image aux coordonnées spatio-temporelles pour faire surgir l'affect pur : « […] Le gros plan garde le même pouvoir, d'arracher l'image aux coordonnées spatio-temporelles pour faire surgir l'affect pur en tant qu'exprimé. […] Ce qui exprime [l'affect], c'est un visage, ou un équivalent de visage (un objet visagéifié)[51]. » En isolant le visage d'Alexandre, Angelopoulos neutralise le décor présent de l'appartement pour transformer la physionomie en un « objet visagéifié » qui n'appartient plus totalement à la topographie de 1998. Le visage devient alors le seul lieu de l'action, un espace autonome suspendu entre la perception immédiate et l'émotion rémanente. En utilisant la grammaire du champ/contre-champ pour lier deux époques, le cinéaste instaure un synchronisme narratif interactif où le passé et le présent fonctionnent en parallèle. La fragilité de cette architecture temporelle se révèle pourtant lorsqu'Alexandre effectue un discret pas en arrière *(fig. 25)*. À mesure que l'échelle de plan s'élargit, l'espace de 1998 reprend ses droits, encerclant à nouveau le personnage dans les limites matérielles de la pièce. Ce recul marque la fin de la dé-spatialisation. Le visage, autrefois pont vers l'invisible, redevient un élément parmi d'autres dans un décor. Si le montage parvient ainsi à organiser les strates du temps selon une

[51] Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 137.

logique de contiguïté spatiale, comment notre perception peut-elle saisir cette continuité là où la chronologie ne voit que des fragments isolés ?

*

« J'essaie de travailler sur le langage comme sur le fond du film. […]
Il faut essayer de travailler sur un langage autre que le langage stéréotypé.
On ne peut imaginer un propos progressiste alors que le langage est rétrograde [52]. »
– Theo Angelopoulos



(fig. 26)



(fig. 27)

Si le montage parvient à organiser les strates du temps selon une logique de contiguïté spatiale, encore faut-il comprendre par quels mécanismes perceptifs cette continuité devient saisissable pour le spectateur. Dans son odyssée personnelle, qui pousse Alexandre à un voyage à travers la Grèce dicté par ses affections plutôt que par une géographie exacte, la seconde réminiscence surgit alors qu'il traverse, en compagnie de l'enfant, la vaste promenade maritime de Thessalonique *(fig. 26)*. Pourquoi le cinéaste choisit-il précisément ce cadre pour faire basculer son personnage dans le passé ? À ce moment du récit, Alexandre vient de faire son second adieu, à Ourania, sa servante, en la confiant son chien. Désormais, il n'est plus accompagné que par le jeune garçon. Leur voyage s'est mué en un destin partagé depuis qu'il l'a sauvé une seconde fois, cette fois aux réseaux de trafiquants. Épuisé, sentant sa mort approcher, Alexandre s'assoit sur un banc, face à la mer *(fig. 27)*. L'enfant tente alors de le ranimer par la promesse de lui chercher de nouveaux mots avant de s'éloigner vers le rivage et de disparaître du cadre *(fig. 30)*. C'est alors que le sensible bascule. Des éclats de rire et des notes d'accordéon surgissent du large, émanant d'un espace encore invisible mais qui appelle le regard d'Alexandre vers le hors-champ *(fig. 31)*. L'efficacité de la transition à venir

[52] Michel Estève (dir.), *Théo Angelopoulos*, Paris, Lettres modernes Minard, 1998, p. 60.

repose sur ce qu'Edmund Husserl décrit comme la structure du « point-maintenant » de la conscience. Alors que le pano-travelling se resserre sur Alexandre, isolant sa silhouette de l'esplanade de Thessalonique pour ne laisser derrière lui que l'unité bleu-gris de la mer *(fig. 35)*, notre perception continue d'opérer par *rétention*. Cette *mémoire primaire*, que Husserl compare à une « queue de comète attachée au point-maintenant »[53], maintient la géographie de la promenade active dans l'esprit du spectateur comme un horizon vivant *(fig. 26)*.



(fig. 28)



(fig. 29)



(fig. 30)



(fig. 31)



(fig. 32)



(fig. 33)



(fig. 34)



(fig. 35)



(fig. 36)

Cette rétention stabilise la réalité de 1998, même lorsque le cadre se vide de ses repères spatiaux, et produit une *protention* spécifique : l'attente immédiate d'un futur qui devrait, selon une logique cinématographique traditionnelle, nous révéler la même mer brumeuse dans le contrechamp. Lorsque la coupe franche survient enfin, dans l'axe de vision d'Alexandre, le raccord de regard ne vient pas confirmer notre attente spatiale. Il nous projette soudainement sur le pont d'un bateau baigné de soleil, en plein été 1966 *(fig. 36)*. Comment une rupture aussi brutale de la chronologie peut-elle s'éprouver, pour le spectateur,

[53] Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. Gérard Granel et Henri Dussort, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 50.

comme une expérience continue et logique ? Le raccord vers 1966 devient acceptable pour le spectateur parce que le son avait déjà ouvert, de manière invisible, une continuité sensible entre ces deux strates temporelles. Il intervient comme le premier vecteur de la réminiscence en s'opérant au niveau spatial avant de devenir un signe temporel. Parce que ces éclats acousmatiques de rire et la musique d'accordéon semblent émerger du même horizon maritime, juste hors-champ, le spectateur les interprète d'abord à travers l'espace plutôt qu'à travers la chronologie. Le passé devient le prolongement direct du même espace perceptif. Nous ne sommes plus dans une simple extension du présent par la rétention, mais dans ce que Husserl appelle le *ressouvenir*, ou « mémoire secondaire ». Contrairement à la rétention, qui se contente de retenir une impression qui passe, ce ressouvenir parvient à reproduire tout un flux temporel qui avait disparu de la conscience immédiate. Cela permet à Alexandre d'habiter physiquement un « jour heureux » tout en conservant son apparence physique de 1998. Cette juxtaposition soudaine entre la grisaille de l'esplanade et la fête sur le bateau illustre le concept proustien d'anachronisme : « […] cet anachronisme du cœur qui empêche si souvent le calendrier des faits de coïncider avec celui des sentiments[54]. » C'est à ce moment de tension que se matérialise le vœu d'Angelopoulos de « travailler sur le langage autant que sur le contenu du film », en refusant les techniques de montage stéréotypées ou rétrogrades au profit d'une forme cinématographique progressive.

(fig. 37) *(fig. 38)*



La danse pontique du mariage du fils d'Ourania en 1998 (fig. 37) et les chants familiaux sur le bateau en 1966 (fig. 38) constituent deux moments de rythme collectif et d'appartenance partagée.

Si cette écriture filmique parvient ainsi à suturer deux fragments de siècles par la seule force d'un raccord de regard, elle déplace l'enjeu de la perception vers un registre nouveau. En traitant la chronologie comme une contiguïté spatiale, le montage impose au spectateur de renoncer à sa boussole temporelle habituelle. Par quel moyen parvenons-nous à

[54] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999, p. 201.

maintenir notre orientation au sein de ce récit où les époques voisinent ? Cette nécessité de retrouver des repères au cœur d'une mémoire fragmentée nous conduit à une intuition théorique, née d'un lapsus révélateur. La veille de sa mort, l'historien de l'art Aby Warburg — qui consacra sa vie à cartographier la survivance des images — écrit : « Kant : *que signifie s'orienter dans l'espace*[55] ? » L'essai d'Emmanuel Kant s'intitule en réalité *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée ?* (1786). Pourquoi ce lapsus ? Warburg remplace « pensée » par « espace ». Pour lui, s'orienter dans la pensée est une question d'espace. S'orienter, c'est savoir où l'on se situe par rapport aux images et aux symboles qui nous entourent. Comment le spectateur maintient-il son orientation à travers cette rupture chronologique ? Dans cette « mémoire spatialisée », les souvenirs ne s'organisent pas selon un logique linéaire, mais selon une « loi du bon voisinage », où les images circulent par affinités thématiques plutôt que par ordre chronologique. Angelopoulos organise son montage selon cette logique. La réminiscence de 1966 est thématiquement préparée par la séquence précédente de la noce du fils d'Ourania. La danse pontique *(fig. 37)* — cette chorégraphie circulaire syncopée où les corps se lient pour ne former qu'une seule entité — établissait un motif de rythme partagé et d'appartenance collective pour cette communauté exilée. En montant la scène du bateau — grand moment d'unité familiale — immédiatement après la fatigue solitaire d'Alexandre sur la promenade, le film traite le passé comme une contiguïté spatiale et affective. La perception saisit cette continuité car le film invente une forme plastique capable de rendre l'anachronisme du cœur enfin habitable.

*



(fig. 39)



(fig. 40)

Le troisième mot qu'Alexandre reçoit de l'enfant est « *Argathini* », ce qui signifie « très tard dans la nuit » . Si le terme « *Xenitis* » (étranger partout) décrivait l'état de son

[55] Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, éd. Roland Recht, trad. Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé, 2023, p. 19.

âme, *Argathini* exprime quant à lui le temps lui-même[56], ce temps qui a fui et dont le poète prend soudainement conscience au crépuscule de sa vie. Comment la mise en scène peut-elle alors donner un corps à ce sentiment du « trop tard » et matérialiser cette réminiscence qui s'impose à un homme usé par la maladie ? Cette conscience du trop tard conduit Alexandre vers son troisième adieu, celui qu'il adresse à sa mère dans le cadre dépouillé d'une maison de retraite où la blancheur des murs souligne leur isolement *(fig. 39 - 40)*. Dans les souvenirs, seuls le fils et la mère portent le noir au milieu des silhouettes claires de l'été 1966. Pourquoi ce choix de mise en scène délibéré ? Tous deux sont affligés par le passé et un rapport traumatique à la durée qui ne peut plus être réparée. En portant cette teinte funèbre au cœur d'une journée lumineuse, ils incarnent cet état d'être *dans la mélancolie* au sens freudien, révélant une lignée marquée par un manque originel. Lorsque Alexandre interroge : « Dis-moi mère, pourquoi ne savait-on pas aimer ? », il soulève le voile sur une vacuité affective qui semble avoir condamné leur existence à une errance intérieure perpétuelle. C'est ici qu'une fracture se dessine entre deux régimes de conscience. Alexandre s'appuie sur ses réminiscences proustiennes involontaires pour tenter, à l'approche de sa propre mort, de réconcilier avec son passé. Mais là où il peut encore accomplir un travail de mémoire, sa mère, atteinte de la maladie d'Alzheimer, incarne au contraire le seuil critique où la personnalité ne survit plus à la destruction de la mémoire. Comment représenter cet effacement de l'être au sein même du souvenir ?



(fig. 41)



(fig. 42)



(fig. 43)

Contrairement aux autres réminiscences du film, c'est la mère qui semble initier le passage. En s'avançant vers la fenêtre, son geste déclenche le raccord vers la plage de 1966. L'entrée dans la réminiscence délaisse ici les ressorts habituels du raccord de mouvement ou de regard pour se nicher dans la voix de la mère. Cadrée devant la fenêtre en un plan rapproché taille *(fig. 41)*, elle appelle par trois fois le nom d'Alexandre avant de murmurer

[56] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 110, « traduction personnelle ».

que la table est mise. Un panoramique vers la droite glisse alors vers le miroir où se découpe le reflet du poète *(fig. 42)*. Ce surcadrage fige Alexandre dans une immatérialité soudaine, il semble avoir perdu son poids volumétrique au sein de cette chambre de 1998 pour devenir une figure aplatie, prête à se dissoudre dans l'épaisseur d'une autre strate temporelle. Par ce dispositif, la mise en scène instaure ce que Gilles Deleuze identifie comme un circuit entre *l'image actuelle* et *l'image virtuelle*, transformant le miroir en une zone de transit où le personnage bascule vers un état fantomatique, à la frontière de son identité dédoublée. Un cut brutal nous transporte sur la plage où Alexandre surgit par la droite du cadre *(fig. 43)*. Ce passage matérialise l'intuition d'Angelopoulos qui dit que tout est : « raconté au présent, même si on parle du passé, il est raconté au présent. Il est au passé du point de vue du temps historique, mais il est au présent au niveau des fantasmes[57]. » Cette superposition des situations abolit la distance pour résumer l'expérience dans un temps mental qui ne suit plus la linéarité du calendrier. On accède ici à la dimension phénoménologique du ressouvenir décrite par Husserl comme un acte de *présentification* (*Vergegenwärtigung*), capable de reproduire l'intégralité d'un flux immanent de la conscience à travers la recherche active d'une séquence d'émotions. Le cinéaste précise que les situations « se superposent les unes aux autres, qui sont passé/présent », au point que tout « devient présent, se résume dans un temps mental qui n'est pas le temps historique[58]. » Si la perception constitue d'ordinaire le présent, elle accueille désormais ce « quasi-maintenant »[59] où la plage de 1966 et la chambre de l'hôpital coexistent dans une même unité de vision. La réminiscence cesse d'être une image mentale lointaine pour devenir une durée habitée, le surgissement d'une éternité intérieure qui vient saturer le champ du visible.

L'Éternité et Un Jour (1998) *(fig. 44)*



L'Apiculteur (1986) *(fig. 45)*



[57] Théo Angelopoulos, entretien avec Henry Welsh, *Jeune Cinéma*, n° 107, décembre 1977-janvier 1978.
[58] *Ibid.*
[59] Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. Gérard Granel et Henri Dussort, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 78.

Au fil de ces trois moments de ressouvenir, Alexandre semble se dépouiller de sa posture de témoin pour habiter enfin l'épaisseur de cette « journée heureuse » dont il s'était lui-même exclu. La table se dresse pour un repas familial tandis que la clarté estivale de 1966 se fissure sous l'assaut d'une pluie violente *(fig. 44)*. Ce basculement météorologique fait écho aux premières images de *L'Apiculteur* (1986), où l'orage interrompait le banquet de noces pour signifier que « la fête est finie » *(fig. 45)*. Ici, l'ondée scelle l'ultime entrée du poète dans son passé. Les nuages lourds s'amalgament à la grisaille de la Thessalonique de 1998, créant un monochrome où les époques finissent par se confondre physiquement *(fig. 46)*. Dans cet espace saturé, Alexandre s'élance vers Anna, son baiser venant continuer le flux de la lettre tandis que la voix-off de sa femme reprend *(fig. 47)*. Le retour au présent s'opère par un raccord de regard avec la mère d'Alexandre qui observe à travers la vitre, scrutant l'horizon d'une vie disparue comme le fait son fils *(fig. 48)*.



(fig. 46)



(fig. 47)



(fig. 48)

Cette structure de champ-contrechamp éclaire les propos du cinéaste lorsqu'il affirme qu'« il y a des points de départ continuels[60]. » Le film ne cesse de recommencer dans la nouveauté du présent, ce qui signifie que chaque grand pan de l'œuvre en relance, en quelque sorte, l'exposition. Grâce à ce choc visuel, le poète accomplit son travail de mémoire, là où sa mère demeure prisonnière du vide, se tenant enfin prêt à conclure son voyage pour entrer dans un registre de réminiscence à part entière. Donc, donner une représentation spatiale du temps chez Angelopoulos revient à affirmer de la manière la plus radicale l'existence d'un temps purement subjectif. En s'appropriant la pensée de Gilles Deleuze, on comprend que le cinéma devient ici un art de la juxtaposition pure : « il transforme l'espace en temps et le temps en espace, créant une continuité où les deux dimensions deviennent inséparables[61]. »

[60] Théo Angelopoulos, « Entretien », propos recueillis par Nourredine Ghali, *Cinéma 75*, n° 201-202, septembre-octobre 1975.
[61] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

La durée comme expérience de la réminiscence

II.3 Temps stratifié

« Dehors, il neigeait. La neige tombait sans bruit, sur la ville encore endormie.
Sur les rues désertes, sur l'eau des canaux … Sur les vivants et les morts …
Sur le temps passé et sur le temps qui passe.
Sur l'univers. »
– Theo Angelopoulos, *La Poussière du temps*



La Poussière du temps (2008) *(fig. 1)*

C'est sur cette voix off mélancolique d'A., le protagoniste de *La Poussière du temps*, que s'achève l'œuvre ultime de Théo Angelopoulos. À Berlin, le 31 décembre 1999, alors que le siècle s'apprête à s'éteindre, une chambre d'hôtel s'enfonce dans une pénombre presque sépulcrale où Eleni gît immobile sur un lit, rendue au silence définitif. Sa petite-fille est assise près d'elle, lui tenant encore la main. Les rideaux blancs tremblent doucement *(fig. 1)*. Puis Spyros émerge du fond obscur du cadre – cet homme qui l'a cherchée toute sa vie à travers les guerres, les exils, les frontières. Il s'approche, se penche, et lui parle avec la même tendresse que cinquante ans plus tôt dans un tramway de Sibérie : « Réveille-toi. Je suis venu te chercher. » Eleni ne répond pas. Elle ne peut plus répondre. Face à l'irréversibilité de la mort, son geste s'infléchit alors vers l'avenir. Il prend la main de sa petite-fille, l'enfant qui porte le même prénom, et tous deux s'élancent hors de la pièce pour courir ensemble sous les flocons qui envahissent Berlin *(fig. 2)*. Que signifie cette neige qui tombe à la fois sur « le

temps passé » et sur « le temps qui passe » ? Nous avons l'habitude de penser le temps comme une succession. Un instant chasse l'autre, le présent remplace le passé, et les morts demeurent séparés des vivants. Pourtant, quelque chose se dérègle ici. La neige ne semble plus distinguer les temporalités qu'elle traverse. Elle tombe avec la même douceur sur les corps présents, sur les souvenirs, sur les absents, sur les traces laissées par ceux qui ont disparu. Dans ce dernier plan, Berlin n'apparaît plus seulement comme une ville située à l'aube de l'an 2000. Un lieu peut-il contenir plusieurs temps à la fois ? Et que devient alors le présent lorsqu'il cesse d'être un point de passage pour accueillir en lui des temporalités qui persistent et survivent silencieusement sous sa surface ?



La Poussière du temps (2008) *(fig. 2)*

Pour Théo Angelopoulos, cette interrogation sur l'épaisseur du présent impose une remise en question du dispositif cinématographique. Si le temps n'est plus une ligne mais un volume où les époques coexistent, comment le septième art peut-il en rendre compte sans en altérer la nature ? Le découpage traditionnel, qui fragmente la durée pour servir l'efficacité du récit, lui apparaît comme une véritable « falsification ». À cette accélération artificielle, le cinéaste oppose l'autonomie souveraine du plan, conçu comme un « acte que l'on fait en entier », où le temps n'est plus morcelé mais habité dans sa continuité :

> « Pour moi, il y a le temps filmique et le temps réel. Je pense que le temps filmique falsifie souvent les choses. J'ai essayé de laisser une autonomie dans chaque plan, dans chaque séquence, et puis j'ai fait jouer le temps réel qui, pour moi, fonctionne comme un jeu sur le temps réel. Cela produit la même chose qu'un acte qu'on fait en entier. — Quand faut-il couper ? C'est une durée intérieure ; il y a un moment où l'on sent qu'il faut couper[62]. »

C'est ici que la nécessité d'une forme nouvelle surgit. Pour que l'image cesse d'être une succession de moments et devienne un réceptacle de mémoires superposées, elle doit posséder l'unité d'un organisme vivant. Le problème devient alors presque ontologique. Comment le temps réel peut-il « jouer » avec lui-même ? Couper, ce n'est pas seulement changer de plan, c'est souvent signaler au spectateur qu'une portion de temps narratif est révolue et qu'une autre commence. Or chez Angelopoulos, précisément, les temps semblent refuser de se laisser enfermer dans des limites aussi nettes. Ils persistent les uns dans les autres, comme si chaque instant demeurait traversé par des couches invisibles qui ne disparaissent jamais complètement. Mais comment montrer cette survivance sans la transformer en simple flash-back explicatif ? Une telle question oblige peut-être à déplacer notre regard sur l'image elle-même. Pour ne pas trahir cette continuité de la conscience, Angelopoulos choisit de nous maintenir dans une présence pure. Car, comme le suggère Georges Didi-Huberman, « toujours, devant l'image, nous sommes devant du temps[63]. » Face à ce Berlin déserté au seuil de l'an 2000, le cinéaste place deux silhouettes qui nous tournent le dos. Cette figure anonyme, signature visuelle récurrente dans son œuvre, nous convie à adopter leur regard tout en préservant leur part d'ombre. Pour Spyros, l'ancien communiste grec jadis déporté en U.R.S.S., chaque flocon de neige s'écoule sur les strates de l'Histoire, sur les années d'exil sous la dictature de Staline et sur le souvenir d'une femme aimée qu'il vient de rendre au silence. À ses côtés, la petite Eleni, qui porte le même prénom comme une promesse, contemple une blancheur qui est pour elle la page vierge d'un avenir à naître. Ces deux différentes générations ne sont plus devant une image de Berlin, mais du temps. « Mais quel genre de temps ? » demanderait Didi-Huberman. Devant une image — si ancienne soit-elle —, le présent ne cesse jamais de se reconfigurer dès lors que l'on accepte cette « dépossession du regard »[64] indispensable à l'expérience sensible. Pour Spyros, le vieux

[62] Théo Angelopoulos, « Propos », recueillis par Gérard Langlois, *Les Lettres françaises*, n° 1396, 28 juillet 1971.
[63] Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 9.
[64] *Ibid. p. 10.*

révolutionnaire, contempler ce Berlin saturé des ruines invisibles du XXe siècle n'est pas juste un exercice de souvenir, c'est son propre présent qui se trouve ébranlé et redéfini au contact d'un Autrefois qui refuse de s'éteindre. Son regard ne cherche pas à classer l'Histoire, mais à la laisser l'envahir à nouveau dans un présent mémoriel. À l'inverse, devant une image — si récente, si contemporaine soit-elle —, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une « construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise[65]. » Pour la petite Eleni, ce Berlin du nouveau millénaire qui s'ouvre sous ses yeux est déjà hanté par le nom qu'elle porte et par le fardeau de l'aïeul qu'elle accompagne. L'avenir qu'elle regarde est indissociable d'une mémoire dont elle devient, malgré elle, le réceptacle. Devant cette image neigeuse, comme le suggère Georges Didi-Huberman, nous avons à reconnaître « qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée[66]. » Si Angelopoulos s'obstine à refuser la coupe au sein de tels moments, ce n'est sans doute pas par un simple souci de respect de la réalité. On se tromperait en croyant que le plan-séquence n'est là que pour garantir une impression de réalisme ontologique. Comme explique le cinéaste : « Chaque plan est une chose vivante, dotée de son propre souffle, faite d'inspirations et d'expirations[67]. » En laissant le plan *respirer*, le cinéaste permet au spectateur d'expérimenter cette épaisseur temporelle où le Maintenant et l'Autrefois cessent d'être des segments isolés pour devenir une matière unique. Quelle forme cinématographique ce *souffle* prend-il alors dans *L'Éternité et un jour* pour transformer la plage devant la maison au bord de la mer en un volume assez vaste pour loger la survivance du passé au cœur de l'instant ?

> **Michel Demopoulos & Frida Liappas :** Vous semblez beaucoup plus à l'aise avec le plan-séquence et le préférez au montage traditionnel.
>
> **Theo Angelopoulos :** C'est ma propre conception, peut-être très personnelle. Le plan-séquence m'offre beaucoup plus de liberté, mais il est vrai qu'il demande aussi une plus grande implication de la part du spectateur[68].

---

[65] *Ibid.*
[66] *Ibid.*
[67] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 72, « traduction personnelle ».
[68] *Ibid.* p.21.

*

« Nous regardons le monde
une seule fois, dans l'enfance.
Le reste n'est que mémoire. »
– Louise Glück, *Nostos, Meadowlands*

(fig. 3) *(fig. 4)* *(fig. 5)*





Trois moments du film se répondent, liés par un même cadrage qui aligne différentes temporalités : le jeune Alexandre - 1939 - (fig. 3), sa femme Anna - 1966 - (fig. 4), et lui-même, dans ses derniers instants au bord de la mer - 1998 - (fig. 5).

Dans son poème *Meadowlands*, Louise Glück écrit que nous ne regardons le monde qu'une fois, dans l'enfance, le reste, nous le remémorons. Elle nomme ce poème *Nostos*, ce mot grec ancien qui dit le retour du héros par la mer, et qui, chez elle, suggère que l'on ne revient chez soi que par le travail de la réminiscence. Angelopoulos filme cet écho. Alexandre a parcouru l'exil d'une vie entière loin des siens. Il a marché à travers l'espace et le temps pour arriver là où il est maintenant : son dernier jour. Le voyage touche à sa fin, mourant, il renonce à l'hôpital, dit son dernier adieu à l'enfant albanais, et retourne physiquement vers la maison de son enfance, ce lieu au bord de la mer qui a hanté son esprit tout au long du film. Jusqu'ici, cette plage n'était qu'une topographie imaginaire, un souvenir s'ouvrant par transition onirique sur la réalité quotidienne. Mais comment les enjeux de la mise en scène se transforment-ils lorsque le héros n'est plus un visiteur spectral de sa propre pensée, mais qu'il réintègre physiquement cet espace ? L'ultime séquence de *L'Éternité et un jour,* d'une durée de neuf minutes, se déploie à travers deux plans longs qui orchestrent la disparition progressive des frontières temporelles. Dans le premier plan, la mise en scène de Théo Angelopoulos donne à voir une expérience de la détresse qui est celle de l'impossibilité radicale pour le poète de n'habiter plus le présent. La caméra, délaissant Alexandre, s'aventure seule dans un pano-travelling de 360 degrés à travers les pièces nues de la demeure. En répétant rigoureusement la trajectoire effectuée trente ans plus tôt, lors de la naissance de sa fille, la caméra opère cet acte de *delocazione* que nous avons exploré dans la

première partie de cette étude. Elle ne filme plus un espace vide, mais l'empreinte négative de ce qui n'est plus là. Le mouvement se fait le porte-empreinte d'un passé qui rompt dans le *Maintenant*. C'est au moment où ce cercle se referme que le récit bascule. Paradoxalement, c'est par une rupture franche du flux — une coupe — qu'Angelopoulos marque l'achèvement de cette mutation intérieure. Alors que la voix-off d'Anna murmure : « donne-moi ce jour », du gros plan sur le visage d'Alexandre, nous passons brusquement au contre-champ d'une porte du balcon s'ouvrant vers la plage où toute la famille est enfin réunie *(fig. 6)*. Car à partir de cet instant, et jusqu'au terme du film, se déploie un unique plan long de plus de sept minutes constituant la partie la plus vaste de la séquence. Cette scène finale soulève alors un paradoxe : comment un plan sans coupe peut-il faire apparaître plusieurs temporalités à la fois ?

(fig. 6)



(fig. 7)



Ouverture (fig. 6) et clôture (fig. 7) du dernier plan-scène de L'Éternité et un jour, construits sur deux esthétiques radicalement contrastées.

Le plan-scène est souvent pensé à partir de la continuité qu'il instaure : continuité du temps, de l'espace, du mouvement. Mais cette continuité ne conduit-elle pas aussi à interroger ses propres limites[69] ? Où commence véritablement un plan-scène ? Où finit-il ? Et surtout que produit la coupe qui l'ouvre et celle qui le clôt ? Un plan ne peut jamais être pensé indépendamment de ses bords, car, comme le souligne Brian Henderson : « La coupe est la limite ou la frontière du plan et cette frontière affecte et détermine du plan lui-même[70]. » Pour Théo Angelopoulos, cette délimitation possède une charge éthique et métaphysique. En s'inscrivant dans une dynamique globale avec les autres plans, le plan-scène de sept minutes qui clôt *L'Éternité et un jour* ne peut être compris qu'à travers la fracture inaugurale de l'ouverture vers la plage *(fig. 6)* et la nappe monochrome de la mer qui

[69] Julien Achemchame et Amandine d'Azevedo, *Le plan-séquence : enjeux esthétiques et éthiques*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2026, p. 53.
[70] Brian Henderson, « The Long Take », *Film Comment*, vol. 7, n° 2, 1971, p. 6-11.

le finit *(fig. 7)*. Quelle est la nature de ces deux moments situés aux extrémités du plan-scène ? Il s'agit de seuils, des dispositifs de passage entre différents régimes d'images et états du temps. Cette question des seuils traverse tout le cinéma de Théo Angelopoulos. Nous avons déjà vu, dans l'analyse du chapitre consacré aux frontières, combien les espaces angelopoulosiens se construisent autour de lignes de passage : ponts, portes, rivages, zones frontalières, seuils. Le cinéaste place l'ultime plan rigoureusement entre deux frontières métaphysiques esthétiquement opposées. La coupe initiale agit ici comme un opérateur de la dialectique du dehors et du dedans. Elle matérialise la rupture brutale entre deux mondes irréconciliables physiquement : le présent mortifère de 1998 (la demeure désertée et obscure) et l'espace-temps mythique et éternel (le rivage peuplé des êtres aimés). En coupant après le pano-travelling de 360 degrés dans la maison vide, Angelopoulos projette le spectateur dans une image inaugurale d'une profondeur de champ vertigineuse. Après cette coupe, Alexandre disparaît du cadre. Les portes du balcon s'ouvrent seules et révèlent la plage. Un chemin de bois dessine un axe de perspective qui guide irrésistiblement l'œil vers la mer, tandis que l'horizon coupe le cadre horizontalement. Sur ce rivage, les figures des êtres aimés sont distribuées comme des points spectraux, habitant l'espace dans une organisation encore architecturale et scénographique. Bien que les temps soient déjà confondus — les morts de 1966 investissant physiquement le décor abandonné de 1998 —, l'image préserve une articulation entre le premier plan, le second plan et l'arrière-plan. L'espace y est encore traversable, ouvert, organisé comme un monde que l'on peut parcourir du regard. Le plan maintient encore un certain équilibre entre la figure humaine et le monde qui l'entoure. Mais comment cette organisation du monde parvient-elle, en seulement sept minutes, à s'effondrer pour ne laisser subsister qu'une surface plane et impénétrable ? À mesure que le plan progresse sans aucune coupe, il aboutit à une condition visuelle radicalement inverse. Alexandre apparaît seul, filmé de dos en plan rapproché poitrine face à la mer *(fig. 7)*. Toute profondeur semble avoir disparu. Le cadre n'organise plus un espace traversable, il est entièrement absorbé par la surface bleue de l'eau. Il n'y a plus de perspective, plus de chemin, plus d'horizon fonctionnant comme ouverture ou destination. Le corps d'Alexandre obstrue le centre du cadre tandis que la mer occupe tout l'espace restant. Entre ces deux bords du plan-scène — l'ouverture spatiale du début et l'écrasement perspectif de la fin — quelque chose s'est progressivement déplacé dans le rapport entre la figure humaine et l'espace. Pourquoi Angelopoulos choisit-il deux limites si contrastées pour encadrer ce bloc d'espace-durée ?

« Quand j'utilise le plan-séquence, c'est pour créer une scène complète, achevée, porteuse de contrepoints dialectiques inhérents. La scène est conclue [...][71] », affirme Angelopoulos. Il y a une évolution considérable à l'intérieur du plan. L'image initiale du plan général contient tous les êtres chers d'Alexandre. Ce groupe constitue son « objet aimé »[72] au sens freudien, c'est-à-dire ce à quoi demeure attachée son énergie affective et dont le deuil doit apprendre à se détacher. Le poète n'a plus besoin de visiter le passé, car l'objet aimé est venu à lui, rassemblé sur la plage, dans le présent du film. C'est ainsi que Angelopoulos ouvre sa scène. Pourtant, celle-ci s'achève dans son exact contraire. Alexandre demeure seul face à la mer. Les êtres chers ont disparu. Le passage de la réunion familiale à la solitude devient ici le vecteur visible d'une mutation psychique. Que problématise ce contraste brutal entre l'ouverture infinie du début et le verrouillage visuel de la fin ? Pourquoi Angelopoulos choisit-il précisément ces deux limites esthétiquement si opposées pour contenir son plan-séquence ? Cette disparition des gens de sa famille marque l'accomplissement du travail du deuil. Ce travail est lent et coûteux par lequel le sujet accepte que l'objet aimé (ou l'idéal) est perdu. Il doit détacher son énergie affective de cet objet pour redevenir libre. Dans ce plan rapproché face à l'immensité marine, l'objet aimé n'est plus seulement hors-champ, il est désormais intériorisé, signe ultime de l'achèvement du travail de deuil. Ce travail permet de transformer une perte qui nous hante (la mélancolie) en un souvenir intégré. Une fois ce travail achevé, le moi se retrouve libre et désinhibé. Cette libération se manifeste visuellement par la mer monochrome qui envahit le cadre. Alexandre est affranchi de l'espace, affranchi de ce présent pour voyager vers l'éternité. L'altération progressive de l'espace au cours de ces sept minutes montre cinématographiquement la sommation faite au moi de détacher sa libido de cet objet. Dans ce dernier moment du seuil, la coupe est la fin. Après ce seuil, il n'y a plus rien pour les yeux du spectateur. Pasolini affirmait que « le montage opère sur le matériau du film ce que la mort opère sur la vie[73]. » C'est l'interruption du flux par la coupe qui transforme le temps brut en « temporalisation », c'est-à-dire en une mise en forme du temps par le cinéma, par opposition au simple écoulement du temps réel. C'est ce dont Angelopoulos parle quand il dit *jouer sur le temps réel par le temps réel.* Mais comment cette temporalisation s'effectue-t-elle entre ce début et cette fin ? Le plan-scène est une figure filmique liée par essence à l'organisation du cadre. Comment Angelopoulos

[71] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 31, « traduction personnelle ».
[72] Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, trad. Hélène Francoual, présentation d'Olivier Douville, Paris, Éditions In Press, 2017.
[73] Pier Paolo Pasolini, « Discours sur le plan séquence ou le cinéma comme sémiologie de la réalité », *Cahiers du cinéma*, n° 192, juillet-août 1967, p. 28.

transforme-t-il alors le traumatisme en souvenir intégré en problématisant précisément ces enjeux spatiaux ?



(fig. 9)



(fig. 10)



(fig. 11)

Le plan-scène, en refusant la fragmentation du montage traditionnel, transmute l'espace et le temps en une unité indivisible où le mouvement agit comme le principal vecteur de soudure. Les premiers instants de ce second plan se déploient comme une expérience de dépouillement architectural. Durant un travelling avant de 43 secondes, l'objectif évacue progressivement du cadre la porte du balcon *(fig. 9)*, la mère d'Alexandre *(fig. 10)* et les balustrades *(fig. 11)* pour ne laisser subsister que le plan général du rivage. Ce mouvement de caméra participe activement à l'émergence d'un « espace intersubjectif »[74]. Mais comment cet espace, qui n'appartient plus exclusivement au personnage ni au cinéaste, parvient-il à nous inclure ? Il surgit à travers la dépossession du regard, ou ce que l'on pourrait appeler l'abolition du regard souverain. L'espace devient intersubjectif au moment où le personnage perd sa capacité à posséder le monde par la vue. Alexandre n'est plus dans le cadre et la caméra voyage désormais sans lui. À cet instant, le regard du spectateur et celui du personnage fusionnent. Nous ne regardons plus le personnage mais nous regardons *avec* lui. Ce procédé crée un système d'écarts perceptifs qui donne le sentiment de flotter à la surface de l'image. Le spectateur devient un sujet voyant impliqué dans une relation dialectique avec l'objet vu. La dissolution de ces limites n'est-elle pas, en fin de compte, ce qui nous permet d'habiter physiquement le temps du poète ?

[74] Julien Achemchame et Amandine d'Azevedo, *Le plan-séquence : enjeux esthétiques et éthiques*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2026, p. 201.



(fig. 12)



(fig. 13)



(fig. 14)

La descente vers la mer n'obéit pas à une logique réaliste. Le travelling, dont l'axe est légèrement plongé, progresse vers le niveau de la surface *(fig. 12 - 13 - 14)*. Durant ces cinquante secondes de descente, Alexandre demeure absent de l'image. Le glissement perceptif est opéré conjointement par le personnage resté hors-champ et par le spectateur. Cette absence est délibérée car, comme l'explique Angelopoulos, le « temps mort » dans ses films est :

> « [...] construit, écrit, intentionnel. Tout comme la musique est une conjonction de son et de silence, le "temps mort" dans mes films est musical, rythmique — mais pas le rythme des films américains, où le temps est toujours un temps cinématographique. Dans mes films, le spectateur n'est pas attiré par des moyens artificiels ; il reste à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, avec la possibilité de porter un jugement. Les pauses, le "temps mort", lui donnent la chance non seulement d'évaluer le film rationnellement, mais aussi de créer ou de compléter les différentes significations d'une séquence[75]. »

Le mouvement devient alors celui d'une mémoire en train de se déployer. Cette gestion du rythme est fondamentale puisque la vitesse des travellings constitue chez le cinéaste grec une véritable « forme de la durée »[76]. Ce rythme ne se contente pas de travailler le temps réel mais fait émerger un espace d'ambiguïté temporelle. Pour le cinéaste, ce dispositif fonctionne « comme une peinture qui ne s'arrête pas à l'intérieur du cadre mais se poursuit au-delà. De même, le pouvoir de suggestion s'exerce dynamiquement afin de libérer l'imagination du public, pour qu'il puisse créer lui-même un tableau dans le tableau. Le public existe de manière dynamique et non passive, lorsqu'il ajoute son imagination à celle du réalisateur[77]. » Cette dynamique se poursuit jusqu'à ce que la caméra franchisse un

---

[75] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 31-32, « traduction personnelle ».
[76] Michel Estève (dir.), *Théo Angelopoulos*, Paris, Lettres modernes Minard, 1995, p. 48.
[77] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 72-73, « traduction personnelle ».

portillon qui est alors jeté hors-champ *(fig. 15)*. Ce franchissement libère l'horizon vers la mer avec une profondeur de champ qui embrasse tout l'espace. Ce n'est qu'à cet instant, une fois les barrières visuelles disparues, qu'Alexandre réintègre enfin le cadre *(fig. 16 - 17)*.



(fig. 15)



(fig. 16)



(fig. 17)

Comment Angelopoulos parvient-il à bâtir une continuité temporelle qui n'est pourtant qu'illusoire ? Si l'absence de montage suggère un flux temporel continu, la mise en scène s'organise pour permettre à des présences fantomatiques d'investir physiquement la réalité de 1998. Comment la composition et la mise en scène permettent-elles précisément à ces fantômes d'émerger à cet instant ? Ce qui rend ces apparitions possibles tient à un mouvement de caméra qui se répète comme un écho tout au long du film : l'entrée depuis le hors-champ, le passage sur la passerelle de bois et la marche vers la gloriette puis vers la mer. Dans l'aube rose de 1939, le petit Alexandre s'échappe de la maison en secret pour courir vers les flots *(fig. 18)*. Lors d'une journée ensoleillée de 1966, Anna, jeune mère, emprunte ce chemin identique pour célébrer la naissance de sa fille *(fig. 19)*. Aujourd'hui, en 1998, le vieil écrivain refait ce trajet pour rejoindre son épouse *(fig. 20)*. Chaque personnage surgit de l'invisible selon un axe identique, sa silhouette diminuant d'échelle à mesure qu'il s'enfonce dans la profondeur de champ. Cette répétition rigoureuse des cadrages oblige à lire l'image comme un tissu de strates où se chevauchent plusieurs « maintenants ». Pourquoi ce recours à l'écho ? Ce triple reflet confère au rivage le statut de *monade*[78], concept que Georges Didi-Huberman définit comme une image intense agissant comme une véritable « tâche de mémoire ». Comment un lieu peut-il ainsi acquérir une telle intemporalité ? L'espace physique se transforme en monade lorsqu'il excède sa fonction de repère géographique pour devenir le site où le passé et le présent entrent en collision. La monade est un fragment d'expérience autonome qui encapsule un traumatisme ou un moment de survivance. Sur cette plage de Thessalonique, elle retient tout ce qu'Alexandre a perdu — sa jeunesse, ses proches et ses espoirs — pour acquérir une puissance dialectique. Cette monade ne fonctionne pas

[78] Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 17.

selon une narration chronologique mais s'organise par un montage interne. C'est ainsi que l'espace, en plaçant en contraste la plénitude d'autrefois avec la solitude du présent, parvient à matérialiser visuellement le processus d'une conscience où le temps ne s'écoule plus mais se sédimente.

1939 ***1966*** ***1998***



(fig. 18)



(fig. 19)



(fig. 20)

Que voit-on réellement lorsque plusieurs époques continuent d'habiter un même lieu ? En reprenant Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman envisage cette dialectique des monades comme une manière d'engager l'histoire « microscopiquement ». Il ne s'agit plus de rechercher une origine stable ou une explication totalisante, mais d'observer la manière dont certains fragments de mémoire surgissent comme des tâches de mémoire venant fissurer la continuité de l'histoire. Ainsi, lorsque le petit Alexandre en 1939, Anna en 1966 puis l'écrivain de 1998 se retrouvent face à cette même mer cristallisée, ils apparaissent tous « devant le temps ». Comme l'écrit Didi-Huberman, « l'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde[79]. » Cette mémoire ne demeure pourtant jamais immobile. Depuis un plan d'ensemble frontal où Alexandre et Anna dansent au centre du cadre *(fig. 21)*, les membres de la famille viennent progressivement les rejoindre tandis que le travelling avant continue de les approcher avec une lenteur presque imperceptible *(fig. 22)*. Plus d'une minute s'écoule entre l'entrée d'Alexandre dans le cadre, son passage sur la passerelle en bois et le moment où la caméra atteint finalement le plan moyen *(fig. 23)*. Le mouvement transforme alors l'espace en expérience physique de la durée. Le personnage cesse progressivement d'être une simple figure placée dans un décor. Son corps et sa trajectoire dans la profondeur de champ deviennent l'unité de mesure de l'espace lui-même. Walter Benjamin décrit l'origine comme « un tourbillon dans le fleuve du devenir ».

[79] Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 10.

L'origine ne correspond pas à un point fixe du passé mais à une force rythmique capable d'entraîner dans son mouvement « la matière de ce qui est en train d'apparaître[80]. »



(fig. 21)



(fig. 22)



(fig. 23)

Cette métaphore éclaire la marche vers la gloriette. Même réduite en 1998 à une architecture usée, elle demeure prise dans un mouvement de *survivance* (*Nachleben*), au sens warburgien d'une forme du passé qui continue de vivre dans le présent et reste susceptible de ressurgir à tout instant. Le travelling avant qui accompagne Alexandre cristallise ainsi « dialectiquement la nouveauté et la répétition, la survivance et la rupture[81]. » Le corps agit alors comme un véritable relais mnésique. Aharon Appelfeld remarque dans son récit de *Tsili*, que son « corps se souvient mieux que [lui] de ces pas en arrière[82]. » Les tâches de mémoire s'enracinent ainsi dans les gestes, les déplacements et les habitudes corporelles, transformant l'espace physique en durée sensible du passé. Le plan-scène met alors en jeu, à travers sa propre durée, la relation entre l'espace et la mémoire du corps. Malgré l'absence de coupe, le montage devient interne. Angelopoulos lui-même explique que : « Le terme de chorégraphie a souvent été utilisé en relation avec mes films. Je ne l'appellerais pas ainsi parce que les visages ne peuvent pas être chorégraphiés. C'est l'espace qui est chorégraphié par l'action continue qui force cet espace à s'ouvrir et à se fermer comme un accordéon[83]. » À mesure que le travelling avance, une forme de découpage virtuel apparaît à l'intérieur du plan-séquence. Comme le remarque André Bazin, il s'agit d'un véritable « découpage en profondeur de champ[84]. » Le dépouillement des objets continue progressivement. Le dernier poteau en bois

---

[80] Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], dans *Gesammelte Schriften*, éd. Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Francfort, Suhrkamp, 1972, t. I-1, p. 225 (trad. Sylvie Muller, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44).

[81] Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 83.

[82] Aharon Appelfeld, *Tsili* [1983], trad. Anne Pierrot, Paris, Éditions de l'Olivier, 2004, p. 28.

[83] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 73, « traduction personnelle ».

[84] André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et langage*, Paris, Le Cerf, 1985, p. 141.

glisse hors champ *(fig. 24)*. Du plan moyen au plan américain *(fig. 25)*, les autres couples dérivent vers les bords du cadre tandis qu'Alexandre et Anna demeurent au centre de l'image.



(fig. 24)



(fig. 25)



(fig. 26)

C'est dans ce mouvement que surgit l'*image dialectique*. Il transforme la restitution d'un passé disparu en un temps de réminiscence où plusieurs temporalités demeurent actives simultanément.. Comme l'écrit Didi-Huberman :

> « La mémoire historique […] n'a de pertinence qu'à élaborer son propre rapport au présent qu'elle divise, selon une économie que Benjamin a voulu nommer, justement, "image dialectique" [...] Ce lieu désormais, aussi loin soit-il de nous dans l'espace et dans le temps, nous concerne tous aujourd'hui. [...] Ce lieu désormais constitue notre propre présent réminiscent, dans l'histoire – toujours changeante, toujours à requestionner, à reformuler – de notre rapport à l'histoire[85]. »

À mesure que l'échelle du plan se rapproche, l'arrière-plan maritime envahit l'image, le plan finit par isoler Alexandre et Anna dans un plan rapproché poitrine *(fig. 26)*. La dynamique collective de la danse laisse place à une intimité de plus en plus fragile. Une première étape du travail du deuil semble alors s'accomplir à travers cet effacement progressif des figures familiales. Ne subsiste plus que la confrontation avec Anna, figure du regret le plus profond. Ce cadre resserré vient rompre le silence qui s'était installé depuis plus de trois minutes avec Alexandre recommençant enfin à parler avec Anna *(fig. 27)*. Ensemble, ils s'éloignent de l'objectif vers le rivage, faisant basculer l'échelle de l'image vers un plan moyen à mesure qu'ils s'enfoncent dans la profondeur de champ *(fig. 28-29)*. Face à cette ligne d'horizon, Alexandre rejette encore l'inéluctable. Il refuse l'hôpital et exprime son désir de faire des « projets pour demain ». Il évoque cet inconnu qui, en face de son appartement, répondra toujours à sa musique, ainsi que quelqu'un qui continuera à lui vendre d'autres mots. Comme

[85] Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 25.

l'affirmait Théo Angelopoulos lors d'un entretien : « Alexandre sait qu'il va mourir, mais il ne l'accepte pas. Il n'accepte aucune idée de limite[86]. » Comment ce refus des limites se traduit-il alors dans l'évolution de l'espace filmique ? Tandis que l'intérieur de la demeure, au début de la séquence, constituait un *non-lieu* fondé sur l'opération de delocazione — cette présence visuelle de l'absence à travers une empreinte négative —, les quatre minutes écoulées depuis l'ouverture de la porte du balcon ont progressivement transformé la nature du lieu. La figure de la monade, incarnée jusque-là par la gloriette, finit par quitter le cadre pour laisser la mer saturer progressivement la composition. On assiste alors au passage du *non-lieu* vers ce que Georges Didi-Huberman appelle un « lieu malgré tout »[87], c'est-à-dire un espace qui semble vidé de toute présence humaine mais qui continue malgré tout à porter les traces d'une survivance. Quel travail de mise en scène permet alors au *non-lieu* de devenir un *lieu malgré tout* ? Pour que le plan-scène donne chair à ce temps stratifié, il doit transformer le travail de la mémoire en un véritable travail de lieu. Si la delocazione fonctionnait, à la manière des œuvres de Parmiggiani, par la persistance visuelle du retrait des objets, le *lieu malgré tout* saisit au contraire la matière du présent — y compris le corps du poète — par le rythme de la survivance.



(fig. 27)



(fig. 28)



(fig. 29)

Cette plage dépasse la donnée géographique, elle devient une durée qui a pris chair. Angelopoulos façonne ainsi le temps à travers le mouvement du plan. Le travelling avant relie les personnages au paysage et charge l'espace d'une mémoire qui continue d'agir dans le présent. La dynamique spatiale se transforme d'ailleurs une nouvelle fois lorsque les personnages avancent vers l'arrière-plan *(fig. 30-31)*. Les corps paraissent de plus en plus fragiles face à cette étendue vide. Puis Anna quitte le cadre *(fig. 32)*. Sa voix hors champ répond enfin à la question qui hantait Alexandre depuis le début du film : combien de temps dure demain ? « L'éternité et un jour ». Au moment où elle prononce ces mots, la caméra

[86] Theo Angelopoulos, *L'Éternité et un jour*, livret accompagnant le DVD, propos recueillis par Michel Démopoulos, p. 5.
[87] Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 11.

adopte un léger angle plongeant qui fait disparaître le ciel de la composition. Alexandre semble alors achever son travail de deuil.



(fig. 30)



(fig. 31)



(fig. 32)

L'ensemble de cette seconde partie sur la durée comme expérience de la réminiscence trouve son écho dans la conception qu'Angelopoulos se fait de son propre travail : « mon langage cinématographique personnel est fondé sur l'expansion de la dimension du temps. Avant d'entrer dans l'essentiel d'un plan, il faut avoir le temps de découvrir les relations entre l'acteur et le paysage[88]. » L'exploration de la durée intérieure nous a permis de saisir la réminiscence comme un repli de l'intime, une plongée dans les fossiles de durée que le corps transmet à la conscience. Cependant, cette méditation solitaire sur soi ouvre une autre question : la mémoire peut-elle réellement se contenter de ses propres traces privées ? Le temps nous a montré la puissance de l'anachronisme intérieur, il nous faut désormais nous laisser traverser par l'élan d'une mémoire qui nous précède et nous dépasse. Une autre question émerge alors : Comment l'image parvient-elle à devenir le territoire d'un temps qui n'est plus seulement celui d'un homme, mais celui de sa propre survivance à travers les siècles ?

[88] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 64, « traduction personnelle ».

Réminiscence, oubli et histoire



Entrée de la salle de lecture, KBW (Hambourg), 1926.

Dans un bâtiment situé au 116 de la Heilwigstraße à Hambourg, se trouve une pièce en ellipse qui favorise un mouvement circulaire, une déambulation physique au milieu des livres. On remarque vite que les ouvrages ne sont pas rangés selon les catégories habituelles des bibliothèques publiques. Des domaines éloignés les uns des autres se côtoient sur les rayonnages. Des études consacrées à l'astrologie rencontrent des ouvrages sur la Renaissance, tandis que des textes sur les mythes antiques voisinent avec des réflexions sur la politique ou l'anthropologie. Dans cet atlas, des objets éloignés dans le temps et dans leur nature se trouvent réunis au sein d'une même constellation. Qu'est-ce qui relie réellement ces objets entre eux ? Au-dessus de cette bibliothèque, un mot apparaît gravé dans la pierre. Quelques lettres grecques se succèdent et composent le nom ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ (Mnémosyne). Pourquoi avoir placé le nom d'une divinité grecque devant une salle de lecture ? Dans la mythologie grecque, Mnémosyne est la déesse de la mémoire et la mère des neuf Muses, dont Clio, la muse de l'histoire. Comment la mémoire, un concept qui paraît bien être singulier, peut-elle être la source de l'histoire, ce concept éminemment collectif ? Georges Didi-Huberman écrit dans *L'Image survivante* :

> « En faisant graver en lettres capitales le mot grec de la mémoire *(Mnemosyne)* au-dessus de la porte d'entrée de sa bibliothèque, Warburg indiquait au visiteur qu'il entrait dans la territoire d'un *autre temps*. Cet autre temps a pour nom "survivance" (*Nachleben)*[1]. »

[1] Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 50-51.

Mais qu'est-ce que cela signifie pour le cinéma de proposer la même expérience, de faire entrer le spectateur dans un autre temps, celui de la survivance ? Par quels moyens peut-il alors montrer ce qui survit, non pas le souvenir intime d'un seul, mais les traumatismes que l'Histoire imprime dans les corps d'un peuple entier ? Comment une image en mouvement peut-elle devenir, comme la bibliothèque de Warburg, un atlas mnémosyne des strates de mémoire qui débordent de toute expérience individuelle ? Né en 1935, Angelopoulos appartient à une génération dont la conscience historique est indissociable des violences qui ont secoué le peuple grec, l'Occupation, la Guerre civile, la Dictature des colonels. Mais son rapport à l'Histoire n'est pas seulement politique, il est charnel. Son propre récit personnel s'ouvre sur une béance, la disparition de son père, emmené par des maquisards en 1947, une image manquante que le jeune Théo a dû reconstruire à travers le prisme du cinéma. C'est peut-être pourquoi, chez Angelopoulos, filmer n'est jamais reproduire, c'est chercher. À Gideon Bachmann qui lui demande : « Pouvons-nous donc dire une fois de plus que tout votre travail est une *recherche* ? », il répond : « Oui, c'est pourquoi ce sont toujours des voyages. Même si un film, comme celui-ci [*L'Éternité et un Jour*], se déroule dans une seule ville. Pour moi, chaque film est un voyage, tout est voyage, recherche[2]. » Mais ce voyage est-il uniquement dicté par l'Histoire ? N'existe-t-il pas un temps qui outrepasse l'individu, un temps mythique agissant secrètement sur la réminiscence ? « Les paysages de mes films ne sont pas nécessairement des images de la Grèce – ce sont de la Grèce, telle que je la vois »[3], précise-t-il. Reprenant la formule de Jean-Luc Godard selon laquelle le cinéma est un « oubli de la réalité »[4], Jacques Aumont suggère que si l'on enregistre cet oubli, on peut alors se souvenir et peut-être parvenir au réel. Pour Angelopoulos, cet oubli enregistré n'est pas celui d'un individu, c'est celui d'un peuple entier dont les traumatismes n'ont jamais trouvé leur forme. Par quels moyens le cinéma devient-il alors cet atlas mnémosyne des blessures collectives qu'aucune chronologie ne suffit à contenir ? Comment une image en mouvement peut-elle devenir le territoire d'un temps qui n'est ni le passé ni le présent, mais l'étrange au-delà des deux ? Et si la réminiscence ne consistait pas à retrouver un souvenir perdu, mais à reconnaître quelque chose qui était déjà là avant même d'avoir été vécu ?

[2] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 109, « traduction personnelle ».
[3] *Ibid.,* p. 94.
[4] Jean-Luc Godard, entretien avec Philippe Dagen et Franck Nouchi, *Le Monde*, 12 juin 2014.

Ainsi, tout au long de cette partie, nous déplacerons notre regard de la forme intérieure de la réminiscence vers la dimension collective et historique qui la sous-tend. Comment Théo Angelopoulos parvient-il à faire du film le lieu où une histoire refoulée remonte à la surface sans jamais se laisser pleinement nommer ? En poursuivant l'analyse de *L'Éternité et un jour*, nous verrons comment Angelopoulos ouvre, au cœur du temps personnel d'Alexandre, une temporalité d'un tout autre ordre, celle de l'Histoire collective et, au-delà, celle du mythe. Pour comprendre cette ouverture vers un temps qui excède toute vie individuelle, il nous faut arpenter deux axes majeurs qui structurent cette troisième partie. Nous explorerons d'abord comment la réminiscence entre en dialogue avec une mémoire collective, et comment les traumatismes d'une histoire partagée viennent structurer de l'intérieur la narration du film. Nous analyserons ensuite comment s'ouvre une temporalité mythique que convoque la culture grecque — ses figures tutélaires, ses récits homériques, ses hantises millénaires qui viennent doubler le voyage d'Alexandre — faisant surgir un temps qui n'est ni passé ni présent, mais tendu vers l'éternité. Dans *État civil*, Pierre Drieu La Rochelle s'interroge : « Qu'est-ce que l'éternité ? Une minute excessivement intense. » C'est peut-être vers cette même ambition que tend Angelopoulos.

Réminiscence, oubli et histoire

III.1 De la réminiscence individuelle à la mémoire collective

« L'âme aussi, si elle veut se reconnaître, devra se regarder dans une âme »
– Platon, *Alcibiade 133b*

Ce qui semble d'abord une méditation solitaire sur soi ouvre pourtant une question bien plus vertigineuse sur la nature du souvenir. La réminiscence est-elle un acte purement intérieur, ou n'advient-elle pleinement qu'en se reflétant dans la mémoire d'autrui ? On a longtemps cru que se souvenir était un acte purement individuel où chaque sujet règne en maître sur ses possessions privées. Mais si l'âme a besoin d'une autre âme pour se voir, la mémoire peut-elle se contenter de ses propres traces ? Chaque image qui remonte à la surface ne porte-t-elle pas déjà en elle les mots, les récits et les silences de ceux qui nous ont précédés ? Se reconnaître suppose donc un détour par l'autre, le souvenir ne se fixant pas dans la solitude mais dans la rencontre. Théo Angelopoulos est l'un de ces cinéastes dont la mémoire personnelle n'a jamais pu se détacher de celle de la Grèce, tant son histoire individuelle s'est construite dans l'ombre portée des grandes convulsions du vingtième siècle :

> « Né peu après la Seconde Guerre mondiale, je ne pouvais éviter d'être marqué par l'Histoire, particulièrement celle de mon propre pays. La dictature avant la guerre, puis la guerre elle-même, et tout ce qui a suivi : la guerre civile, puis une autre dictature. Il m'aurait été impossible d'échapper à ma propre vie et à mon expérience personnelle. Dans ma tentative de comprendre, je fais des films fondés sur l'Histoire ou des réflexions sur l'Histoire. Il est tout naturel pour moi de me plonger dans mon propre passé afin de définir ma propre histoire à l'intérieur de l'histoire d'un lieu[5]. »

C'est depuis cette histoire individuelle enfouie au cœur de l'histoire d'un lieu qu'Angelopoulos choisit d'ouvrir *Le Regard d'Ulysse*, plaçant en exergue les mots de Platon comme un avertissement. Comment le cinéma parvient-il alors à faire d'une réminiscence singulière l'expérience d'une mémoire partagée ? La citation platonicienne s'affiche à l'écran avant même que les premières images n'apparaissent, comme un avertissement au spectateur que le voyage qui commence ne sera pas une simple quête documentaire. Puis Angelopoulos

[5] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 68, « traduction personnelle ».

nous place face au aux archives du passé, celui des frères Manakis, pionniers du cinéma balkanique qui, en 1905, filmaient des images en noir et blanc de femmes tisseuses au village d'Avdella *(fig. 1)*. Ce premier film tourné par les frères Miltos et Yannis Manakis, première pellicule jamais enregistrée en Grèce et dans les Balkans, est-ce le *premier regard* ? Cette trace d'archive est-elle pour autant le réceptacle d'une vérité historique ? En observant ces premières images du cinéma balkanique, on finit par se demander si l'archive ne constitue pas, paradoxalement, le premier voile posé sur le passé. Si Jacques Aumont suggère que « fixer c'est oublier »[6], c'est parce qu'à l'instant où la caméra capture un mouvement, l'image se substitue définitivement à la réalité pour n'en laisser que la trace monumentale. Cette pellicule de 1905 n'est pas le passé revenu à la vie, mais une « fabrication de l'histoire »[7] qui commence par un acte d'élimination. Ce questionnement des archives naît en réalité d'un questionnement plus fondamental sur le réel. Pourquoi alors accorder une telle importance à ces fragments ? C'est peut-être que la réalité elle-même est d'une fragilité extrême. Aumont souligne cette fragilité de l'événement, dont la fixation demeure problématique en raison d'une ambiguïté inhérente : l'écoulement du temps. C'est cette fragilité que le cinéaste A. semble traquer. Sa recherche des trois bobines perdues n'est pas qu'une quête matérielle, elle est aussi le miroir de l'ontologie même du cinéma. Faire du cinéma, n'est-ce pas accepter d'« écrire sur du papier qui brûle[8] ? » Pour A., ces réels sont les fantômes d'une mémoire collective balkanique qui s'efface au fur et à mesure qu'il tente de la saisir. Comment alors raconter une histoire qui se dérobe ? Jean-Luc Godard affirmait que le cinéma ne peut pas ramener le passé intact, « […] il ne peut, […], que *fabriquer* l'histoire, et en outre, la fabriquer *par le montage de choses disparates*[9]. »



(fig. 1)



(fig. 2)



(fig. 3)

[6] Jacques Aumont*, L'Attrait de l'oubli*, Crisnée, Yellow Now, 2017, p. 38.
[7] *Ibid.,* p. 44.
[8] *Ibid.,* p. 38.
[9] *Ibid.,* p. 44.

Angelopoulos met en œuvre cette fabrication dès le prologue par un acte de disparition visuelle (*fig. 2)*. Les images de 1905 se dissolvent lentement dans une étendue grise où le ciel et la mer de Thessalonique en 1954 se confondent *(fig. 3)*. Dans ce fondu enchaîné, les époques cohabitent dans une même texture. La caméra recule et révèle Yannakis Manakis sur le quai *(fig. 4)*. Une voix commence à narrer les événements de cet hiver-là, celle de son assistant. Alors que nous croyions entendre une voix off (extradiégétique) venant du présent de 1994, la position de la source sonore bascule brusquement. Le travelling arrière dévoile un espace plus large où l'assistant, portant son apparence physique de 1994, apparaît physiquement dans le cadre aux côtés du Manakis de 1954 *(fig. 5)*. La voix, que l'on pensait acousmatique, devient subitement présente, ancrée dans un espace qui défie la chronologie. Au moment où Manakis s'effondre, foudroyé par une crise cardiaque sans avoir pu fixer le bateau bleu, l'image passe du noir et blanc à la couleur *(fig. 6)*. Le son, d'abord perçu comme extérieur, finit par partager la même diégèse que les deux temporalités réunies.



(fig. 4)



(fig. 5)



(fig. 6)

Pour Angelopoulos, le document ne suffit pas car l'histoire n'est pas une récitation. Comme le souligne Aumont, « La conception de la mémoire à l'œuvre ici n'est pas celle d'une réitération du réel, de sa récitation ou de sa narration, mais une conception sophistiquée, qui passe par l'invention et par l'oubli[10]. » Le mouvement s'étire dans un lent pano-travelling vers la droite, suivant les pas de l'assistant qui poursuit son récit. Manakis, le vieil homme foudroyé, est désormais relégué au hors-champ, et avec lui le passé. C'est du moins ce qu'Angelopoulos laisse croire à son spectateur. La caméra finit par découvrir A., immobile, absorbé par les paroles qu'il reçoit. A. se met alors à marcher là où se tenait le frère Manakis. La caméra le suit d'un pano-travelling vers la gauche. L'assistant disparaît à son tour dans les marges du cadre. La caméra revient sur l'emplacement qu'occupait le frère Manakis, désormais vide. Alors qu'Angelopoulos laisse croire que le passage de 1954 à 1994 est achevé, la caméra poursuit son mouvement jusqu'à laisser entrer dans le cadre un bateau

[10] Jacques Aumont*, L'Attrait de l'oubli*, Crisnée, Yellow Now, 2017, p. 46.

bleu, cadré en même temps qu'A. A. rencontre alors un objet qui ne devrait pas être là. Le fameux bateau bleu partage le même plan que lui. Comment une image qui appartient au souvenir privé de l'assistant peut-elle ainsi devenir visible pour A. ? Comment ce bateau, fragment d'une expérience vécue quarante ans plus tôt par un autre, peut-il habiter le présent de celui qui n'était pas là ? C'est ici que la réminiscence semble briser le modèle de la possession privée. On commence à percevoir que se souvenir est une opération qui exige des structures de soutien extérieures, bien au-delà du secret d'un esprit isolé. Pour Maurice Halbwachs, il est impossible de se souvenir dans un isolement total. Il suggère que la nos souvenirs ne sont jamais strictement individuels, pour se constituer, ils ont besoin de « cadres sociaux »[11] — la famille, la nation, la religion ou la classe — qui structurent et colorent notre capacité de rappel. En observant A. et le bateau bleu coexister dans le même plan, on se demande si le souvenir est une matière malléable susceptible de prendre place dans des cadres multiples, issus de mémoires collectives distinctes. Comme le note Halbwachs, « Le souvenir est dans une très large mesure une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent, et préparée d'ailleurs par d'autres reconstructions faites à des époques antérieures et d'où l'image d'autrefois est sortie déjà bien altérée.[12] » Le cinéma d'Angelopoulos parvient à montrer ce qui dépasse l'individu. Il suggère que la réminiscence est une force qui envahit le sujet, une hantise où les traumatismes de la réalité balkanique du XXe siècle viennent saturer l'espace personnel. « Dans ce film, le passé et le présent ne sont pas la mémoire individuelle d'une personne, mais la mémoire collective d'une nation »[13], affirme Theo Angelopoulos pendant son interview sur *Les Voyages des comédiens*, une conviction dont l'écho traverse l'ensemble de son œuvre. Ce premier mouvement, qui nous fait glisser de l'image d'archive à une réminiscence partagée sur le quai de Thessalonique, semble illustrer la tension que Maurice Halbwachs identifie entre deux manières de se rapporter au passé. D'un côté, la pellicule des frères Manakis incarne ce que Halbwachs nomme la « mémoire historique ». Il s'agit d'une reconstruction du passé qui s'opère à l'aide de données et de documents empruntés au présent. Cette forme de mémoire est, par nature, artificielle et extérieure aux groupes vivants. Le passé n'est plus ici une expérience vécue, mais un savoir réifié, une mémoire empruntée qui se place hors des consciences individuelles. Pourtant, en faisant disparaître cette image d'archive au profit d'un présent hanté, Angelopoulos privilégie une tout autre modalité : la « mémoire collective ».

[11] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, édition Kindle, non paginée.
[12] Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Éditions Le Mono, 2022, édition Kindle, non paginée.
[13] Yiorgos Archimandritis, *Θόδωρος Αγγελόπουλος : Με γυμνή φωνή*, Athens, Patakis, 2013, p. 32.

Contrairement à l'histoire qui fige le récit dans une chronologie abstraite, la mémoire collective agit comme un courant de pensée continu et vivant qui ne retient du passé que ce qui est encore capable de vibrer dans la conscience du groupe. Elle ne conserve pas le passé dans sa forme originale, mais le reconstruit et le remodèle sans cesse en fonction des besoins actuels de la communauté. Le cinéma d'Angelopoulos dépasse la documentation historique pour en faire une expérience sensible. Mais comment cette expérience parvient-elle à franchir les frontières de la diégèse pour tisser un lien, presque méta-cinématographique, entre deux œuvres distinctes ?

*



(fig. 7)



(fig. 8)

Dans *L'Éternité et un Jour*, nous découvrons Alexandre, épuisé, qui se repose sur un banc après avoir confié son chien à Ourania *(fig. 7)*. Le plan moyen qui le cadre assis face à la mer provoque chez le spectateur un étrange effet de déjà-vu. Ce n'est plus seulement Alexandre qui se souvient, c'est le spectateur lui-même dont la mémoire est sollicitée, renvoyant l'image vers un autre temps, celui du *Regard d'Ulysse (fig. 8)*. Les deux protagonistes, Alexandre et A., se retrouvent sur le même quai du port de Thessalonique, et l'espace semble soudain devenir le théâtre d'un écho visuel troublant. Alexandre se lève, attiré par les échos de voix surgies du passé. Un pano-travelling accompagne son mouvement, son regard s'ancrant vers un point lointain à l'horizon *(fig. 9)*. Cette composition exacte, ce même mouvement, nous l'avons déjà vu : A. marchait vers la mer selon une trajectoire identique *(fig. 12)*. Les deux personnages sont alors saisis dans un plan américain de dos, contemplant l'immensité liquide *(fig. 10 - 13)*. Chez A., la caméra poursuit sa course en un travelling avant jusqu'à révéler le navire que Manakis cherchait à capturer : un bateau bleu qui s'éloigne

lentement *(fig. 14)*. Dans le cas d'Alexandre, un raccord regard opère une coupure brutale pour le transporter sur un bateau en 1966, auprès des gens de sa famille *(fig. 11)*. S'agit-il du même bateau bleu ? Comment cette image peut-elle hanter le regard de deux personnages qui ne partagent pas la même existence ? Maurice Halbwachs apporte un éclairage crucial sur cette capacité de l'image à devenir un socle commun :

> « Pour que notre mémoire s'aide de celle des autres, il ne suffit pas que ceux-ci nous apportent leurs témoignages : il faut encore qu'elle n'ait pas cessé de s'accorder avec leurs mémoires et qu'il y ait assez de points de contact entre l'une et les autres pour que le souvenir qu'ils nous rappellent puisse être reconstruit sur un fondement commun. Il ne suffit pas de reconstituer pièce à pièce l'image d'un événement passé pour obtenir un souvenir. Il faut que cette reconstruction s'opère à partir de données ou de notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres, parce qu'elles passent sans cesse de ceux-ci à celui-là et réciproquement, ce qui n'est possible que s'ils font partie et continuent à faire partie d'une même société. Ainsi seulement on peut comprendre qu'un souvenir puisse être à la fois reconnu et reconstruit[14]. »



(fig. 9)



(fig. 10)



(fig. 11)



(fig. 12)



(fig. 13)



(fig. 14)

Si la réminiscence est une reconstruction, elle ne peut s'accomplir dans le vide. Comme le souligne Maurice Halbwachs, pour qu'un souvenir s'anime, il faut que la mémoire individuelle ne cesse de s'accorder avec celle des autres sur un « fondement commun ». Mais quel est précisément ce monde partagé qui unit Alexandre et le cinéaste A. au-delà de la

[14] Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Éditions Le Mono, 2022, édition Kindle, non paginée.

simple coïncidence géographique ? Ce socle, c'est la réalité grecque et balkanique des années 1990, une décennie de ruptures où l'intime est violemment percuté par les soubresauts de l'Histoire. *Le Regard d'Ulysse* (1995) et *L'Éternité et un Jour* (1998) s'ancrent tous deux dans une période de profonde instabilité politique. La Grèce des années 90 est marquée par l'effondrement de la Yougoslavie et les guerres qui ensanglantent les Balkans. Les guerres yougoslaves (1991–1995), qui embrasent successivement la Slovénie, la Croatie puis la Bosnie, plongent le nord de la Grèce engendrent de sérieuses perturbations économiques. La désintégration de la Yougoslavie exacerbe en outre la question macédonienne, en adoptant le nom de Macédoine, la nouvelle République indépendante se heurte à une Grèce qui y voit une menace directe contre sa propre identité historique et territoriale. La guerre de Bosnie divise l'opinion publique grecque et le conflit du Kosovo (1998–1999) affecte la Grèce de manière encore plus directe avec les bombardements de la Serbie. La Grèce devient par ailleurs un couloir humanitaire lors de l'exode massif des Albanais du Kosovo. Pour Angelopoulos, cette crise régionale déplace le centre de gravité de son cinéma en rendant indissociable l'histoire de la Grèce et celle des Balkans. Le traumatisme partagé agit comme un « cadre social » de la mémoire. Si Alexandre et A. regardent tous deux vers le large sur le quai de Thessalonique, c'est que leur regard est habité par la même anxiété historique, celle d'une nation qui voit son identité vaciller dans la fragmentation balkanique. Pourtant, la mémoire collective chez Angelopoulos ne se limite pas aux crises immédiates du présent. Dans *L'Éternité et un Jour,* la réminiscence récurrente de l'été 1966 chez Alexandre n'est pas seulement le refuge d'une nostalgie privée. Un dialogue, presque anodin, définit cette période comme le « dernier été d'insouciance » *(fig. 15 -16)*. Pourquoi cette insistance sur une date précise ?

(fig. 15)



(fig. 16)



Première réminiscence d'Alexandre lors de la scène du « jour heureux » de 1966, la caméra effectue un pano-travelling à 360° à travers les différentes pièces de la maison au bord de la mer, tandis que les membres de la famille évoquent brièvement la situation politique.

L'été 1966 marque une frontière avant la rupture historique majeure de 1967 : le coup d'État militaire et l'instauration de la dictature des Colonels, un régime autoritaire qui durera jusqu'en 1974. En plaçant ce « jour heureux » juste avant l'exil, la répression et la suspension des libertés civiles, Angelopoulos transforme une réminiscence individuelle en un deuil national. Le bonheur d'Alexandre devient le symbole de l'innocence perdue de toute la Grèce, située entre les cicatrices encore fraîches de la Guerre Civile (1946-1949) et l'ombre imminente du totalitarisme. Peut-on encore dire que ce bateau bleu qui hante leurs regards n'est qu'un souvenir personnel ? Ne serait-il pas plutôt l'image même de cette Histoire qui s'éloigne, nous laissant sur le quai d'un présent incertain ? En reliant 1966 et les crises des années 90, Angelopoulos prouve que la réminiscence est une danse du temps où le sujet, en se regardant dans l'âme d'une nation, finit par découvrir que ses souvenirs les plus secrets sont, en réalité, des propriétés collectives. Une autre date importante est celle de 1939. Au début d*e L'Éternité et un Jour*, le petit Alexandre court vers la mer, ignorant que cette année marque le seuil de la Seconde Guerre mondiale. Si la Grèce n'est pas immédiatement envahie, elle plie déjà sous la dictature autoritaire de Ioannis Metaxas, établie en 1936. Le pays entre donc dans le conflit mondial dans un état de répression politique et de tension idéologique extrême. L'invasion italienne de 1940, puis l'occupation nazie en 1941, ouvrent une ère de famine, de destructions et d'exécutions qui marquera à jamais l'inconscient national. Mais pour la Grèce, la tragédie ne s'arrête pas en 1945. L'occupation a exacerbé les divisions entre communistes et anticommunistes, lesquelles explosent dans une Guerre Civile sanglante (1946-1949). Theo Angelopoulos a lui-même éclairé ces racines historiques lorsqu'on l'interrogeait sur la dimension politique de son œuvre :

> « Absolument ; c'est en tout cas mon intention. Je ne peux pas rester indifférent à ce qui se passe autour de moi, comme ce qui se passe au Kosovo. Et bien sûr, mes préoccupations sont profondément grecques : chaque artiste est profondément marqué par l'endroit où il a vécu, si bien que son œuvre peut devenir une sorte d'autobiographie spirituelle. Les livres que nous lisons, les personnes que nous rencontrons, notre enfance et notre adolescence — les années les plus importantes, selon moi — finissent toutes par s'inscrire dans nos films, tout comme des choses telles que la guerre. Pendant la guerre civile grecque, non seulement ma famille était divisée entre communistes et anticommunistes, mais mon père fut emprisonné et condamné à mort ; lorsque j'avais neuf ans, ma mère m'a conduit dans une salle remplie de cadavres pour identifier son corps. Comment ne serais-je pas profondément marqué par cela, comme je le suis par tous les moments de bonheur et de tristesse, par la langue, le paysage, et ainsi de suite ?

> [...] Donc oui, il y a toujours des références à la réalité historique et contemporaine, mais j'essaie de la montrer depuis un point de vue poétique. D'autres cinéastes réalisent peut-être des films plus réalistes, et je respecte cela, mais ce n'est pas ma manière de voir les choses[15]. »

Plutôt que de simplement reconstituer une image du passé, la mise en scène d'Angelopoulos cherche à partager le monde de significations dont cette image est porteuse. Dans *L'Éternité et un Jour,* bien que le « bateau bleu » ne soit pas explicitement présent à l'image comme dans *Le Regard d'Ulysse,* l'axe du regard d'Alexandre réplique exactement celui du cinéaste A. Par un raccord regard qui fait office de passage trans-filmique, Alexandre accède à ce monde de sens, retournant vers son « jour heureux » tandis que le navire continue de naviguer dans les eaux troubles de la mémoire. Ce bateau bleu devient l'allégorie de ces notions qui, comme l'écrit Halbwachs, « [...] passent sans cesse de ceux-ci à celui-là et réciproquement.[16] » Mais pourquoi cette allégorie de la mémoire collective émerge-t-elle précisément dans le port de Thessalonique ? Quel lien unit le lieu à la réminiscence ?

*

(fig. 17)



(fig. 18)



Deux occurrences de la même publicité publique de la National Bank of Greece (NBG) : la première est tractée par un avion lors de la transition entre la réminiscence de 1966 et le présent de 1998 (fig. 17) ; la seconde apparaît lorsqu'Alexandre se rend vers la maison de retraite de sa mère et passe devant une affiche publicitaire de la banque (fig. 18).

[15] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 115, « traduction personnelle ».
[16] Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Éditions Le Mono, 2022, édition Kindle, non paginée.

Maurice Halbwachs souligne l'importance primordiale de l'espace dans la cristallisation du souvenir, affirmant que « alors c'est moins le temps que le cadre spatial, comme nous le verrons, qui intervient surtout[17]. » Pour le sociologue, l'espace est le stabilisateur par excellence de nos pensées fuyantes : « ainsi, il n'est point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial[18]. » Le port de Thessalonique incarne magistralement cette théorie. Cette porte maritime relie les Balkans à la Méditerranée, et constitue, durant les périodes byzantine et ottomane, un carrefour majeur de peuples et de commerces. Il a témoigné des grands brassages de populations au début du XXe siècle, de la présence de l'une des plus grandes communautés juives séfarades d'Europe, puis de la tragédie de leur déportation vers Auschwitz durant la Seconde Guerre mondiale. Historiquement saturé, comment un tel espace parvient-il à retenir le poids de tant d'existences ? C'est ici que le concept de Pierre Nora prend son sens : le port est un « lieu de mémoire »[19]. Comme l'explique l'analyse de Paul Petitier sous la direction de Nora, « [...] les lieux de mémoire [...] ordonnent notre mémoire collective, dessinent une géographie imaginaire dans les provinces de laquelle s'enragent nos souvenirs.[20] » L'espace devient la condition qui permet au passé d'être projeté dans le présent, bien plus qu'un simple réceptacle neutre. Ainsi, lorsque A. *(Le Regard d'Ulysse)* et Alexandre *(L'Éternité et un Jour)* fixent l'horizon, l'apparition du bateau bleu est à la fois le fruit d'une mémoire collective qu'ils partagent et la manifestation d'un lieu qui refuse de laisser mourir ses fantômes. Pourtant, si les lieux sont les gardiens de la mémoire, pourquoi la Grèce contemporaine d'Angelopoulos semble-t-elle frappée d'une telle amnésie ? Les lieux, comme les hommes, peuvent être oblitérés par l'oubli. Dans ce cas, les lieux de mémoire subissent une mutation brutale. Ils se transforment en espaces de consommation et d'indifférence. La mémoire collective se détache de l'expérience vécue pour devenir une forme de commémoration stylisée, symbolique, voire commercialisée. Cette esthétique politique de la consommation traverse le film par des ruptures visuelles. Lorsqu'Alexandre s'arrache à sa réminiscence sur le port de Thessalonique, la transition s'opère par un mouvement vertical de panoramique. La caméra quitte le quai pour filmer le ciel de 1966, qui glisse sans couture vers celui de 1998 avant de redescendre vers la ville moderne. Mais au cœur de ce mouvement fluide, un avion déchire le monochrome céleste, traînant derrière lui une banderole publicitaire : « ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΘΝΙΚΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ » (Banque Nationale de Grèce) *(fig. 17)*. Les références bancaires

[17] Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Éditions Le Mono, 2022, édition Kindle, non paginée.
[18] *Ibid.*
[19] Paule Petitier, « Les Lieux de mémoire, sous la direction de Pierre Nora », *Romantisme*, n° 63, 1989, p. 103.
[20] *Ibid.,* p. 104

agissent comme des porteurs de cette nouvelle réalité amnésique. On les retrouve plus tard lorsque Alexandre se rend à la maison de retraite de sa mère et croise une autre publicité imposante *(fig. 18)*. Si l'espace est le cadre du souvenir, les images en sont-elles les seules gardiennes, ou existe-t-il une force plus envahissante, plus insaisissable, capable de faire resurgir le passé ?



(fig. 19)

Lorsque Alexandre sauve le jeune enfant albanais des mains de trafiquants, il s'obstine à lui trouver un refuge. L'enfant, sans statut légal ni appartenance sociale, incarne une figure de l'errance absolue. Leur halte dans un café déplace alors l'enjeu de la scène *(fig. 19)*. La présence d'une radio dont on perçoit, en arrière-plan, un bulletin d'information suffit à poser une question politique : comment le pouvoir s'exerce-t-il par le contrôle du son, par l'imposition du silence, par la criminalisation de certaines voix ? Comment la mise en scène parvient-elle à faire entendre ce qui est interdit ? Le traumatisme des réfugiés est profondément ancré dans la mémoire collective grecque, un sujet que la société a longtemps tenté d'ignorer, comme en témoigne la scène où les jeunes Albanais sont pourchassés par la police, provoquant la rencontre entre Alexandre et l'enfant. Angelopoulos a déjà relevé le défi de rendre visible une absence par la voie de l'image, mais il va plus loin. Comment une source sonore, par définition évanescente et souvent invisible (acousmatique), peut-elle

matérialiser un manque ? Et plus encore, comment cet acte d'audition peut-il devenir une forme de connaissance, voire de résistance, face aux récits officiels ? La voix de la radio diffuse un flux d'informations aux accents politiques : il y est question des solutions grecques face au problème des réfugiés, des impératifs de défense des frontières européennes, et des perspectives d'une coopération balkanique visant à stabiliser la région dans un cadre européen commun. Ce discours radiophonique renvoie directement au climat politique de la Grèce de 1998, marqué par les flux massifs de réfugiés albanais et balkaniques, la montée des tensions autour du Kosovo et la volonté du gouvernement Simitis de positionner la Grèce comme force stabilisatrice dans la région. Pourtant, dépourvue de sous-titres, la voix se retrouve régulièrement parasitée par les autres dialogues de la scène qui en étouffent l'intelligibilité. Reléguée dans une perspective acoustique lointaine, qui rend sa compréhension précaire face à la clarté des échanges au premier plan, quelle signification profonde porte-t-elle ? C'est le modèle du « film radiophonique »[21] théorisé par Paul Deharme qui permet d'éclairer ce geste. Pour Deharme, la radio est un « art des images éveillé par le mot », un espace d'évocation mentale où le son, par sa puissance imaginaire, active la mémoire et compose un véritable paysage intérieur. Ici, la radio devient une puissance omnisciente qui, bien qu'invisible, envahit l'espace de la scène. Elle n'est ni tout à fait une *voix off* — ce commentaire totalitaire dénoncé par Serge Daney qui impose un sens univoque aux images —, ni tout à fait une *voix in* dont l'ancrage dans la diégèse serait limpide. Elle imprègne l'ensemble de l'espace filmique, lui donnant une profondeur spatiale et psychique tout en restant détachée de toute source visible. Cette dissociation trouve son concept dans la notion d'acousmatique[22], définie par Pierre Schaeffer et développée par Michel Chion, c'est l'écoute d'un son dont on ne voit pas la cause. Au cinéma, l'acousmatique crée un espace d'incertitude et de puissance (la voix de Dieu, du fantôme, *de la mémoire*). Dans le cinéma d'Angelopoulos, cette condition relève d'un symptôme historique structurel plutôt que d'un simple effet ponctuel. Les traumatismes du XXe siècle grec — guerres, dictatures, exils — se caractérisent précisément par des séparations violentes : des êtres arrachés à leur foyer, des voix réduites au silence, des chants interdits. Le son, dans ses films, est souvent dans cet état de séparation : il est un son *fantôme*. Il hante le présent sans pouvoir (ou sans vouloir) montrer son origine. Cette acousmatique généralisée n'est pas un accident technique, mais la condition acoustique même du trauma. Elle donne à entendre un monde où les liens ont été brisés et où les sources se sont évanouies.

[21] Paul Deharme, *Pour un art radiophonique* [1930], Paris, Allia, 2022.
[22] Michel Chion, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Bry-sur-Marne / Paris, Ina / Buchet-Chastel, 1983.

Le cinéma d'Angelopoulos fonctionne ainsi comme un appareil d'enregistrement des vaincus, au sens où l'entendait Brecht lorsqu'il rêvait d'une radio qui ne se contenterait pas de diffuser, mais saurait recevoir et donner à entendre. Le son devient l'archive de l'événement que l'image ne montre plus. Dès lors, comment le spectateur peut-il accéder à cette archive ?



(fig. 20)



(fig. 21)



(fig. 22)



(fig. 23)

Alors qu'Alexandre cherche un taxi pour conduire l'enfant albanais vers la frontière, le mouvement de la caméra glisse en panoramique vers un miroir, capturant le reflet de l'enfant surcadré *(fig. 20)*. Des soldats pénètrent alors dans le café. L'un d'eux s'arrête, jetant un regard suspicieux sur le garçon *(fig. 21)*. Toute la scène nous est donnée à voir par le truchement de ce miroir. Mais que permet, au juste, ce dispositif spéculaire ? Dans le cinéma d'Angelopoulos, les miroirs opèrent une fusion entre l'image réelle et le reflet, mais surtout une rencontre entre le présent immédiat et un passé spectral. Lorsque les soldats sortent du cadre, le petit garçon recule et le miroir reste vide un instant, avant qu'une silhouette ne le traverse : celle d'Angelopoulos lui-même *(fig. 22)*. Enfin, le reflet d'Alexandre entre en scène *(fig. 23)*, avant que le miroir ne redevienne une surface déserte. Ce plan fixe de 49 secondes parvient à condenser, en quelques instants, toute l'épaisseur de l'histoire grecque : l'exil, le problème des frontières, l'ombre de l'armée et de la dictature, ainsi que la connexion humaine

entre un homme mourant et un jeune réfugié, tous liés par le regard du cinéaste. Ici, le son ne se contente pas de doubler l'image, il lui adjoint une strate temporelle hétérogène. Le présent visuel du miroir se trouve saturé par un passé acoustique. Cet état de perception rejoint le précepte de Robert Bresson : « L'oreille est beaucoup plus créatrice que l'œil. L'œil est paresseux, l'oreille, au contraire, invente[23]. » Cette indistinction entre réalité sonore et projection mentale engendre un flottement perceptif fondamental où l'écoute se transforme en une véritable enquête, à la fois historique et sensorielle. Angelopoulos ne dépasse-t-il pas ainsi l'ontologie purement photographique du cinéma ? Le film cesse d'être un simple enregistrement du visible pour devenir une machine à voyager dans le temps par l'oreille. Le pouvoir du son est ici, par essence, un pouvoir de réminiscence. Le cinéaste oppose alors les sons du pouvoir, vecteurs d'amnésie historique, aux sons qu'il invente : ceux d'une réminiscence libératrice, à la fois intime et collective.

[23] Robert Bresson, « La Question », entretien avec Jean-Luc Godard et Michel Delahaye, *Cahiers du cinéma*, n° 178, mai 1966, p. 30.

Réminiscence, oubli et histoire
III.2 L'éternité dans l'instant : histoire, mythe et réel

« Le mythe traduit dans la réalité devient l'histoire. »
– Hegel

Le mythe est-il réellement le contraire de l'histoire ? Nous avons pris l'habitude de les concevoir comme deux régimes distincts : l'un relèverait de l'imaginaire, l'autre du réel ; l'un du récit, l'autre du fait. Pourtant, cette formule, inspirée de l'idée hégélienne, suggère moins une opposition qu'un passage de l'un à l'autre. Et si le mythe ne disparaissait pas lorsqu'il entre dans l'histoire ? Et si les événements historiques eux-mêmes demeuraient porteurs d'images, de figures et de récits plus anciens qui continuent de traverser les générations ? Lorsque le cinéma fait surgir dans le présent les fantômes d'un passé collectif, assiste-t-on à la résurgence de l'histoire ou à la survivance d'un imaginaire plus ancien qui continue de hanter le réel ? Si le mythe ne disparaît pas lorsqu'il entre dans l'histoire, alors il faut peut-être cesser de le chercher dans les hauteurs d'un passé légendaire pour observer la manière dont il affleure au sein même du réel. C'est ce déplacement qui intéresse Theo Angelopoulos. Plutôt que de convoquer les mythes comme des vestiges d'un âge révolu, son cinéma les traque dans les gestes, les paysages et les destinées anonymes qui composent l'histoire contemporaine. Comme il l'affirme :

> **Tony Mitchell :** Vous avez décrit l'Antiquité grecque classique comme une meule que le peuple grec est contraint de porter. […] constitue-t-il une tentative de puiser dans une mythologie plus populaire et plus politique ?
>
> **Theo Angelopoulos :** Les Grecs ont grandi en caressant des pierres mortes. J'ai essayé de faire descendre la mythologie de ses hauteurs pour la ramener directement vers le peuple […][24].

Cette volonté de « faire descendre la mythologie de ses hauteurs » soulève cependant une nouvelle question. Si le mythe survit au sein de l'histoire, sous quelle forme continue-t-il d'exister ? Faut-il encore raconter les aventures d'Ulysse pour faire surgir le temps mythique, ou celui-ci peut-il s'inscrire autrement dans la matière même du récit ? Autrement dit, comment le cinéma peut-il intégrer une structure mythique sans pour autant mettre en scène

[24] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 28, « traduction personnelle ».

le mythe lui-même ? Cette interrogation traverse *Le Regard d'Ulysse.* Comme il l'explique lui-même : « Je voulais faire un film qui soit lié d'une manière ou d'une autre à l'Odyssée[25]. » Pourtant, rien dans le récit ne relève d'une adaptation du poème homérique. Le film se déroule dans les Balkans des années 1990, au cœur des guerres yougoslaves, et suit le voyage d'un cinéaste désigné par la seule initiale « A. » à la recherche de trois bobines disparues des frères Manakis. Comment ce voyage historique, ancré dans une réalité contemporaine, peut-il également devenir celui d'Ulysse ? Cette parenté entre mythe et histoire ne se limite pas au décorum légendaire. Elle réside dans la quête d'un homme qui, en cherchant trois bobines de film disparues des frères Manakis, cherche en réalité à restaurer le « premier regard » d'une mémoire collective. Pour Theo Angelopoulos, l'enjeu n'est pas d'illustrer l'Odyssée, mais de faire en sorte que le voyage de ses protagonistes en épouse la respiration et la portée existentielle au cœur de la réalité contemporaine. Dans *Le Regard d'Ulysse*, la destination finale de A. ouvre un point de réflexion tragique sur la collision entre le mythe et l'Histoire contemporaine. Le voyage à travers les Balkans dévastés, bien plus qu'une recherche archivistique, se révèle comme une traversée temporelle où A. devient une figure flottante, un Ulysse moderne dont l'Ithaque serait un cinéma en ruines au milieu du brouillard de Sarajevo. Si les trois bobines sont finalement retrouvées et développées par le conservateur Ivo Levi, ce retour à l'innocence du regard se paie au prix fort par le massacre de la famille Levi dans le brouillard, rappelant que l'Histoire, dans sa brutalité immédiate, vient toujours briser les espoirs de rédemption par l'image. Désillusionné, A. se retrouve seul dans un cinéma abandonné. C'est ici que l'éternité du mythe vient saturer l'instant du désastre. Le film ne s'achève pas sur une résolution historique, mais sur une note mythopoétique. A. y récite sa propre interprétation d'un passage de l'Odyssée, transformant ses pleurs en un chant de retour qui résonne comme une promesse spectrale :

> « Quand je reviendrai, ce sera avec les vêtements d'un autre, le nom d'un autre. Ma venue sera inattendue. Si tu me regardes, incrédule, et dis : "Tu n'es pas lui", je te montrerai des signes et tu me croiras. Je te parlerai du citronnier dans ton jardin, de la fenêtre d'angle qui laisse entrer le clair de lune, puis des signes du corps et des signes d'amour. Et quand nous monterons, tremblants, à notre chambre, entre une étreinte et la suivante, entre les cris des amants, ***je te parlerai du voyage***. Toute la nuit, et toutes les

[25] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 90, « traduction personnelle ».

nuits à venir, entre une étreinte et la suivante, entre les cris des amants, ***toute l'aventure humaine, l'histoire qui ne finit jamais***[26]. »

Ce monologue final souligne que, pour Angelopoulos, le retour à Ithaque est impossible dans sa forme originale. Il se fait sous le signe de l'altérité et de l'anachronisme. Le voyage de A. est plus qu'une quête de possession d'un objet (les films disparus). Il aboutit à la prise de conscience que l'Histoire est une répétition infinie où le mythe fournit les mots nécessaires pour nommer l'innommable. Ce passage du fait historique à la résonance mythique trouve un écho dans la pensée de Carl Gustav Jung qui, dans son ouvrage *Ma vie*, écrit : « Ce que l'on est selon son intuition intérieure et ce que l'homme semble être *sub specie aeternitatis*, on ne peut l'exprimer qu'au moyen d'un mythe[27]. » Le concept de *sub specie aeternitatis* — « sous l'aspect de l'éternité ou de toute éternité » — invite à observer le monde, les événements et soi-même depuis une perspective qui transcende les limitations temporelles et le caractère évanescent du quotidien. Pour Jung, le mythe devient alors la forme symbolique souveraine capable d'exprimer des vérités existentielles indicibles. Mais que signifie véritablement porter un regard « sous l'aspect de l'éternité » ? Cette volonté de donner corps à l'invisible s'est manifestée lors de la genèse du *Regard d'Ulysse.* Alors qu'Angelopoulos travaille sur le scénario, il rend visite à son collaborateur de longue date, Tonino Guerra. Tandis qu'ils discutent de la manière d'adapter l'histoire de l'Odyssée, une jeune femme apporte un cadeau envoyé par la Fondation Manzù, une sculpture représentant la tête d'Ulysse. Dans la lettre jointe, la fille du sculpteur Giacomo Manzù explique que le dernier souhait de son père était de parvenir à « sculpter le regard d'Ulysse »[28], convaincu que ce regard contenait toute l'aventure humaine. Cette rencontre a marqué profondément Angelopoulos et devint l'idée centrale du film. D'où vient cette nécessité de fixer une vision qui outrepasse l'instant ? Si l'un est sculpteur et l'autre cinéaste, ils semblent pourtant s'accorder sur cette même intuition intérieure qui cherche à extraire l'homme de sa condition éphémère pour le situer dans l'éternité du mythe. Ici se trouve la manifestation de quelque chose qui circule entre les hommes sans se laisser posséder par aucun, une aspiration qui dépasse la simple Histoire immédiate pour plonger dans un socle plus profond et partagé. Cependant, dans l'œuvre d'Angelopoulos, cette recherche de la forme mythique est hantée par le poids de ce qu'il appelle les « pierres mortes » que les grecs ont grandi en caressant. Dans

[26] Théo Angelopoulos, *Le Regard d'Ulysse* [1995], couleur, 176 min.
[27] C. G. Jung, *Ma vie : souvenirs, rêves et pensées*, Paris, Gallimard, 2000, p. 25.
[28] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 93, « traduction personnelle ».

Le Regard d'Ulysse, le protagoniste, lors de son long voyage vers Sarajevo, accompagne la statue géante et démembrée de Lénine, transportée sur une barge le long du Danube *(fig. 1)*. Cette image est-elle seulement l'allégorie de l'effondrement d'une idéologie politique ? Ou bien ces fragments archaïques pointent-ils vers quelque chose de plus fondamental sur la nature humaine elle-même ? Cette statue qui ne tient plus suggère que pour comprendre l'Histoire, il faut parfois se confronter à la pétrification de nos propres rêves. Ce questionnement se trouve aussi dans *Le Paysage dans le brouillard*, lorsqu'un hélicoptère militaire hélitreuille hors des eaux du port de Thessalonique une main de pierre monumentale au doigt mutilé *(fig. 2)*. Angelopoulos avouait ne pas pouvoir expliquer totalement la signification de cette image :

> **Serge Toubiana & Frédéric Strauss :** Les images symboliques dans votre film étaient-elles déjà présentes dans le scénario ?
>
> **Theo Angelopoulos :** Oui. [...] Pour moi, les éléments symboliques sont une manière d'échapper aux limites d'un récit purement narratif, d'explorer un monde surréel. Ils sont intégrés à la trame du scénario, même si, bien souvent, je ne suis pas certain moi-même de ce qu'ils signifient. Par exemple, je serais incapable de vous expliquer véritablement la signification de la main de pierre repêchée dans le port de Thessalonique[29].

(fig. 1) *(fig. 2)* *(fig. 3)*



Trois moments de statue : Alexandre naviguant aux côtés de la statue démembrée de Lénine dans Le Regard d'Ulysse (fig. 1), une main géante repêchée des eaux par l'hélicoptère militaire EΣ 670 dans Paysage dans le brouillard (fig. 2), et les corps des réfugiés remontés des eaux par les hélicoptères militaires EΣ 692 et 684 dans Le Pas suspendu de la cigogne (fig. 3).

[29] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 63, « traduction personnelle ».

Sa réponse laisse entendre que l'image précède sa propre interprétation, comme si quelque chose s'exprimait à travers elle avant même d'être pleinement compris par celui qui la crée. Angelopoulos avoue ne pas en connaître la signification, pourtant, le choix de cet appareil militaire n'est pas anodin. Les mêmes hélicoptères apparaissent dans *Le Pas suspendu de la cigogne* pour repêcher les corps de réfugiés noyés *(fig. 3)*. Y a-t-il une coïncidence dans cette répétition ? Suggère-t-elle un lien organique entre la souffrance historique et les formes mythiques ? Voula, Alexandre et Oreste assistent ensemble à la scène. Tous trois demeurent silencieux tandis que la main de pierre s'élève lentement au-dessus des eaux du port de Thessalonique. Pourtant, ce qu'ils contemplent n'est ni un événement historique, ni la violence réelle du siècle. Ils ne voient ni les corps des exilés, ni les morts que la mer a engloutis, ni les conflits qui traversent l'histoire grecque contemporaine. Ils voient une sculpture. Bien qu'ils n'aient pas été témoins de cette Histoire et n'aient pas l'âge d'en saisir les enjeux politiques, ils sont pourtant profondément émus par l'image. Pourquoi reconnaissent-ils une émotion qu'ils n'ont jamais vécue ? Pourquoi cette main de pierre semble-t-elle porter un sens qui excède la mémoire personnelle ? Ces interrogations nous conduisent progressivement au-delà de la mémoire collective pour atteindre la dimension plus obscure de l'inconscient. Comme le précise Carl Gustav Jung : « Les contenus de l'inconscient collectif n'ont jamais été conscients et n'ont donc jamais été acquis par l'individu, mais doivent uniquement leur existence à l'hérédité. Alors que l'inconscient personnel est formé, pour la plus grande partie, de *complexes*, le contenu de l'inconscient collectif est essentiellement constitué d'*archétypes*[30]. » Comment ces simples statues peuvent-elles contenir une telle dimension archétypale, liant le cinéma d'Angelopoulos à une profondeur jungienne qui dépasse la strate historique ? Est-ce une coïncidence si cette main brisée surgit du même port de Thessalonique où le cinéaste A. a vu le bateau bleu et où Alexandre retrouvait ses souvenirs de 1966 ? Les statues et les figures littéraires d'Angelopoulos apparaissent comme une représentation poétique d'archétypes sous la forme du septième art. Ils reflètent cette caractéristique essentielle des archétypes « qui peuvent uniquement devenir conscients de façon accessoire et qui donnent une forme déterminée à certains contenus psychiques[31]. » En réalité, on ne voit jamais un archétype tel quel. On ne perçoit que ses manifestations, qu'il s'agisse d'images oniriques ou de motifs mythiques. Cette main de pierre n'est-elle pas la manifestation des corps brisés et des vies englouties par la

[30] Carl Gustav Jung, *Inconscient collectif*, trad. Michel et Monique Bacchetta, Vincennes, La Fontaine de Pierre, 2025, p. 171-172.
[31] *Ibid.*

mer ? N'est-elle pas ces réalités qui, parce qu'elles ne sont pas directement accessibles à la conscience d'une Grèce saisie par une forme d'amnésie collective, doivent trouver refuge dans une forme symbolique ? Le cinéma d'Angelopoulos devient alors le lieu où affleure cette structure psychique partagée, où la collectivité ne concerne plus seulement la mémoire sociale, mais l'inconscient lui-même, et donc une forme de réminiscence transpersonnelle. Dès lors, comment cette dimension affecte-t-elle le travail de réminiscence dans *L'Éternité et un Jour* ? Si, comme l'écrit Jung, « l'inconscient collectif est cet arrière-plan sombre sur lequel se détache clairement la fonction d'adaptation de la conscience »[32], que verrions-nous si nous plongions dans cet arrière-plan au crépuscule de la vie d'Alexandre ?

*

(fig. 4)



(fig. 5)



Deux occurrences de la même statuette de déesse grecque : transformée en pied de lampe dans le salon moderne de Katerina en 1998 (fig. 4), puis visible dans la maison au bord de la mer lors de la réminiscence du jour heureux de l'été 1966 (fig. 5).

Une plongée dans cet arrière-plan au dernier jour d'Alexandre révèle une présence sculpturale plus discrète, presque domestiquée, loin du gigantisme de la main hélitreuillée de Thessalonique ou de la statue de Lénine dérivant sur le Danube. Dans *L'Éternité et un Jour,* l'imagerie archaïque s'incarne de façon insolite dans une petite statuette de déesse grecque servant de pied de lampe. Pourquoi ce passage du monument au bibelot ? Le mythe a-t-il perdu sa force ou s'est-il simplement réfugié dans les replis de l'intimité ? Cette statuette apparaît à deux moments charnières de la narration. L'objet est d'abord visible dans l'appartement moderne de Katerina, la fille d'Alexandre, alors que celle-ci annonce la vente et la démolition imminente de la demeure familiale *(fig. 4)*. L'image de la déesse resurgit ensuite

[32] Carl Gustav Jung, *Inconscient collectif*, trad. Michel et Monique Bacchetta, Vincennes, La Fontaine de Pierre, 2025, p. 21.

dans la réminiscence de 1966, placée en harmonie avec l'architecture traditionnel de la maison au bord de la mer *(fig. 5)*. Comme le souligne Caroline Eades dans son article « The narrative imperative of films of Theo Angelopoulos », l'héritage de la Grèce classique ne se limite pas chez le cinéaste à des références littéraires. La sculpture occupe une place centrale dans la constitution de son esthétique. Plutôt que d'imiter la statuaire antique, le cinéaste s'efforce de transposer au cinéma « la représentation des formes dans l'espace, le relief des silhouettes et l'immobilité des objets et des personnages saisis dans le passage du temps[33]. » Que révèle ce changement de décor sur l'état de la mémoire ? En déplaçant la statuette de la glorieuse demeure de 1966 — foyer de valeurs familiales et d'une certaine harmonie — vers le petit appartement utilitaire de 1998, Angelopoulos met en scène une véritable érosion des cadres sociaux. Pour Katerina, la maison n'est plus un lieu chargé de résonances, mais un investissement raté, un objet de transaction entouré d'immeubles modernes et fragilisé par les séismes. Cette transition témoigne d'un contraste ironique et amer. Caroline Eades note que le cinéaste utilise la statuaire pour souligner l'écart entre « la sculpture comme art monumental dédié à la gloire et à la beauté des temps anciens » et les « préoccupations mesquines de nos sociétés contemporaines obsédées par l'utilitarisme, la domination et la fascination pour la technologie[34]. » L'appartement de Katerina incarne cette dérive. Avec la figure d'horloge numérique qui occupe le centre du cadre, le temps y devient une simple projection lumineuse au mur, un spectre technologique dénué de substance, bien plutôt qu'un objet physique ou une durée vécue. Pourtant, en plaçant la statuette-lampe précisément là où Alexandre s'assoit avant d'entrer dans sa première réminiscence, Angelopoulos en fait une figure archétypale énigmatique. Elle assure secrètement le lien entre la gloire passée et la réalité déchue du présent. Le cinéaste ne se contente pas d'exhiber des statues. Il puise dans leur philosophie visuelle pour sonder les zones d'ombre de la conscience. Comme l'exprime le cinéaste :

> « Pour moi, une compréhension profonde des choses devient de plus en plus difficile à atteindre. C'est précisément là que réside mon travail de cinéaste : on fait un film afin de percevoir avec davantage de clarté ce qui demeure obscur dans notre conscience[35]. »

---

[33] Angelos Koutsoudakis et Mark Steven (éd.), *The Cinema of Theo Angelopoulos*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015, version Kindle, non paginée.
[34] *Ibid.*
[35] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 109, « traduction personnelle ».

Angelopoulos explore les concepts de frontière et d'exil sous de multiples formes, qu'il s'agisse d'exils physiques dictés par la tourmente politique ou de frontières intérieures séparant la vie de la mort. Pourtant, n'existe-t-il pas une limite encore plus impalpable ? Celle du langage. Pour le cinéaste, « notre langue maternelle est notre seule véritable carte d'identité » et, citant Heidegger, il rappelle que « notre seule maison est la langue. Chaque mot que l'on conquiert ouvre une porte nouvelle, mais pour la franchir, il faut consentir à un prix[36]. » Dans cette perspective, une nation qui oublie sa langue ne se condamne-t-elle pas à un exil perpétuel ? Alexandre incarne cet exil intérieur. Il est banni non seulement de son passé, mais aussi de sa propre parole. Sa question à sa mère résonne comme un aveu d'impuissance : « pourquoi n'ai-je connu le retour que les rares fois où il m'a été donné de parler ma langue ? » De cette manière, le récit superpose une strate temporelle mythique à l'histoire politique contemporaine, liant le destin d'Alexandre à celui du poète Dionysios Solomos. Angelopoulos décrit Solomos comme un cas particulier dans la littérature néo-hellénique. Dans une Grèce encore sous le joug ottoman, il considérait que l'acquisition et l'unification de la langue étaient des enjeux aussi essentiels que la liberté nationale. Cette connexion se solidifie à l'écran par le biais d'un plan-séquence qui permet aux deux personnages de partager le même espace filmique. De retour de la frontière albanaise avec l'enfant réfugié, Alexandre s'arrête au bord d'une rivière *(fig. 6)*. Il explique au petit garçon ce qu'est un poète en lui contant l'histoire de Solomos, ce poète qui achetait des mots aux paysans pour écrire son poème *Hymne à la Liberté*. Tandis qu'il narre ce récit, la caméra effectue un travelling vers la droite, délaissant les deux personnages hors-champ pour se fixer sur le bleu monochrome de l'eau *(fig. 7)*. Le temps s'écoule alors comme le fleuve, jusqu'à ce que le mouvement révèle Solomos lui-même *(fig. 8)*. À travers ce glissement du regard, Angelopoulos ne sonde-t-il pas un inconscient collectif grec où la langue devient le lieu d'une réminiscence qui unit Solomos et Alexandre dans un même désir de retour aux origines ?



(fig. 6)



(fig. 7)



(fig. 8)

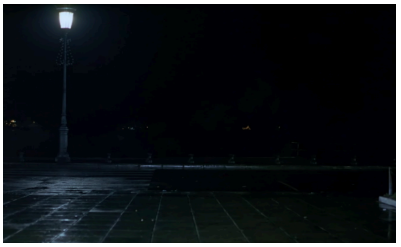
[36] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 121, « traduction personnelle ».

Solomos est entré en Grèce après avoir grandi en Italie. Bien qu'élevé dans la culture italienne, il choisit de retourner vers la langue de sa mère, une langue qu'il ne possède pas encore. Il veut conquérir le grec, se l'approprier. Il considère que l'écrire des poèmes en grec constitue pour lui une manière de participer à la révolte grecque contre les Turcs. Angelopoulos affirme : « Pour lui, la langue signifiait la liberté. [...] Solomos a tenté d'écrire dans une forme de grec dont dérive toute la poésie grecque qui lui a succédé, comme Dante l'a fait pour l'italien. [...] À l'époque, il était courant d'écrire dans une langue que nous appelons aujourd'hui la *katharévousa*. Solomos écrivait en *dimotikí*, la langue du peuple[37]. » Le film entier se transforme alors en une reconquête de la *langue exilée*, mais plus encore, en une réflexion sur l'acte créateur de cette quête des mots. Comme le notait Petros Markaris, co-scénariste d'Angelopoulos, dans son journal pendant la genèse de *L'Éternité et un Jour*, « Dans une époque aussi misérable et dépourvue de vision que la nôtre, il était d'autant plus important de prendre la parole sur la question de la création[38]. » Même lorsqu'Angelopoulos s'interrogeait sur la pertinence d'ajouter cette dimension historique via Solomos dans son scénario, Markaris soutenait que le poète incarnait la création, au-delà de la simple Histoire. En ancrant une problématique liée au langage dans une matière spatiale (le travelling unifiant deux époques) le cinéaste crée un lien organique entre le mouvement de la caméra et l'espace qu'il traverse par le verbe. Dès lors, le périple d'Alexandre n'est plus seulement un voyage dans l'espace et le temps, mais une véritable odyssée dans la langue.

(fig. 9)



(fig. 10)



(fig. 11)









(fig. 12)

(fig. 13)

(fig. 14)

[37] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 107, « traduction personnelle ».
[38] Petros Markaris, *Sonsuzluk ve bir günlük*, trad. Anna Maria Aslanoğlu, İstanbul, İstos Yayınları, 2014, p. 15.

L'expérience présente d'Alexandre est sans cesse sculptée par la résurgence de son passé, déplaçant les enjeux de la mise en scène vers ce que l'on pourrait nommer une esthétique des « présences absentes ». Cette réminiscence de souvenirs heureux, désormais évanouis, façonne un espace filmique où le manque devient le sujet même de l'image. Mais comment mettre en scène une réminiscence qui outrepasse l'individu pour embrasser une langue que la société moderne ne sait plus parler ? Comment l'expérience du temps et de la nostalgie peut-elle reconfigurer une séquence pour donner corps aux « mots manquants » d'un écrivain mourant ? À l'approche du dénouement de son histoire, Alexandre achève son voyage à travers une Grèce qui n'est plus un territoire géographique, mais le reflet de sa propre subjectivité intérieure. C'est avec le jeune réfugié albanais — l'un au seuil de la mort et l'autre à l'aube de la vie — qu'il entreprend une traversée en autobus qui, loin de les conduire vers une destination précise, les entraîne dans un voyage à travers le temps. Pourtant, cette mise en scène d'un temps plus grand que l'homme ne procède pas d'une coexistence chronologique ou d'un montage dialectique opposant passé et présent. Elle naît plutôt d'un sentiment radical d'absence de temps, d'une impression de suspens absolu. La séquence s'ouvre et se clôt au même point, dessinant un trajet circulaire qui interroge la réalité même de cette odyssée. Ce voyage a-t-il vraiment eu lieu ? Cette circularité spatiale est redoublée par un montage en boucle. La scène commence par le passage d'un homme à l'ombrelle noire *(fig. 9)*, les deux protagonistes montent alors dans le bus qui s'éloigne, laissant le cadre vide *(fig. 10)* jusqu'à l'apparition de trois silhouettes en cirés jaunes traversant l'espace à bicyclette *(fig. 11)*. La fin de la séquence reflète exactement cette ouverture : l'autobus revient à son point de départ, l'homme à l'ombrelle repasse *(fig. 12)* et les hommes en jaune achèvent la boucle temporelle. Comment le temps, essence même du septième art, peut-il ainsi s'effacer pour créer un sentiment d'atemporalité où l'espace devient libre d'accueillir ce qui échappe à la chronologie ? Theo Angelopoulos éclaire ce dispositif en expliquant la structure complexe de son récit : « Cette journée [le jour heureux de 1966] est un "flashback" dans le film. Mais il y a aussi des "flash-forward" qui sont toutes les projections dans l'imaginaire. La scène de la frontière ou celle de l'autobus sont des projections. Mais le passé, le présent et l'imaginaire fonctionnent en parallèle. Ils coexistent simultanément dans une sorte de synchronisme narratif interactif[39]. » Dans ce synchronisme, le bus devient un espace hétérotopique où Alexandre projette une vérité intérieure capable de réconcilier les fragments de son intériorité avant le grand départ.

[39] Théo Angelopoulos, *L'Éternité et un jour*, livret accompagnant le DVD, propos recueillis par Michel Démopoulos, p. 5.



(fig. 15)



(fig. 16)



(fig. 17)

Reprenant les mots de Caroline Eades dans son article sur les itinéraires symboliques, « le trajet circulaire du bus, en s'opposant à l'axe nord-sud[40] longtemps favorisé par les personnages, consacre l'achèvement de leur voyage urbain et la fin du film[41]. » Dans le bus, l'espace se replie sur lui-même. L'obscurité de la nuit et les vitres embrumées interdisent toute articulation visuelle claire avec le hors-champ *(fig. 15)*. Ce manque de repères avec l'espace extérieur engendre ce que Gilles Deleuze nomme un « espace quelconque » :

> « Un espace quelconque n'est pas un universel abstrait, en tout temps, en tout lieu. C'est un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccords peuvent se faire d'une infinité de façons. C'est un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu de possible[42]. »

Au cours du trajet, les personnages disparaissent physiquement du cadre pour laisser place à leur regard, qui se confond alors avec celui du spectateur. Par exemple, lorsque la caméra glisse au-delà de la tête du jeune garçon pour fixer l'extérieur noir *(fig. 16)*, l'œil ne rencontre aucun repère physique, si ce n'est le passage lent d'un bateau et le faible reflet de sa lumière sur l'eau *(fig. 17)*. Ce navire traversant silencieusement le néant ne constitue-t-il pas une nouvelle métamorphose du bateau bleu du cinéaste A. dans *Le Regard d'Ulysse* ? La toponymie des arrêts jalonnant ce parcours souligne la nature profondément imaginaire de la traversée. Le premier arrêt, *Asomáton*, signifie « désincarné » ou « sans corps ». Ce terme, qui renvoie à une dimension incorporelle, entre en résonance directe avec l'image et l'habitacle du bus, perçus désormais comme un espace désincarné, dépouillé de sa matérialité géographique. Dans son ouvrage *Essayer voir*, Georges Didi-Huberman rappelle que pour

[40] Le déplacement d'Alexandre s'organise principalement selon un axe nord-sud reliant la frontière et les espaces urbains du nord de Thessalonique à la maison familiale en bord de mer.
[41] Sylvie Rollet (dir.), *Théo Angelopoulos au fil du temps*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 61.
[42] Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 155.

Imre Kertész, « la question éthique posée par la mémoire [...] demeure inséparable des formes – donc de la question de l'esthétique – par lesquelles l'*imagination* reconfigure à chaque fois l'espace et le langage de notre présent réminiscent [...][43]. » Cette réflexion met en lumière la dialectique intime entre le langage et l'espace. L'imagination agit en reconstruisant physiquement le cadre du présent pour y loger la mémoire, bien plus qu'en convoquant de souvenirs. Dans l'autobus, cette reconfiguration passe d'abord par l'oreille. Le hors-champ, invisible derrière les vitres embrumées, se manifeste par une puissante articulation sonore. Après le premier arrêt, alors que la plupart des passagers du présent descendent, des cris et des slogans de manifestants communistes surgissent du néant acoustique, faisant vibrer l'habitacle d'une rumeur venue du passé. C'est alors qu'apparaissent les figures de la réminiscence. Un homme militant brandissant un drapeau rouge et deux étudiants amoureux *(fig. 18)*. Le rouge, couleur d'une rareté extrême dans la palette habituelle du film, incarne ici les vestiges d'un rêve communiste effondré. Ce rouge peut-il être au même titre que les militants autrefois bannis comme une couleur en exil dans la chromatique d'Angelopoulos? Exclu de la grisaille du monde moderne, il ne retrouve sa force que dans ce bus suspendu. L'autobus se transforme progressivement en un refuge pour caractères poétiques. D'abord le militant, les jeunes amants, suivis bientôt par les musiciens et enfin par le poète Solomos. À travers ces rencontres spectrales, Angelopoulos « ne cherche pas à déchiffrer l'histoire mais à déchirer le présent par quelques traits ou espaces de mémoire historique »[44] en reprenant les termes de Didi-Huberman.



(fig. 18)



(fig. 19)



(fig. 20)

La question de la langue continue de hanter la scène de l'autobus. Alors que les deux étudiants amoureux échangent des propos sur l'avenir, la caméra opère une coupe pour révéler trois cyclistes vêtus de jaune traversant l'espace *(fig. 19)*. Ces personnages sont des spectres méta-cinématographiques qui semblent percer la toile du récit pour relier entre eux

[43] Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 26.
[44] *Ibid.,* p. 40.

les films d'Angelopoulos. On les retrouve en effet dans la scène finale du *Pas suspendu de la cigogne*, ces techniciens perchés au sommet de treize poteaux télégraphiques, réparant les lignes de communication entre deux frontières *(fig. 20)*. Ces silhouettes non identifiées prennent la forme d'un espoir, soulignant à la fois la tragédie d'un passé qui ne peut être nié et la possibilité d'une communication retrouvée. Pour comprendre leur fonction, il faut mobiliser le concept warburgien de « formules de pathos » (*Pathosformeln*). Ces figures sont des réponses kinesthésiques à la puissance de l'image. Elles ne se définissent pas seulement par leur couleur — ce jaune qui tranche avec la grisaille du monde — mais par leur mouvement incessant. Qu'ils soient à bicyclette ou escaladant les poteaux, ces hommes interprètent l'histoire par le geste plutôt que par le seul vocabulaire. Ce geste n'est pas une simple action physique, mais une réponse mimétique qui permet de donner une forme à l'expérience de l'indescriptible au temps suspendu dans le bus. Ce lien chromatique s'étend jusqu'à l'enfant albanais, lui aussi souvent associé à cette couleur jaune. À travers elle, le petit garçon sans nom acquiert une dimension qui lui permet d'aider Alexandre à traverser les temps. Pendant que les cyclistes défilent, les voix hors-champ des étudiants résonnent : « Il faut des nouvelles formes, María. De nouvelles formes d'expression *(fig. 19)*. » Pourquoi associer cette quête de langage à l'image suspendue de ces hommes en jaune ? Quelle est l'articulation secrète entre le voir et le dire à cet instant ? Aby Warburg nomme cette relation la *die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild* (l'appartenance naturelle mutuelle du mot et de l'image). Pour lui, le geste est la charnière exacte qui unit ces deux domaines. C'est ce que fait la caméra d'Angelopoulos en adoptant elle-même ce *geste* par ses travellings avant-arrière qui parcourent le bus, rythmés par un montage de faux raccords. Plutôt que de tenter de traduire l'image en mots, le cinéaste cherche à saisir comment le mouvement répond à la puissance du visuel. Comme l'ajoute Georges Didi-Huberman : « Et c'est bien ce nœud dialectique – image avec temps, corps avec l'histoire – qui donne sa nécessité au dire[45]. » Face à une œuvre qui nous laisse parfois en silence par son caractère ineffable, le geste — qu'il soit celui des cyclistes ou celui de la caméra — sert de pivot pour passer de la vision à la parole. Ces formules de pathos sont des réponses kinesthésiques qui interprètent l'Histoire à travers un rythme dialectique, permettant à l'inconscient collectif de trouver enfin son propre langage. Après le départ des amants tourmentés et des musiciens à l'arrêt « Conservatoire » *(fig. 21)*, le silence du bus est soudain investi par les pas de Dionysios Solomos, surgissant du

[45] *Ibid.,* p. 75 - 76.

hors-champ. S'asseyant aux côtés d'Alexandre et de l'enfant, le Poète national leur livre les vers de son poème *Le Jour de Pâques (fig. 22)*:

> « Tremblante de rosée, la dernière étoile, de l'aube annonçait un soleil radieux. Pas de trace de nuage, pas un voile de brume sur le ciel infini. L'haleine de la brise était si douce au visage qu'elle murmurait aux pétales du cœur : douce est la vie et … »



(fig. 21)



(fig. 22)



(fig. 23)

Pourtant, Solomos s'interrompt. Il omet le dernier vers : « ...douce est la vie et la mort est ténèbres ». En descendant du bus sans clore sa strophe, il laisse Alexandre sans la musique extra-diégétique, ni celle des musiciens symphoniques, ni le reste de son poème. Ce silence suspendu n'est-il pas l'ultime frontière qu'Alexandre doit franchir pour retrouver sa propre demeure ? L'écrivain mourant brise son mutisme qui dure depuis de la scène et demande à Solomos : « Dis-moi... demain, ça dure combien de temps ? *(fig. 23)* » Comment cette tâche de reconquête de la langue modifie-t-elle les enjeux de la mise en scène ? Comment transformer le temps en une éternité à travers les mots ? Comment représenter visuellement ce qui échappe à la mesure chronologique pour montrer, enfin, le temps de *demain* ?

*

« J'ai longtemps rêvé de terminer ici mon voyage.
C'est étrange, non ? N'est-ce pas toujours ainsi.
Ma fin est mon commencement. »
– Theo Angelopoulos, *Le Regard d'Ulysse*

Parmi les trois mots transmis par l'enfant albanais, le premier, « Korfulamu », scelle leur voyage à travers le temps en inaugurant un jeu d'échange de termes grecs anciens. Angelopoulos décrit ce mot délicat « dont la traduction exacte est quelque chose comme "cœur de fleur", mais en Grèce, ce mot est utilisé pour exprimer le sentiment d'un enfant lorsqu'il dort dans les bras de sa mère[46]. » Comment un simple mot peut-il ainsi devenir le réceptacle d'un retour aux origines ? Lors de l'ultime séquence, Alexandre revient à la demeure au bord de la mer. Après avoir traversé la maison vide, il s'unit aux siens dans une dernière danse de réconciliation et d'adieu. Le travail de deuil étant désormais accompli, les figures du passé disparaissent. Le plan-scène se réorganise après la sortie d'Anna du champ. Alexandre demeure seul face à la mer tandis que le travelling avant poursuit son mouvement. Filmé de dos, il occupe le centre du cadre tandis que l'espace se simplifie progressivement autour de lui *(fig 24)*. Dans le cadre, ne subsistent plus que deux bandes horizontales : le sable et la mer. À mesure que le cadre se resserre, Alexandre semble absorbé par cette étendue qui remplit désormais presque toute la composition. Alors que l'odyssée d'Alexandre touche à sa fin, la musique de l'accordéon s'efface lentement. Cette mélodie, qui hantait l'atmosphère du film comme une réminiscence tenace, laisse place au bruit de la mer et aux mots achetés à l'enfant albanais : *korfulamu, xenitis et argathini.* Tourné vers l'horizon, Alexandre accepte que son heure soit venue en invoquant les vers du recueil *La Rose de personne* de Paul Celan, dont l'image fait écho à la symbolique florale de *korfulamu*. Il cite le poème *Dein Hinübersein*. « Dein » renvoie au pronom possessif « Ton », tandis que « Hinübersein » désigne l'état de celui qui est passé de l'autre côté, dans la mort ou l'au-delà. Ce terme intraduisible évoque une transition ou un « trans-être » vers l'autre rive : « Mon passage sur l'autre rive, cette nuit. Avec des mots, je t'ai ramenée. Tu es là. Et tout est vrai et attente du vrai. »

[46] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 108, « traduction personnelle ».



(fig. 24)



(fig. 25)



(fig. 26)

Dans un dernier souffle poétique, il répète les trois mots achetés à l'enfant albanais pour finir le poème de Celan, faisant ainsi écho à la quête inachevée de Solomos dans son poème, *Les Libres Assiégés*. L'écriture devient le lieu d'un étrange pari qui cherche à trouver un au-delà de la langue au sein même du langage. Angelopoulos précise que « le premier mot [*korfulamu*] représente tout ce qui est amour, proximité, intimité avec qui que ce soit, que ce soit ta mère ou ton amant. Le deuxième [*xenitis*] exprime le côté existentiel de l'histoire. L'état de l'âme. Et le troisième [*argathini*] exprime le temps[47]. » Ces mots constituent le point de rencontre de temporalités autrefois irréconciliables. C'est dans l'écriture que se produit la collision et que l'union prend forme. Pour cet écrivain qui regrettait de n'avoir jamais pu rien terminer, ce moment constitue une forme d'aboutissement. Comme le souligne Angelopoulos, le poète « en arrive même à transformer en éternité le temps qui existe en lui[48]. » Jusqu'ici, le plan-scène n'a cessé d'organiser la coexistence du passé et du présent. Mais une autre question apparaît désormais. Comment représenter ce qui n'appartient plus tout à fait au passé ni au présent ? Quelle forme filmique peut prendre ce demain qu'Alexandre tente encore de retenir ? Walter Benjamin, en analysant l'œuvre de Proust, insiste sur la nécessité de distinguer le thème du temps de celui de l'éternité. L'éternité proustienne ne repose pas sur un temps illimité, mais sur « l'entrecroisement des aspects du temps »[49]. Ce qui importe, c'est le cours du temps sous sa forme la plus réelle, celle qui apparaît dans « l'intériorité du souvenir et dans l'extériorité du vieillissement[50]. » Comment la mise en scène rend-elle sensible ce dépassement de la finitude ? Cette idée semble progressivement prendre une forme visible dans le plan. Alexandre atteint le bord de la mer *(fig. 25)* comme il l'avait fait enfant Alexandre en 1939 *(fig. 27)* ou comme Anna l'avait fait en 1966 *(fig. 28)*. Pourtant une différence apparaît. Le dernier élément spatial disparaît à son tour. La plage glisse hors

[47] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 110, « traduction personnelle ».
[48] Theo Angelopoulos, *L'Éternité et un jour*, livret accompagnant le DVD, propos recueillis par Michel Démopoulos, p. 5.
[49] Walter Benjamin, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 149.
[50] *Ibid.*

champ. Ne reste plus que l'étendue maritime qui envahit entièrement l'image *(fig. 26)*. Pour Angelopoulos, « L'espace se dilate ou se contracte selon la proximité de l'objectif par rapport aux objets filmés ; un flux continu s'installe, apportant à l'intérieur du plan une souplesse remarquable, semblable au mouvement de l'eau qui s'écoule[51]. » Pourquoi terminer précisément sur cette mer ? Elle ne se présente jamais comme une image immobile. Le mouvement des vagues figure cette logique d'entrecroisement perpétuel des durées évoquée par Benjamin. Le temps n'y avance pas selon une ligne mais selon un mouvement de retours, de survivances et de passages. La mer incarne un paradoxe temporel. Angelopoulos lui-même écrit : « […] la mer, c'est l'inconnu. Tout vient d'elle et tout va vers elle. Elle est le passé et le futur, mais pas le présent[52]. » En évacuant le présent géographique pour ne laisser que le mouvement pur de l'eau, le plan-scène filme l'éternité même d'un homme qui a enfin intégré ses pertes.



(fig. 27)



(fig. 28)



(fig. 29)

Angelopoulos affirmait que chacun de ses plans-séquences possédait sa propre philosophie. Quelle est alors celle de cet ultime plan-scène ? A partir du moment Anna quitte le cadre, durant plus de deux minutes et demie, l'horizon se resserre et la profondeur diminue jusqu'à ce que le cadre ne contienne plus que la mer et la figure humaine. Dans ce lieu de survie, comment parvenir à « survivre à sa survie »[53] comme le demande Imre Kertész ? Au sein de cet exil du langage et des valeurs, Alexandre finit par jeter ses derniers mots vers l'immensité dans un plan rapproché épaule. Alors que l'homme de la survie se tait et agit seulement pour sa propre vie, l'homme de la *survivance* assume la tâche de reprendre la parole et de réinventer son langage pour transmettre des images de pensée arrachées à ses « tâches de mémoire »[54]. Cadré de dos *(fig. 31)* mais résolument tourné vers l'avenir, son corps opère le passage d'une esthétique de la perte à une esthétique de la persistance et de la

[51] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 73, « traduction personnelle ».
[52] Michel Ciment, Hélène Tierchant et Théo Angelopoulos, *Théo Angelopoulos*, Paris, Edilig, 1989, p. 112.
[53] Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 20.
[54] *Ibid.*, p. 20.

transmission. Ce processus de mise en forme des débris mémoriels rappelle le travail de l'artiste Pascal Convert, que Didi-Huberman définit comme capable de donner chair à des durées jusqu'alors impensables. Convert a mené un travail de réappropriation sur des dessins d'enfants, les retraçant pour inventer une construction de mémoire qui ne relève pas de la nostalgie, mais d'une protention vers le futur. Alexandre n'accomplit-il pas un geste identique en achetant les mots d'un enfant albanais pour achever son poème ? Son matériau n'est pas le dessin mais les mots. Lui aussi revient vers des traces premières afin de transformer les brisures du passé en possibilité future :

> « […] s'invente toute une *construction de mémoire* : une relance généalogique du deuil vers la donation de vie […] et de la **protension vers le futur** […]. La souche, certes, n'émerge pas sans avoir fait l'épreuve de la disparition. Mais la souche n'est pas morte : elle continue son travail, elle creuse, elle creuse ses traits de **temps enfant**[55]. »



(fig. 30)



(fig. 31)

Une voix de femme s'élève depuis le hors-champ et appelle : « Alexandre ! ». Le film s'ouvrait déjà sur une voix féminine surgissant depuis la mer *(fig. 30)*. Il s'achève avec la même voix venue du même espace. Entre ces deux appels, Alexandre a traversé une journée qui contenait une vie entière. Le film se referme ainsi sur une circularité. Comme le personnage A. dans *Le Regard d'Ulysse* affirmant « Ma fin est mon commencement », le dernier plan ne revient pas au point de départ. Il transforme ce point de départ lui-même. En creusant ainsi le temps, Angelopoulos fait surgir la souche, cette base d'évolutions futures qui constitue une condition vitale pour des possibilités encore inconnues. Ce « moi-souche », bien que vieilli par l'histoire, continue de produire des traits de vie. En revenant au « temps

[55] Georges Didi-Huberman, *La demeure, la souche : apparentements de l'artiste*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 168.

enfant » par l'achèvement de son poème, Alexandre boucle le cycle généalogique et transforme les brisures du passé en une promesse pour le futur. Alors « Buvons… à la mer. À la mer inépuisable. Le commencement et la fin »[56] comme déclaré À. en levant son verre.

[56] Théo Angelopoulos, *Le Regard d'Ulysse* [1995], couleur, 176 min.

Conclusion

« J'ai cueilli pour l'écrire l'âme de toutes les fleurs et les instants éphémères de tous les chants de tous les oiseaux, j'ai tissé un réseau d'éternité et de stagnation. »
– Fernando Pessoa, *Livre de l'intranquillité*

Dans le prélude du journal que Petros Markaris tenait avec une grande attention lors de l'écriture de *L'Éternité et un jour,* le cinéaste Théo Angelopoulos partage une réflexion sur l'origine des images. Il se demande « comment naît une idée, une idée de film ? » Il explique que dire qu'une idée vient en regardant un arbre au bord de la route est à la fois une vérité et un mensonge. Il affirme que dans cet instant « l'arbre est parfaitement innocent ». L'idée naît plutôt d'un long travail inconscient de plusieurs mois ou de plusieurs années . Des fragments de conversations et des images accumulées en silence attendent une rencontre inattendue avec le monde pour remonter à la conscience. Sa conception de la naissance d'un film n'est-elle pas semblable à l'émergence d'une réminiscence ? Ce processus exige une éternité de préparation invisible avant qu'une rencontre imprévisible avec le monde ne permette à une émotion enfouie de remonter soudainement à la conscience. Cette dynamique traverse le voyage d'Alexandre dans *L'Éternité et Un Jour* qui tente de retrouver ce qui subsiste derrière les couches successives de l'oubli. La vision du cinéma chez Angelopoulos entre en écho avec les caractéristiques de la réminiscence et ses films deviennent des réminiscences structurelles plutôt que des récits sur la réminiscence. À l'image de l'odyssée d'Alexandre, notre propre parcours pour comprendre la réminiscence a débuté par une simple question provoquée par la voix d'un enfant dès l'ouverture du film. Dans un entretien sur *L'Éternité et un jour* Angelopoulos affirme que dans son film « le temps est le thème central. Comme l'a dit Héraclite : "Qu'est-ce que le temps ? Le temps est le petit enfant qui joue avec des cailloux au bord de la mer"[1]. » Comment rendre visible un phénomène aussi personnel alors qu'on la croyait confinée dans la solitude de l'esprit ? La réminiscence devient cet enfant innocent incarné par le regard du septième art. Nous avons pourtant questionné la manière dont ces deux notions à première vue incompatibles peuvent dialoguer. L'une est une conscience intérieure que l'oubli déforme et remodèle alors que l'autre est une image caractérisée par l'objectivité de son mécanisme technologique et ontologique. Macdougall affirme, dans son article intitulé « Films de mémoire », que le cinéma entretient une ressemblance curieuse avec la mémoire par son usage simultané de divers modes de représentation[2]. C'est ainsi que,

[1] Dan Fainaru (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 110, « traduction personnelle ».
[2] David MacDougall, « Films de mémoire », *Journal des anthropologues*, n° 47-48, printemps 1992, p. 67-86.

tout au long de cette recherche, nous avons été amenés à nous demander comment le cinéma parvient à imiter les modes de représentation mentale, et plus spécifiquement celui de la réminiscence, structurellement marquée par une absence. À travers les arguments de Jacques Aumont dans son ouvrage sur l'oubli et le cinéma, nous avons analysé comment le cinéma agit comme une machine à fabriquer de l'oubli par son usage du cadre et ses choix de montage qui supposent de laisser un plan derrière soi afin de l'oublier pour accueillir le suivant. Cette vision rejoint celle de Macdougall pour qui le septième art devient un septième sens venant compléter la proprioception (perception de soi). Si ces deux auteurs évoquent la capacité du cinéma à représenter l'absence, comment Théo Angelopoulos parvient-il à rendre visible ce retrait qui est un caractère essentiel de la réminiscence ?

Selin Süar décrit Théo Angelopoulos comme « le peintre mélancolique du cinéma[3]. » Le cinéaste propose un regard qui rappelle la peinture romantique tandis que ses pinceaux sont la pluie, la neige et la grisaille pour dessiner une Grèce nordique au milieu de la poussière du temps. Comment une couleur peut contenir la réminiscence ? Dans cette première partie consacrée à l'analyse de l'espace, nous avons fait dialoguer le cinéma d'Angelopoulos avec la pensée de Georges Didi-Huberman, afin de montrer comment la poussière permet la matérialisation de la mémoire et constitue un état de survivance. La réminiscence s'apparente à cette survivance car elle est une mémoire involontaire qui resurgit sans être planifiée. Le retour du passé est ambigu et incomplet. Walter Benjamin souligne que ce manque de mimétisme nous rapproche de la réalité. Une couleur suffit-elle à incarner la relation complexe entre la réminiscence et l'oubli ? Dans la première sous-partie consacrée à l'analyse de l'esthétique de la trace, nous avons analysé la séquence finale de *L'Éternité et un jour* et comment Alexandre a réintégré physiquement sa demeure d'enfance travaillée par l'usure du temps. Sous la poussière des pièces grises, le cinéaste évite de filmer le vide. Angelopoulos dirige sa caméra vers l'absence et son empreinte afin de rendre l'oubli visible. Notre analyse de l'énigmatique concept de réminiscence s'est ouverte sur l'étude d'un mouvement de caméra. L'examen du travelling à 360 degrés, envisagé dans sa relation avec un moment antérieur du film, nous a permis de nous demander si le septième art pouvait opérer un geste artistique similaire à la *delocazione* de Claudio Parmiggiani. Bien qu'évoluant dans des formes d'expression différentes, ces deux artistes retirent les objets et les êtres — car les gens du jour heureux et les meubles baignés par la lumière de l'été ont désormais disparu — pour ne donner à voir que la trace des mouvements de ce qui n'est plus

[3] *Azizm Sanat Yıllığı 2012*, éd. Selin Süar, Onur Keşaplı et Can Önen, Istanbul, 2012, p. 5.

là. Cette première étape a ainsi mis en évidence la capacité de la caméra à capter l'absence en laissant une silhouette négative qui est une empreinte du passé. Couplée à une esthétique grise de la poussière, cette étude des mouvements d'appareil nous a conduits à envisager un cinéma atmosphérique, qui utilise l'air même comme un *porte-empreinte* des images de la mémoire. Toujours en nous focalisant sur l'espace et sa capacité à dialoguer avec la réminiscence, notre recherche s'est ensuite tournée vers l'analyse d'un autre concept : la frontière, envisagée dans la pluralité de ses sens. L'écrivaine turque Füruzan voit dans l'odyssée d'Alexandre un *requiem* pour l'histoire du vingtième siècle marquée par des guerres impitoyables[4]. Ce chant funèbre pour un passé traumatique trouve sa résonance chez Angelopoulos à travers la figure de la frontière. S'il utilise d'abord la ligne de démarcation séparant deux nations, il explore surtout sa dimension métaphysique. Comment un simple trait devient-il un passage entre la vie et la mort ou entre le présent et le passé ? Les frontières se transforment en seuils dont le franchissement modifie l'ontologie de l'image. En poursuivant l'analyse de cette dernière séquence, nous avons montré comment, à la manière d'un pas suspendu qui nous transporterait soudainement ailleurs, les seuils architecturaux de la demeure au bord de la mer agissent comme le passage nécessaire pour qu'Alexandre rejoigne ses réminiscences. Nous nous sommes ainsi interrogés sur la capacité d'un espace à devenir étranger à lui-même. À travers des concepts deleuziens tels que l'espace strié et la déterritorialisation, nous avons observé comment ces seuils arrachent le lieu au présent pour y déployer le temps de la réminiscence. Le cinéma opère ici une reterritorialisation analogue au mouvement de la mémoire, qui abolit les limites logiques de l'espace. L'analyse de l'ultime entrée d'Alexandre dans sa maison d'enfance vide a ainsi démontré que le franchissement de la porte, de la fenêtre, puis de la mer monochrome transforme la nature de la scène. Chaque seuil traversé efface la linéarité du présent pour installer le temps complexe de la réminiscence.

L'analyse de l'espace et de sa capacité à contenir un temps latent s'achève par l'étude du brouillard et du monochrome. Cette esthétique de la grisaille conduit à l'abolition complète de la profondeur de perspective afin de situer le personnage en exil au centre du cadre À travers le contexte historique grecque, marqué par les dictatures qui ont forcé de nombreux Grecs à l'exil extérieur, on observe comment cette structure narrative se manifeste dans *L'Éternité et un jour* sous la forme d'un exil intérieur. Comment l'image montre Alexandre qui, sans jamais avoir quitté son pays, vit dans un tel exil intérieur ? Cette partie a

[4] Kadir Beycioğlu (dir.), *Theo Angelopoulos*, Adana, Altın Koza Yayınları, 2010, p. 15.

ainsi questionné la manière dont l'espace donne à la réminiscence sa qualité imaginaire, bien au-delà des traces du passé. À la lumière de l'ouvrage de Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur,* le voyage d'Alexandre à travers la géographie de Thessalonique a été remis en question. Ce parcours s'accomplit-il réellement au sein de la ville physique, ou Alexandre erre-t-il plutôt dans la couleur de l'oubli et la poussière du temps ? L'absence de profondeur effectue un travail de l'exilé à l'intérieur du cadre. En créant un espacement par le monochrome, Angelopoulos invente un lieu imaginaire. Le cinéaste devient alors un inventeur de lieu au sens où l'entend Georges Didi-Huberman

Si la première partie de ce mémoire a établi comment le cinéaste se fait inventeur de lieu, cette seconde étape explore sa capacité à devenir un inventeur de temps. Il ne s'agit plus de traiter le temps comme une mesure abstraite, mais de le sculpter pour en faire une matière aussi concrète que l'espace. Cette recherche s'est d'abord appuyée sur la nature philosophique de la durée bergsonienne. Pour Angelopoulos, le passé est une strate qui gonfle en avançant comme décrit Bergson. Cette intuition trouve un écho plastique dans l'usage de techniques telles que le fondu enchaîné et coupe invisible à travers le monochrome. En isolant la mer ou le ciel dans une unité chromatique rose ou grise, le cinéaste crée une image où deux temporalités confluent sans jamais se succéder de manière linéaire. L'analyse a ensuite interrogé la subjectivité de cette expérience. Comment donner une forme plastique aux associations anachroniques qui habitent la conscience ? En mobilisant le concept husserlien de la conscience intime du temps, nous avons démontré que la réminiscence n'est pas juste un retour en arrière. Elle s'apparente plutôt au *ressouvenir* (mémoire secondaire), capable de reproduire un flux temporel disparu pour le rendre à nouveau présent. Ainsi, lors des moments de champ/contre-champ entre 1966 et 1998, Angelopoulos ne filme pas un flashback traditionnel, mais une *mise en présence* où le passé surgit comme un « maintenant ».

Enfin, cette partie s'est conclue sur la coexistence des temps en reprenant l'analyse de la dernière séquence du film. Le retour physique d'Alexandre vers sa maison d’enfance et le lieu de son trauma — la plage et la gloriette qui le hantent depuis l'ouverture — transforme l'image en une monade temporelle. L’analyse de cette figure qui cristallise le temps permet de comprendre comment les membres de famille du jour heureux existent avec Alexandre en 1998. À la lumière de l'analyse de la monade articulée au concept d'origine-tourbillon de Walter Benjamin, nous avons questionné la manière dont Angelopoulos, à travers un plan-scène d'une durée de sept minutes, parvient à transformer la conception du passé, le faisant passer d'un point fixe à une force rythmique qui entraîne le présent dans son

mouvement. Comme le suggérait Angelopoulos dans le prélude du journal de Petros Markaris, si l'idée semble naître de la contemplation d'un motif innocent (comme d'un arbre), elle est en réalité le fruit d'un long travail de l'ombre.

Mais cette réminiscence que nous avons analysée à travers ses effets sur l'espace filmique et les formes temporelles comme le montage, se limite-t-elle à l'individualité d'Alexandre ? À travers les théories de Maurice Halbwachs et de Pierre Nora, cette dernière partie du mémoire démontre que la réminiscence possède une dimension collective. Le récit d'Alexandre est indissociable d'une Histoire grecque marquée par les dictatures et les guerres, faisant de son voyage intérieur un *atlas mnémosyne*. Ainsi, Angelopoulos occupe une posture de cinéaste analogue à celle de Warburg en tant qu'historien. De la même manière que Warburg se voulait historien des images plutôt que simple historien des œuvres d'art, Angelopoulos apparaît comme un historien des images en mouvement. Chaque réminiscence — de l'enfance en 1939 sous Metaxas au bonheur fragile de 1966 précédant la dictature des colonels — inscrit la blessure collective sous forme latente en image. Cette odyssée plonge également dans l'inconscient collectif défini par Jung. Les statues grecques apparaissent comme des archétypes manifestant une structure psychique partagée où le cinéma devient le lieu où affleure ce que la collectivité ne peut plus consciemment nommer. À travers l'étude de motifs culturels, tels que l'analyse des statues ou l'évocation de figures de la poésie grecque à l'instar comme Solomos, cette partie a interrogé le rôle de la culture et de ses profonds prolongements dans l'inconscient. Nous nous sommes demandé comment un jeu sur les mots, initié entre le vieux poète et le jeune garçon, parvenait à mobiliser un inconscient capable de mener à bien le voyage d'Alexandre. Comment, à travers la réminiscence qui accomplit son travail de deuil, transforment les enjeux de la mise en scène ? Vers quelle temporalité s'ouvre la réminiscence si ce n'est le passé ou le présent ? En convoquant le concept de langue exilée d'Imre Kertész, mis en résonance avec la poésie de Paul Celan, cette partie a analysé la manière dont le langage — et la relation qu'il noue avec le sujet qui l'énonce — se reflète dans la mise en scène, insufflant ainsi une temporalité nouvelle à la réminiscence. Le cinéma peut-il sculpter cette éternité au-delà des secondes ? Face à la mer monochrome, le cri de ses trois mots transmue l'instant en une éternité faite de l'entrecroisement de tous les aspects du temps. Le septième art sculpte alors ce demain que l'on croyait jusqu'alors réservé à la seule puissance de la réminiscence. L'odyssée est-elle pour autant terminée ? La réponse semble être négative puisque, le même acteur (Bruno Ganz) qui joue Alexandre dans *L'Éternité et un jour* réapparaît avec les mêmes vêtements dans *La Poussière du temps*. Ce personnage de poète poursuit son errance à travers l'univers angelopolousien , prouvant que le trajet de la

réminiscence est une histoire qui ne finit jamais. Peut-être ne saurons-nous jamais si ce voyage a un terme, puisque le film de clôture de son triptyque final, *L'Autre Mer,* est resté inachevé, laissant la question de la réminiscence ouverte à d'autres regards et d'autres cinéastes. Le voyage ne s'arrête jamais, mais ce mémoire doit trouver son dénouement. Alors, aux côtés d'Alexandre qui surgit sous le nom de Jacob dans le dernier film achevé d'Angelopoulos, levons notre verre comme lui et lançons ce dernier cri: « À la poussière du temps qui tombe sur toutes choses, grandes et petites ! » *(fig. 1)*.



La Poussière du temps (2008) *(fig. 1)*

La bibliographie :

Ouvrages sur Theo Angelopoulos

CIMENT (Michel), TIERCHANT (Hélène), *Théo Angelopoulos*, Paris, Edilig, coll. « Filmo », n° 21, 1989.

ESTÈVE (Michel) (dir.), *Théo Angelopoulos*, 3e éd., Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Études cinématographiques », n° 142-145, 1995.

ESTÈVE (Michel), *Theo Angelopoulos ou la poésie du cinéma politique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2020.

FAINARU (Dan) (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001.

HORTON (Andrew), *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, coll. « Princeton Modern Greek Studies », 1999.

KARALIS (Vrasidas), *Theo Angelopoulos: Filmmaker and Philosopher*, London, Bloomsbury Publishing, coll. « Philosophical Filmmakers », 2023.

KOUTSOURAKIS (Angelos) et STEVEN (Mark) (éd.), *The Cinema of Theo Angelopoulos*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.

LÉLU (Élodie), *Journal de bord d'un tournage inachevé : le dernier film de Théo Angelopoulos*, Nantes, Art3, coll. « Traces & signes », 2017.

MARKARIS (Petros), *Sonsuzluk ve bir günlük*, trad. Anna Maria Aslanoğlu, İstanbul, İstos Yayınları, 2014.

RAFAILIDIS (Vassilis), *Voyage dans le mythe à travers l'histoire et dans l'histoire à travers le mythe*, Athènes, Aigokeros, 2003.

ROLLET (Sylvie), *Voyage à Cythère, la poétique de la mémoire d'Angelopoulos*, Paris, L'Harmattan, 2003.

ROLLET (Sylvie) (dir.), *Théo Angelopoulos au fil du temps*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

VASSILIOU (Athanassios), *Penser le cinéma en peintre : l'œuvre de Théo Angelopoulos rencontre la peinture*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Arts », 2016.

Théories de la mémoire, de l'histoire et de la réminiscence

APPELFELD (Aharon), *Tsili* [1983], trad. Anne Pierrot, Paris, Éditions de l'Olivier, 2004.

BERGSON (Henri), *L'Évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907.

BERGSON (Henri), *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896], Paris, Presses universitaires de France, 2012.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *La demeure, la souche : apparentements de l'artiste*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999.

FREUD (Sigmund), *Deuil et mélancolie*, trad. Hélène Francoual, présentation d'Olivier Douville, Paris, Éditions In Press, coll. « Freud en poche », 2017.

HALBWACHS (Maurice), *La Mémoire collective*, Paris, Éditions Le Mono, 2022.

JUNG (Carl Gustav), *Inconscient collectif*, trad. Michel et Monique Bacchetta, Vincennes, La Fontaine de Pierre, 2025.

JUNG (Carl Gustav), *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.

PETITIER (Paule), « Les Lieux de mémoire, sous la direction de Pierre Nora », *Romantisme*, n° 63, 1989.

RICŒUR (Paul), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000.

TADIÉ (Jean-Yves) et TADIÉ (Marc), *Le Sens de la mémoire*, éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 714, 2025.

WEINRICH (Harald), *Léthé : art et critique de l'oubli*, trad. Diane Meur, Paris, Fayard, 1999.

Théorie de l'image, du temps et de l'anachronisme

BENJAMIN (Walter), *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2007.

DELEUZE (Gilles), *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2005.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Fables du temps », 2014.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Fables du lieu », 2001.

HUSSERL (Edmund), *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. Gérard Granel et Henri Dussort, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2002.

WARBURG (Aby), *L'Atlas Mnémosyne*, éd. Roland Recht, trad. Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé, 2023.

Théorie du cinéma et esthétique

ACHEMCHAME (Julien) et D'AZEVEDO (Amandine), *Le plan-séquence : enjeux esthétiques et éthiques*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, coll. « Formes filmiques », n° 16, 2026.

AUMONT (Jacques), *L'Attrait de l'oubli*, Crisnée, Yellow Now, 2017.

BERLEANT (Arnold), *L'Engagement esthétique*, trad. Bertrand Rougé, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022.

BRESSON (Robert), « La Question », entretien avec Jean-Luc Godard et Michel Delahaye, *Cahiers du cinéma*, n° 178, mai 1966.

CHION (Michel), *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Bry-sur-Marne / Paris, Ina / Buchet-Chastel, 1983.

DANEY (Serge), « L'Orgue et l'aspirateur » [1977], repris dans *La Rampe* [1983], Paris, Cahiers du cinéma, 1996.

DEHARME (Paul), *Pour un art radiophonique* [1930], Paris, Allia, 2022.

MACDOUGALL (David), « Films de mémoire », *Journal des anthropologues*, n° 47-48, 1992, p. 67-86.

VALLET (Yannick), *La grammaire du cinéma : de l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, Paris, Armand Colin, 2016.

Annexes :

Lien d’accès pour l’essai filmique sur *L’Éternité et Un Jour* : cliquez-ici

Lien d’accès pour l’essai filmique sur la dimension méta-cinématographique d'Angelopoulos : cliquez-ici

Remerciements

Je voudrais remercier mon directeur de mémoire M. Mathias Lavin pour sa lecture attentive et son accompagnement invariable du début à la fin de ce travail. Sans lui ce mémoire n'aurait pas été possible et l'écriture n'aurait pas été une telle expérience de plaisir. Je le remercie de m'avoir allumé cette passion pour la recherche et la découverte.

À Mme Bassotti pour ses cours de création cinématographique où son approche d'envisager la recherche théorique sous un angle pratique m'a aidée à renouveler mes perspectives à travers ses exercices de film-essai qui ont d'ailleurs trouvé leur place en annexe de ce mémoire.

À ma mère qui a toujours été là même quand des frontières nous séparaient. Merci d'avoir élargi ma vision de la réminiscence même à travers le petit écran d'un téléphone. Nos conversations ont structuré ma compréhension de la réminiscence plus que n'importe quelle source de ma bibliographie. Merci de m'avoir inspirée.

À mon père qui a éveillé en moi une curiosité et une perplexité pour le mot réminiscence.

À Theo Angelopoulos qui a ouvert mes yeux pendant cette année de travail et élargi mes horizons sur le cinéma bien au-delà de ce que j'imaginais.