



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

TEMPO E VISIONE FILMICA:
ESPERIENZE TEMPORALI
DEGLI SPETTATORI

a cura di Stefano Ghislotti e di Elisa Pezzotta

marzo 2016

MELISSA MELODIAS

Sur *L'Éternité et un jour*, de Théo Angelopoulos

La question du temps, élément central de l'œuvre de Théo Angelopoulos, est intrinsèquement liée dans ses films à celles de la mémoire, de l'Histoire et du mythe. Dans *L'Éternité et un jour* (1998), elle constitue le thème principal, sous-jacent, d'une œuvre portant sur le dernier jour d'un homme malade, sur le point d'entrer à l'hôpital pour y finir ses jours. Le sujet du film a l'ambition de donner à sentir le passage du temps. Le personnage revient sur ses souvenirs, sur sa vie passée, et ce temps qui file est celui qui échappe à un homme qui en manque, dont la perception du temps est orientée par l'imminence de sa mort. C'est donc le temps d'une journée, dans laquelle revient le temps d'une vie, accéléré par la perspective de la fin (et de l'éternité de la fin), qui est intégré au temps d'un film. Et ce temps insaisissable conduit à s'interroger sur les moyens de sa mesure (une vie, une éternité, un jour).

L'interrogation principale est annoncée d'emblée, dès les premières minutes du film : qu'est-ce que le temps ? Réponse : le temps, c'est un enfant qui joue aux osselets. Le temps n'est donc qu'une image, une vue de l'esprit. Le temps n'existe pas. Il n'y a que notre perception et nos interrogations qui existent. C'est ce que choisit de filmer Angelopoulos en montant une ballade qui siffle le passage du temps en espérant accéder ainsi à sa saisie globale.

Contre le temps linéaire

De même que pour la question de l'Histoire, ce n'est pas la saisie scientifique du temps qui intéresse Angelopoulos mais sa perception émotionnelle par un homme. Le cinéaste grec réfute une acception du temps qui implique de le répartir en catégories synthétiques (passé, présent et futur), de l'attraper par un bout rationnel et linéaire, et d'en transmettre une représentation figée. Il revendique, au contraire, sa malléabilité, voire son inexistence hors de la perception que l'on en a. Ce sont les différentes manières dont les hommes font l'expérience du temps qui lui semblent les plus pertinentes pour en rendre compte. Le choix de plonger son personnage dans une situation très spécifique est révélateur de cette position : l'imminence de sa mort induit nécessairement une perception du temps orientée par ce point zéro vers lequel il est porté. Ce n'est pas le temps qui est filmé mais son empreinte sur un homme. Le personnage apparaît comme une éponge chargée de souvenirs, qui doit faire face à l'actualité de son existence, dans l'optique du lendemain.

Les catégories communément admises morcelant le temps en passé, présent et futur, n'ont donc pas lieu d'être, car elles sont réunies en un être qui, au lieu de les distinguer, les fait fusionner en lui : « Ce que j'ai essayé c'était de ne pas établir une séparation nette entre le passé et le présent. Comme dans *Le Voyage des Comédiens* (1975) et *Les Chasseurs* (1977) en effet, mais cette fois c'est le temps individuel et non le temps historique. Nous vivons le présent et le passé en même temps, c'est bien connu, mais il faut trouver le langage pour les mettre en scène sans solution de continuité. » C'est pourquoi Angelopoulos choisit de « juxtaposer le bonheur d'une journée d'été et la tristesse d'une autre journée » : « Je ne voulais pas un drame unique, mais passer de la félicité d'un jour où tout est fermé. Ces deux moments appartiennent au même homme et il les vit en même temps, comme si chaque instant de notre vie contenait les deux. » (Ciment 1998: 82). Angelopoulos entrelace ainsi les deux catégories temporelles



Fig. 1
L'Eternité et un jour. Le personnage de Solomos.

qui ne forment plus qu'une seule et même toile faite de plusieurs fils : « Son dialogue avec le passé a un côté fantastique. Le film est construit sur une lettre de sa femme d'il y a trente ans, et il y répond aujourd'hui comme si le passé était à la fois passé et présent » (Ibidem). Le temps est donc perçu par l'être comme la coexistence en lui du passé (notamment par le prisme du souvenir et donc du caractère subjectif et intempêtif de la mémoire) dans le présent vécu et dans la perspective de l'avenir qui l'attend. Les fantômes du passé, vêtus de blanc, reviennent régulièrement hanter Alexandre, le personnage principal, qui se laisse envouter par ces voix venues de l'au-delà. Il convoque parfois lui-même les morts pour leur faire rejouer les scènes du passé au présent : il en est ainsi de la scène où apparaît le personnage de Solomos (Fig. 1). Elle est construite sur le récit d'Alexandre qui conte à l'enfant les aventures du poète. Ce dernier est animé par le récit autant qu'il l'anime et re-présente la scène du passé dans les ruines d'aujourd'hui. L'espace est également sollicité pour nourrir la complexité temporelle dont est chargé le film et participe ainsi de ce rituel d'*ekklisis*, comme le définit Jean-Pierre Vernant, c'est-à-

dire « l'appel chez les vivants et la venue au jour, pour un bref moment, d'un défunt remonté du monde infernal » (Vernant 2005 : 116). Les catégories usuelles sont renversées par ces échanges permanents. Les codes habituels traditionnellement rattachés à ces distinctions sont également bouleversés. Ainsi, les scènes du passé sont tournées en couleur, tandis que les scènes du présent d'Alexandre sont marquées par une gamme de couleurs allant du bleu très sombre (voire noir) au blanc, dans une sorte de « bleu et blanc » rappelant le noir et blanc de certains films.

Le monde est donc représenté par Angelopoulos de manière totale, englobant le passé et le présent mais également le visible et l'invisible, les morts et les vivants, le réel et l'imaginaire. Ce choix est fortement influencé par une tradition antique soulignée par Jean-Pierre Vernant :

En nous éloignant du présent, c'est seulement par rapport au monde visible que nous prenons de la distance ; nous sortons de notre univers humain, pour découvrir derrière lui d'autres régions de l'être, d'autres niveaux cosmiques, normalement inaccessibles : au-dessous, le monde infernal et tout ce qui le peuple, au-dessus le monde des dieux olympiens. Le « passé » est partie intégrante du cosmos ; l'explorer c'est découvrir ce qui se dissimule dans les profondeurs de l'être. L'Histoire que chante Mnèmosunè est un déchiffrement de l'invisible, une géographie du surnaturel (Ibidem).

C'est cette conception de l'univers comme un ensemble « englobant » qui est représenté dans le film : Anna et les autres fantômes (Fig. 2) invitent Alexandre à danser et chanter « comme au bon vieux temps », l'imaginaire du petit garçon terrifié ponctue le film de scènes d'horreur, l'histoire réelle et romancée du poète Solomos s'invite dans et par le récit. Le mystère est également intégré et respecté en tant que tel : Alexandre se refuse à lever le voile sur cet inconnu avec lequel il dialogue, qui fait partie de son quotidien mais précisément en tant qu'élément d'opacité.



Fig. 2
L'Éternité et un jour. Anna et les autres fantômes invitent Alexandre à danser et chanter.

L'abîme, ce lointain sans horizon, perdu dans le brouillard et vers lequel Alexandre est inexorablement attiré, d'où proviennent ces voix qui l'appellent à les rejoindre, cet abîme est l'interface qui permet le contact entre les deux rives. C'est ce trou qui permet à Alexandre de voyager librement du passé au présent, de l'Hadès au monde terrestre. Et les mots achetés au petit garçon, tout comme ceux écrits par Anna dans cette lettre, sont les Sésame qui, faisant office de laissez-passer, lui permettent de traverser les frontières.

Afin de faire de ce temps dense, stratifié, une matière presque palpable, Angelopoulos choisit d'intégrer à plusieurs reprises des plans-séquences. L'action y est encadrée par des temps morts, des silences laissant un moment au spectateur pour détailler le décor, les personnages présents, pour s'installer dans la scène. Ainsi il ne se voit pas imposer un « enchaînement psychologique des événements », comme le souligne lui-même Angelopoulos, mais est laissé libre d'interprétation et de réappropriation du récit.

Dans mon travail [...] la scène existe à une échelle de temps qui n'est pas réduite pour des raisons d'efficacité. Il y a un sens matériel du temps, concret. Un vrai temps, pas un temps évoqué. Dans mes films, le temps mort est construit, écrit, voulu (Fainaru 2001 : 32).¹

C'est à la fois par souci de solliciter la collaboration du spectateur et par désir de lui donner à éprouver le temps, à le sentir. Angelopoulos s'oppose à l'idée d'un montage sélectionnant exclusivement les moments d'action, faisant nécessairement l'impasse sur ces moments de « pause » de notre vie, de trêve, et donnant ainsi l'illusion d'une existence vécue dans une perpétuelle activité, d'un corps pris en permanence dans un mouvement et contraint par une certaine allure. Cela exclut une facette fondamentale de notre être au monde. Les éléments dont cette acception cherche habituellement à faire l'économie (le vide, l'inactivité, l'absence) sont constitutifs de ce temps que nous éprouvons, voire fondamentaux. Ils permettent également au spectateur de « reprendre son souffle ». L'introduction de respirations, qui sont des battements à la fois en tant que pauses et marqueurs de mesure, est indispensable et structure le rythme du plan-séquence. La métaphore de l'écran vide comme d'une pause musicale est présentée par Angelopoulos lui-même : « Après la dernière note, il y a un moment de silence, qui permet au spectateur de saisir le sens de toute la scène. Normalement les plans sont coupés dès que l'action est terminée ou le dernier son entendu » (26).² En laissant la scène advenir, s'étendre et s'étirer, Angelopoulos met en place au sein du plan-séquence un rythme tout particulier, par un type de montage favorisant le mouvement à la coupe, la fusion d'éléments hétérogènes plutôt que leur distinction. Il définit ainsi son travail de montage :

¹ « In my work (...) the scene exists in a time scale which is not reduced for the sake of efficacy. There is a material, concrete sense of time ; real time, not evoked time. In my films « dead time » is built in, scripted, intended. »

² « After the last note, there is a moment of silence, allowing the viewer to grasp the sense of the entire sequence. Normally, shots are cut when the action is over, or the last sound is heard. »

Le monde du cinéma pense à Eisenstein quand il parle du raccord dans le mouvement. Après il y a le sens hollywoodien du montage parallèle depuis Griffith. Mais ce qui m'intéresse c'est ce que j'appelle le montage dans la scène. Dans mes films, le montage n'existe pas à travers le *cut* mais à travers le mouvement. Je pense que le montage peut être créé à travers des plans continus impliquant du temps et un mouvement qui implique de l'espace. Dans ces plans que je tourne, le temps devient espace et l'espace devient temps. Pensez à l'importance de la pause dans ces espaces entre l'action et la musique. Ils sont très importants dans la création de l'effet total. Mes scènes sont de complètes unités, mais les pauses entre chacune d'elles sont ce qui les réunit vraiment (87).³

Les exemples de montage dans le mouvement dans *L'Eternité et un jour* sont nombreux, notamment lors de la scène de la rencontre d'Alexandre avec le petit garçon, où les mouvements de caméra réunissent progressivement dans le même plan les deux personnages, avant de les réunir dans la même voiture et de concrétiser la rencontre. De plus, on relève des « stratagèmes » permettant au cinéaste grec d'atténuer la soudaineté des *cuts*. Ainsi, les « fondus à la mer » (qui introduisent les scènes du passé ou celles du récit de la vie de Solomos) assurent la liaison entre deux espaces, sans coupe brutale, par la mise en place d'une suspension servant de transition.

L'ensemble du film est orienté par la subjectivité du personnage principal. Le point de vue de l'énonciation est matérialisé par le tout premier plan sur la maison, et le mouvement de la caméra qui traduit une pénétration dans la demeure accompagne ainsi

³ « World cinema thinks of Eisenstein when he say "montage of attractions". Then there is Hollywood's sense of "parallel cutting" developed from Griffith. But what interests me is what I think of as montage within the scene. In my films, montage exists not through the cut, but through movement. I feel montage can be created through the continuous shot involving time and movement which involves space. In these shots of mine, time becomes space and space becomes time. Think how important the "pause" is in those spaces between action or music. They are very important in creating the total effect. My scenes are complete units, but the pauses between them are what really unite all as one. »

l'entrée du spectateur dans l'esprit et dans la mémoire d'Alexandre. Sur cette image, les voix-off introduisent la question du temps, et l'alliance de ces deux éléments (son et image) lie d'entrée de jeu le sujet et le temps. C'est donc une perception subjective du temps qui est explicitement donnée par le film. Ce choix est à l'origine de la représentation du temps dans *L'Eternité et un jour* : qu'il s'agisse des différentes temporalités fondues dans un ensemble qui n'est autre que la subjectivité d'Alexandre, ou du « temps concret » qui est donné à sentir au spectateur tel qu'il est ressenti par le personnage.

Le rythme de la Ballade

Le plan-séquence a également une importance fondamentale dans l'élaboration du rythme du film. Et c'est par le rythme qu'Angelopoulos transmet au spectateur la perception du temps de son personnage. *L'Eternité et un jour* est construit sur une scansion ternaire, composée par un ensemble d'éléments formant un mouvement circulaire global.

Il est tout d'abord introduit par le rythme intime d'Alexandre, qui semble calqué sur celui des saisons, impliquant fatalement un retour perpétuel du même. Lui qui est assimilé à l'hiver sent venir sa fin avec l'arrivée du printemps, même si cette inscription dans un éternel recommencement laisse envisager une renaissance, éventuellement sous une autre forme. « Tout portait à croire qu'avant la fin de l'hiver, avec les silhouettes éthérées des bateaux comme de soudaines percées dans le ciel, avec les couples d'amoureux sur la Promenade au soleil couchant, et la promesse hypocrite du printemps... Tout portait à croire qu'avant la fin de l'hiver... » On remarque par ailleurs que même le texte prononcé par le personnage principal se structure sur une répétition. Les gestes participent également de l'instauration de ce rythme : le mouvement sec et bref du bras d'Alexandre qui, tel un métronome ou plutôt le tic-tac d'une horloge, marque le temps, le passage du temps,



Fig. 3
L'Eternité et un jour. Figure de la mariée en robe blanche.

bat la mesure, rappelle que le temps passe et presse. Le corps du personnage est donc mis à contribution pour instaurer une structure temporelle.

Ce système de retour du même est également construit sur la répétition de motifs visuels. Sans être nécessairement chargés d'un sens et revenant parfois d'un film à l'autre d'Angelopoulos, des figures telles que celle de la mariée en robe blanche (Fig. 3) ou des cyclistes en parka jaune ponctuent gratuitement le récit. Plus spécifique à *L'Eternité et un jour*, le motif de « l'arrivée de la voiture » est également plus signifiant : marquant l'ouverture de certaines scènes, il fait de la dernière balade d'un mourant une ballade nostalgique. Il illustre le double sens de la *volta* dont est imprégné le film : la *volta*, qui signifie la répétition (terme employé par Dante pour traduire le terme grec *diesès*), le retour, par extension la rime, signifie en grec la promenade, le trajet libre et gratuit, qui nous ramène au point de départ après un petit tour. Le thème sous-jacent de la balade intègre indirectement un rythme qui rejoint celui mis en place dans le film : elle implique une certaine lenteur, une régularité de la marche, un souffle cadencé, aligné sur

le mouvement du corps, sur un rythme intime et personnel qu'il est nécessaire de retrouver pour s'y rallier. La balade offre un étirement du temps et rend disponible l'esprit, ouvert à la pensée et à la rêverie. Dans *L'Eternité et un jour*, la balade est balisée par un certain nombre de passages obligés : les adieux à la famille, la mise en ordre de ses affaires. Mais à ces étapes prévues dans le parcours s'ajoutent des événements impromptus, comme la rencontre avec le petit garçon. Les scènes semblent reliées les unes aux autres par la voiture provenant du hors-champ pour entrer dans le plan et conduire le personnage et le spectateur auprès de l'action qui n'attendait qu'eux pour s'animer. C'est ainsi que sont amenés les différents épisodes qui rythment le film : après une balade pédestre sur les quais, la voiture intervient et introduit les séquences chez la fille d'Alexandre, la rencontre avec le petit Albanais, l'arrêt à la pharmacie, ainsi que les séquences du café et du mariage. Et le temps offert de la promenade prépare le temps du récit, comme le montre la scène de l'histoire de Solomos : une parenthèse est permise, une échappée qui intègre une histoire à l'histoire.

A ces motifs visuels se mêlent également des motifs sonores. Les mots achetés par Alexandre (*Argadini, xenitis, korfoula mou, ...*) sont déclamés à plusieurs reprises, récités comme une incantation magique, faisant pencher leur reprise du côté du rituel. De même, la mélodie fredonnée par le petit garçon, cette rengaine sur l'exil et le retour, qui colore le film de petites touches de nostalgie. A cela s'ajoute la musique ternaire d'Eleni Karaindrou, qui suit un mouvement circulaire, entre la valse et la ritournelle mélancolique, que l'emploi d'accordéons charge de sonorités balkaniques. Le retour de cette musique redondante scande le film à la manière d'un refrain ou des rimes d'un poème.

L'ensemble de ces éléments reprend la structure et le rythme d'une ballade, sur laquelle semble se fondre le film. C'est par l'emploi d'une forme poétique et l'alignement du rythme du film au rythme de cette forme poétique qu'Angelopoulos parvient à

transmettre au spectateur ce sentiment du passage du temps qui domine son personnage principal.

De même que la musique est un assemblage de son et de silence, le temps mort dans mes films est musical, rythmique [...]. Les pauses, les temps morts donnent (au spectateur) non seulement la chance d'accéder rationnellement au film, mais aussi de créer, de compléter, les différentes significations d'une séquence (32).⁴

La référence explicite d'Angelopoulos à l'importance de la musicalité pour la construction du rythme de ses films alimente les connexions établies ici avec le genre de la ballade, poème originellement chanté, dont les critères formels coïncident avec un certain nombre d'éléments observés dans *L'Eternité et un jour*. En effet, elle est constituée de strophes scandées par un refrain, le dernier vers de chaque strophe revenant dans un système redondant de retour du même, mis en valeur par les strophes variantes. La ballade est également caractérisée par une adresse à un destinataire, incarnée dans le film par l'appel, l'invitation au récit, lors de la première séquence : « Alexandre, tu viens ? On va dans l'île. » Cette exhortation initiale est rejointe par la lettre d'Anna adressée à Alexandre, qui intervient régulièrement tout au long du film. La ballade est également le genre de la nostalgie, assez proche du rondu, proférant la mélancolie des temps passés et sublimés. Avant de devenir une pièce vocale ou instrumentale issue de la ballade littéraire (et connaissant un succès retentissant auprès du XIX^e siècle romantique) la ballade est au Moyen Age un poème lyrique d'origine chorégraphique. Elle est donc liée dès l'origine au mouvement et plus précisément à celui du corps. L'étymologie du terme nous renvoie à *ballada* qui, en ancien provençal, signifiait *danse*. Quelque chose de la danse et du lyrisme imprègne effecti-

⁴ « Just as music is a conjunction of sound and silence, « dead time » in my film is musical, rhythmic (...). The pauses, the « dead times » give (the spectator) the chance not only to assess the film rationally, but also to create, or complete, the different meaning of a sequence. »



Fig. 4
L'Eternité et un jour. La maison d'Alexandre.

vement le film d'Angelopoulos. Dans la séquence d'ouverture, le premier plan suggère la pénétration dans la maison d'Alexandre (Fig. 4), et traduit ainsi par métaphore l'entrée du spectateur dans la subjectivité (ou littéralement dans la tête) du personnage principal. L'orientation du film est donc annoncée d'entrée de jeu par l'intromission du spectateur dans l'intériorité d'Alexandre. Et la ballade se clôt sur la danse macabre des fantômes, rejoints par Alexandre, répondant à l'appel (voire à la douce injonction) d'Anna. Ainsi mêlé à l'assemblée des morts venus l'accueillir aux portes de l'autre rive, Alexandre entre dans la danse et se fond dans cette constellation de danseurs qui tourne autour du couple central formé par le personnage principal et sa femme, et reproduit le mouvement des planètes tournant autour du soleil. Ce motif circulaire et cyclique de retour au même n'est pas sans évoquer également le mouvement du rouet, dont le rythme suggère celui du temps qui passe, qui file, sur le fond d'un air nostalgique (l'air du petit garçon qui rappelle que tout passe et se fane, à l'exception de la peine et de la douleur qui consomment tout).

L'association du rouet au passage du temps est parfaitement illustrée par la chanson pour enfants *File la laine* de Robert Marcy, qui intègre des thématiques similaires à un contexte médiéval.⁵ Mais elle est tout à fait explicite dans le mythe des Parques, fileuses qui tissent l'existence de chacun avant d'en rompre le cours. Elles sont d'ailleurs évoquées lors de la première séquence du *Regard d'Ulysse* (1995), par l'emploi des images des frères Manakis présentant des fileuses du début du siècle. L'assemblage de fils reliés les uns aux autres afin de former un ensemble cohérent constitue une métaphore répandue du travail de fabrication d'un récit. Cette image renvoie à une conception plus archaïque de la création poétique ou du « racontage ».⁶ Elle implique la fabrication en commun d'un récit, conséquence de la reprise d'une parole orale transmise ainsi de générations en générations. Le moment même du tissage, du filage ou de la broderie, est bien souvent celui du récit pour les travailleuses du fil. C'est le moment de l'écoute, du conte et du lien. Cette métaphore du récit nous ramène donc à une temporalité marquée par la tradition, indissociable de la répétition et de l'invention.

La suspension du temps

Mais le film est également le lieu de l'avant, à la fois de l'attente de l'instant de la mort et du purgatoire. Et cette ambivalence ajoute au brouillage temporel voulu par Angelopoulos. Ainsi que le souligne Irini Stathi :

De fait, les paysages brumeux d'Angelopoulos ne sont ni le paradis ni l'enfer, mais ressemblent davantage au purgatoire dantesque, là où l'homme, jugé digne de la rédemption, doit attendre qu'elle lui soit accordée. Même s'il n'y a pas trace de ce lieu dans le paysage litté-

⁵ Une dame attend sans répit le retour de Monsieur de Malbrough en filant et chantant à sa fenêtre : *File la laine, filent les jours / Garde ma peine et mon amour / Livre d'images des rêves lourds / Ouvrez la page à l'éternel retour.*

⁶ Voir le texte de Walter Benjamin, « Le Narrateur », in *Ecrits français*, Gallimard, Paris, 2003.



Fig. 5
L'Eternité et un jour. Alexandre.

raire ou artistique grec, la tradition a fait du Purgatoire une étape, un stade intermédiaire, un halo autour de figures qui attendent de le quitter tout en acceptant cette attente. Ce lieu se situe aussi entre la dimension historico-géographique et la représentation artistique et utopique : c'est un tiers-espace où les hommes revivent les tourments de leur existence (in Rollet 2007 : 96).

Ce lieu, qui est plus un moment, celui de l'attente, offre le cadre d'un retour pour l'être humain sur sa vie passée. Il est taillé dans un instant lové hors du temps et de l'espace. *L'Eternité et un jour* procède donc à la mise en temporalité ou plutôt à l'inscription dans une durée, d'une bulle temporelle. Il s'agit peut-être même davantage de la mise en récit de la traversée du Styx par Alexandre, de ce dernier voyage dont l'ultime destination est le royaume de l'Hadès (Fig. 5). Son passeur ici n'est pas Charon mais le petit Albanais, qui n'est pas sans évoquer la figure d'Hermès. Vêtu de son blouson jaune (Fig. 6), le garçon (dont on ne connaîtra jamais le nom) est la seule tache de couleur de ce film tourné « en bleu



Fig. 6
L'Eternité et un jour. Le petit Albanais.

et blanc ». Il incarne la petite lueur qui éclaire le chemin d'Alexandre dans les profondeurs de l'Hadès. Souvent comparé à un ange, ses ailes sont peut-être celles des sandales de ce dieu du vent, *polytropos* et donc également posé comme figure originelle de la poésie, pour l'usage habile qu'il sait faire de la parole. Il est d'ailleurs, dans le film, celui qui est capable du récit de la traversée de la frontière, de même que le détenteur de mots dont il fait commerce, qu'il vend au poète impuissant. C'est un « coup de chance » (*hermaion*) qui place le petit garçon sur le chemin d'Alexandre. Protecteur des voyageurs, honoré par un petit édifice de pierres au carrefour des routes, Hermès est le messenger des dieux, chargé de transmettre la parole divine, de guider les héros et de les conduire aux Enfers.

Et pour retarder l'instant fatal du dénouement, Alexandre use de son pouvoir de poète et utilise le pouvoir des mots pour jouer avec le temps. De même que l'on joue chez Bergman avec la mort,⁷ les mots servent à déjouer le temps chez Angelopoulos. Ils

⁷ *Le septième sceau*, film de 1957, où le personnage principal joue aux échecs avec la mort pour retarder le moment où elle l'emmènera.

lui permettent de bouleverser l'évolution chronologique enfermant le passé dans ce qui est révolu et fait revenir sa femme d'entre les morts grâce à l'usage de ces mots (lors de la dernière séquence). C'est ainsi que le personnage d'Alexandre revêt la figure d'Orphée, qui par son chant tente de ramener sa défunte épouse, Eurydice. Musicien et poète, il est également un héros voyageur et créateur de rythme : car c'est son chant qui donne la cadence aux coups de rame des argonautes. Alexandre tente également de se protéger lui-même de la mort en se blottissant derrière ces mots qu'il brandit à la face du temps. Il les loge, tels de petits cailloux, dans les rouages de cet écoulement cyclique qu'il cherche à perturber. Le poète cherche à s'élever au-dessus de sa condition humaine, croit que son art le protégera de la fatalité de la finitude humaine. Mais ce ne sera possible que jusqu'à une certaine limite. Les mots d'Anna et du petit garçon lui offrent cette dernière journée, ce moment de suspension avant la fin.

L'enjeu de cette tentative de dérèglement est fondamental. Dans l'antiquité grecque, dès lors que *Mnèmosunè* (Mémoire) bascule du plan de la cosmologie à celui de l'eschatologie, elle se trouve « liée à l'histoire mythique des individus, aux avatars de leurs incarnations successives » (Vernant 2005 : 118). S'ensuivent un bouleversement et un renversement de la représentation des Enfers et de la vie sur Terre. L'âme tourmentée est prise dans un cycle d'éternel recommencement de ses peines, scandée par le retour à la surface après avoir bu les eaux de l'Oubli, et la répétition du même, encore et encore. *L'Éternité et un jour* reprend cet inversion des représentations de la vie terrestre et de l'au-delà :

Les images qui, dans la description traditionnelle, étaient attachées à l'Hadès : région désolée, séjour glacé, royaume des ombres, monde de l'oubli, s'appliquent maintenant à la vie terrestre conçue comme un lieu d'épreuve et de châtement. L'exil de l'âme, ce n'est plus quand, quittant l'homme privé de vie, elle volète sous terre, fantôme sans force et sans conscience, mais au contraire quand elle retourne

ici-bas pour se joindre à un corps (119).

Les eaux du Léthé constituent la pierre angulaire permettant le renouvellement des souffrances. Car l'oubli est la condition sine qua non du retour sur Terre après un premier passage aux Enfers :

L'âme ne fait que recommencer indéfiniment un même cycle d'épreuves dont, oublieuse à chaque fois des phases précédentes, elle ne peut jamais atteindre le terme. [...] Dans les eaux du Léthé les âmes perdent le souvenir des vérités éternelles qu'elles ont pu contempler avant de retomber sur Terre, et que l'anamnèsis, les rendant à leur vraie nature, leur permettra de retrouver (119-121).

Il n'y a donc ni commencement ni fin, seuls des cycles de métamorphose. Et seule la mémoire peut interrompre ce mouvement en rappelant à l'âme ses vies antérieures, en lui offrant toutes les pièces du puzzle pour que celle-ci puisse accéder à une vision globale du temps. C'est pourquoi le rôle du poète a une telle importance, ce dernier étant chargé de la mémoire de la cité. *Mnèmosunè*, mère des muses, lui donne le pouvoir de circuler librement d'un monde à l'autre, de même qu'il peut alors voyager librement entre le présent et le passé. La parole poétique est l'arme qu'il utilise pour lutter contre le temps et parvenir, grâce à l'ébranlement de son écoulement cyclique, à son dépassement. Cette fatalité de l'éternel recommencement est notable dans les films d'Angelopoulos par son usage du mythe. Ses personnages, d'un film à l'autre, ne sont que des incarnations de figures mythologiques qui reviennent hanter ses films, investir des corps et des situations variables mais pour perpétrer les mêmes actions, les mêmes aventures : celles d'Ulysse, Orphée, Charon, Pénélope, etc. Le choix du cinéaste de mêler destinée individuelle et destin mythologique rejoint donc cette conception du temps où chacun rejoue sempiternellement la même histoire, où le même est repris par des corps mortels qui offrent une demeure éphémère à un esprit

immuable. Quant à l'eau, comme par un effet de miroir, elle est à la fois porteuse d'une charge macabre et de la souvenance. Les scènes du passé ressurgissent à son contact, lorsqu'Alexandre observe l'horizon sur les quais du port, chez sa fille, ou dans sa vieille maison lors de la scène finale. Il est alors littéralement submergé par cette vague de souvenirs.

Le principe de répétition qui semble dicter sa loi au film, accompagne l'introduction de la tradition dans *L'Eternité et un jour*. Ce motif circulaire rejoint la conception du temps des sociétés traditionnelles, structurées par le leitmotiv des mêmes gestes, des mêmes fêtes, de génération en génération. Le système cyclique de la nature fonde l'organisation cérémonielle du quotidien mais aussi de l'existence complète de l'être humain. Le rythme de sa journée (qui organise l'enchaînement du lever, des repas, du travail, etc.) est repris tout au long d'une année elle-même marquée par la répétition des fêtes paysannes et religieuses, le tout intégré à une vie scandée par le baptême, le mariage et l'enterrement. La répétition rituelle fait du temps une boucle rendant impossible l'évolution du même en un autre. Elle pose également la question de l'Origine, telle qu'elle existe dans les mythes, en ce qu'elle signifie la reprise d'un acte sacré et originel dont on a gardé le souvenir. *L'Eternité et un jour* donne une place non négligeable à ces moments chargés du sacré du rituel : en témoigne l'importance des scènes du mariage et de l'inhumation des effets personnels de Sélim, substituts de son corps absent. La tradition, avec ce qu'elle implique de répétition nécessaire, entraîne ainsi une annulation du temps linéaire, qui se trouve nié dans ce qu'il peut apporter de nouveauté ou d'imprévisibilité. Elle engendre la permanence, l'intemporel, l'éternel, et rend obsolète l'idée de début et de fin. C'est un mouvement de Création et de Destruction sans cesse renouvelés, ramenant toujours au même point. Le temps et l'univers sont ainsi composés d'une kyrielle de sphères, d'une intrication de cycles qui s'ouvrent et se ferment. Dans cette optique, une journée ne diffère donc pas tant, dans sa constitution, d'une éternité.

Les jours commencent et finissent dans une heure trouble de la nuit. Ils n'ont pas la forme longue, de celle des choses qui vont vers des buts : la flèche, la route, la course de l'homme. Ils ont la forme ronde, cette forme des choses éternelles et statiques : le soleil, le monde, Dieu. La civilisation a voulu nous persuader que nous allons vers quelque chose, un but lointain. Nous avons oublié que notre seul but, c'est vivre et que vivre nous le faisons tous les jours et qu'à toutes les heures de la journée nous atteignons notre but véritable si nous vivons (Giono 1968 : 7).

Ce texte de Jean Giono sur ce qu'il a nommé « la rondeur des jours », dénonce l'illusion du temps linéaire avec laquelle grandit l'homme et qui l'entraîne dans une course effrénée, écartant le passé et ses amères désillusions pour mieux se frayer un chemin vers un avenir qui constitue le fil tendu de son existence. L'idée de progrès sous-tend cette conception du temps, donnant ainsi un sens à cette fuite tournée exclusivement vers l'avenir, au mépris de l'instant présent. Et Giono poursuit :

Nous n'allons vers rien, justement parce que nous allons vers tout, et tout est atteint du moment que nous avons nos sens prêts à sentir. Les jours sont des fruits dont il importe de faire « notre chair spirituelle », notre âme. De vivre. Vivre n'a pas d'autre sens que ça (8).

C'est ce qui est révélé à Alexandre par la lecture de la lettre d'Anna. Il comprend, malheureusement trop tard, être passé à côté des instants les plus précieux de sa vie, avoir oublié de vivre, et avoir ainsi échoué dans l'accomplissement de son existence. Occupé à poursuivre sans cesse un idéal, une idée, incarnée par son travail de poète, Alexandre s'est fourvoyé en se laissant envouter par la perspective d'un but à atteindre. « J'essaie de te voler, entre deux livres. Tu vis ta vie près de nous, ta fille et moi, mais pas avec nous. 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 ! » : le texte d'Anna traduit bien

l'absence de futur pour elle qui ne voit que l'instant présent et qui déplore l'absence de son mari. Alexandre n'est pas beaucoup plus présent pour ce jour de célébration de la naissance de sa fille que pour le décès de son père. Il efface l'importance de ces rituels devant la suprématie de la perspective de l'avenir et néglige ainsi ce qu'ils incarnent de la célébration de l'éternel, de la Vie dans son infinie répétition. Ils ancrent l'Homme dans le monde, le font fusionner avec le cosmos, de la même manière que les fêtes paysannes :

Les origines de la fête paysanne sont faciles à comprendre : elles sont dans l'émotion que tout homme sain ressent devant un tas de blé, une récolte quelle qu'elle soit, et dans le sentiment de sécurité et de paix qui naturellement l'accompagne. [...] Le paysan savait être en fête. Le pauvre homme des villes est un paysan qui a tout perdu (Giono 1942 : 151).

Alexandre et Anna incarnent donc ces deux conceptions du temps, et c'est lorsque lui se trouve pris dans l'engrenage cyclique auquel il pensait échapper qu'il comprend la vanité de son travail de poète. Le temps a érodé les mots et il ne lui en reste plus pour finir ses livres. Alexandre attendait autre chose. Il ne se contentait pas des dernières paroles du poète, lorsque Solomos déclame dans le bus combien la vie est douce. La suspension de la phrase qui se termine par un « et » inachevé laisse entendre qu'après ça il n'y a plus rien. Mais Alexandre ne peut se résoudre à demeurer sans réponse, il le rattrape pour connaître la suite et lui poser cette question qui le ronge : « Demain... ça dure combien de temps ? », l'éternité ça dure combien de temps.

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN W. (2003), « Le Narrateur », in *Écrits français*, Gallimard, Paris.
- CIMENT M. (1998), « Entretien avec Théo Angelopoulos (sur l'Eternité et un jour) », 5 mai 1998, « Positif », n° 453, novembre.
- FAINARU D. (edited by) (2001), *Théo Angelopoulos : interviews*, University Press of Mississippi, Jackson.
- GIONO J. (1942), *Triomphe de la vie*, Grasset, Paris.
- Id. (1968), *Rondeur des jours, nouvelles*, Gallimard, Paris.
- STATHI I. (2007), « Aspects du voyage dans l'œuvre de Théo Angelopoulos : le poète-nomade dans le brouillard du Temps », in
- ROLLET S. (sous la direction de), *Théo Angelopoulos au fil du temps*, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. Théorème, Paris.
- VERNANT P. (2005), *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, La Découverte, Paris.