Document généré le 23 avr. 2024 08:01

24 images

Pourquoi ai-je vécu en exil?
L'éternité et un jour, Theo Angelopoulos

Gilles Marsolais

Numéro 93-94, automne 1998

URI : https://id.erudit.org/iderudit/24155ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Marsolais, G. (1998). Compte rendu de [Pourquoi ai-je vécu en exil? / *L'éternité et un jour*, Theo Angelopoulos]. *24 images*, (93-94), 40–41.

Tous droits réservés © 24 images, 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

POURQUOI AI-JE VÉCU EN EXIL?

PAR GILLES MARSOLAIS

L'ÉTERNITÉ ET UN JOUR ■ Theo Angelopoulos

Au moment d'écrire ces lignes, ***L'éternité et un jour*** de Theo Angelopoulos qui a remporté la Palme d'or n'avait pas encore trouvé preneur auprès des distributeurs d'ici, l'un prétextant son coût prohibitif, l'autre son manque d'attrait commercial, etc. Pour autant que Cannes demeure la vitrine de la production annuelle, ce film se démarque pourtant, et sans équivoque, de l'ensemble de ce qu'il m'a été donné de voir cette année, ne serait-ce que par sa charge émotive, toute de retenue, et par la qualité de sa lumière. Qui plus est, il s'agit peut-être du plus accessible des films du cinéaste qui a l'habitude de placer la barre haut. Il faudrait peut-être faire davantage confiance au public, plutôt que de tenter de sortir ce film en catimini, avec un retard indu, alors que sa force d'impact se sera dissipée, comme il arrive trop souvent pour des films réputés à tort difficiles. ***L'éternité et un jour***, ce n'est tout de même pas le premier film d'un obscur cinéaste d'une contrée inconnue! Angelopoulos, qui écume les festivals importants depuis plus de vingt-cinq ans avec chacun de ses films, a été découvert à la Quinzaine des réalisateurs en 1973, avec ***Jours de 36*** (1972), où il est revenu en 1975 avec ***Le voyage des comédiens***, avant d'être invité pour la première fois en Sélection officielle, en 1977, avec ***Les chasseurs***. D'emblée, dissipons aussi un faux débat: cette récompense suprême ne vise pas à reconnaître l'ensemble de l'œuvre de Theo Angelopoulos, qui le mériterait de toute façon, ni à réparer ce qui avait pu être perçu comme une injustice, en 1995, alors qu'il avait dû se contenter du Grand Prix du jury pour ***Le regard d'Ulysse***. Non, il s'agit bel et bien d'un film qui a été jugé, à l'unanimité, comme le meilleur du lot, pour les raisons que je vais tenter d'expliquer.

L'éternité et un jour est axé sur les dernières vingt-quatre heures de la vie d'un homme atteint d'une maladie incurable, avant son entrée à l'hôpital dont il sait pertinemment qu'il ne ressortira pas. La redécouverte des lettres d'Anna, sa femme morte depuis longtemps, et sa rencontre fortuite avec un enfant, un clandestin albanais, donneront une orientation imprévue et une signification particulière à cette ultime journée. D'entrée, on perçoit la dimension mélancolique de ce récit qui exploite la conscience du temps qui passe liée à l'idée de la mort qu'il s'agit d'apprivoiser. Parfois, il suffit de relever d'une maladie, ou d'avoir vu la mort de près, pour prendre conscience de la beauté des choses. Pour Alexandre (Bruno Ganz), c'est précisément cette étape ultime, à la frontière entre la vie et la mort, qui met en lumière, en relief, la beauté du quotidien auquel on finit par habitude par ne plus accorder d'importance, beauté des lieux, des gestes, des gens. Ainsi, les lettres de sa femme Anna (Isabelle Renauld) lui font prendre conscience de l'amour qu'elle lui portait et qu'il n'avait pas su voir, elle qui au fil des souvenirs qui affluent est associée aux images de la vie. Sans que cela ne soit jamais lourdement souligné, on comprend qu'Alexandre aimerait l'associer à cette dernière journée qui pourrait ainsi durer... l'éternité.

L'action se déroule à Salonique dans la vieille maison sur la mer où Alexandre a toujours vécu, associée à la mémoire lumineuse d'Anna, et dans l'un de ses quartiers anonymes, sous la pluie, où il rencontre l'enfant clandestin. Deux situations antagonistes au départ qui finiront par se rejoindre. Une bonne partie de l'intelligence du film ne se laisse appréhender justement que par le biais de la lumière, de la tonalité gris-bleu de ses images et du travail signifiant qui y est opéré par Yorgos Arvanitis et Andreas Sinani, qui ne repose pas sur l'exploitation d'une opposition simpliste; on assiste au contraire à une série de correspondances entre ces deux univers au moyen desquelles le passé et le présent finissent par s'interpénétrer. Les images de Salonique sous la pluie ou dans la brume rejoignent l'idée même du regret d'un amour non vécu, alors que celles d'Anna sur la plage préfigurent l'idée d'un avenir sans limites pour le jeune clandestin. Un lien est établi entre l'imaginaire et le réel, dans une sorte de temporalité suspendue.

Du coup, on assiste ici chez Angelopoulos à un déplacement révélateur sur le plan thématique: la mémoire collective est évacuée au profit de la mémoire individuelle, et le poids de l'histoire y est moins omniprésent, voire absent. À cet égard, la seule séquence qui y fasse allusion, celle du manifestant de gauche qui déambule avec son drapeau rouge enroulé autour de sa hampe, suggère l'idée d'un personnage (momentanément?) rejeté par l'histoire à la suite de l'écroulement du socialisme.

Par contre, s'il est un thème récurrent dans le cinéma d'Angelopoulos c'est celui de la frontière et il acquiert ici une signification particulière, permettant au cinéaste de préciser avec finesse sa pensée sur ce point. Il n'est pas innocent que le jeune clandestin albanais (Achileas Skevis, un authentique réfugié albanais) soit d'origine grecque: rejeté autant par les Albanais que par les Grecs, il incarne l'absurdité de ce monde qui se veut un gros village de libre-échange tout en s'entre-déchirant pour des lopins de terre ou des tas de cailloux ou pour maintenir la pureté d'un groupe social, ethnique ou autre. Pour Angelopoulos, il importe de franchir cette frontière, de transgresser cette notion, omniprésente, pour se réaliser. Alexandre aidera donc l'enfant à échapper à son destin maudit en favorisant ultimement son départ vers ailleurs.

Par delà les limites matérielles, la mort apparaît aussi comme une frontière, comme une limite, et elle est ici symboliquement dépassée, annihilée par l'investissement d'Alexandre dans ce jeune apatride, éclairant du coup la séquence finale de la réunion d'Anna et d'Alexandre qui proclame: «Anna, je n'irai pas à l'hôpital... » .

Isabelle Renauld et Bruno Ganz. Un récit qui exploite la conscience du temps qui passe liée à l'idée de la mort qu'il s'agit d'apprivoiser.

En réalité, il s'agit d'un investissement à plusieurs niveaux qui s'accompagne du don et du contre-don: si Alexandre retrouve Anna, c'est grâce à la magie des mots que lui refile le petit garçon, inspiré par l'histoire du poète grec exilé en Italie que lui a racontée Alexandre, et qui a reconquis sa langue d'origine en achetant des mots aux gens du peuple pour écrire ses poèmes. D'un côté, il y a donc cet homme qui meurt, et de l'autre, cet enfant qui l'aide à vaincre sa propre peur devant le grand voyage, cet enfant qui se sait «étranger partout», une expression qu'il «vend» à l'homme, mais qui est signe d'espoir.

C'est d'ailleurs là-dessus que Theo Angelopoulos se fonde pour justifier la fin de son récit, centré sur les retrouvailles d'Anna et d'Alexandre, plutôt que sur une scène précédente que l'on pourrait appeler la séquence de l'arrêt au feu rouge, privée cette fois de ses «squeegees» (laveurs de pare-brise à la sauvette), avec les essuie-glaces en mouvement qui ponctuent la suspension du temps, et que certains spectateurs anticipent par méprise comme une fin possible du film. En réalité, dans l'esprit d'Angelopoulos, le feu rouge rejoint aussi l'idée de la frontière, qui est rejetée par Alexandre, et il importait donc de mener le récit au delà de cette limite. Terminer à cet endroit, c'était opter pour une fin dure, ancrée dans le réel; aller au delà, c'est miser sur l'espoir, sinon sur l'utopie. D'une part, plus tôt dans le récit, un court plan génial nous a déjà indiqué que l'enfant a ce potentiel d'avenir: devant l'avancée inquisitrice de quatre militaires, on l'a vu disparaître du rétroviseur extérieur de l'auto qui le cadrait, comme si d'instinct il avait choisi de se retirer du champ pour assurer sa survie. D'autre part, afin que le spectateur comprenne bien le parti pris du réalisateur, peut-être en effet convenait-il d'illustrer les retrouvailles symboliques d'Anna et d'Alexandre, au cours desquelles ils se disent enfin leur «grand amour» sur une musique archiconnue de Verdi (jouée ici uniquement à l'accordéon et à la guitare). Peut-être fallait-il aussi rappeler que cette rencontre survient au terme de ces vingt-quatre heures de grâce, de cette journée ultime traversée par le don de soi au cours de laquelle le temps fut suspendu... comme pour rattraper ce temps perdu.

Angelopoulos a réalisé ce film avec ses collaborateurs habituels: à la direction photo, Yorgos Arvanitis, complice depuis ***La reconstitution*** (1970), et Andreas Sinani, depuis ***Le pas suspendu de la cigogne*** (1992); à la musique, Eleni Karaindrou, et à la scénarisation, Tonino Guerra, tous deux complices depuis ***Le voyage à Cythère*** (1984). Bergman, Cassavetes, Fellini, Fassbinder et combien d'autres parmi les plus grands cinéastes ont donné le meilleur d'eux-mêmes en misant sur ce système de fidélité qui a fini par donner à leur œuvre une lumière, une couleur, une tonalité particulière, reconnaissable entre toutes. C'est ce qui est mis en œuvre ici avec ***L'éternité et un jour***: on serait malvenu de reprocher à son auteur d'avoir fait du Angelopoulos, ou plus pernicieux, d'avoir fait du Angelopoulos conscient de faire du Angelopoulos (ce que l'on appelle céder à des effets de signature). D'autant plus que l'écriture, qui n'abuse pas des figures de style, y est plus sage que dans ses films précédents. Il est vrai que le propos (comme c'était déjà le cas pour ***Le regard d'Ulysse***) peut paraître sybillin à certains qui, devant l'élégance des lents mouvements de caméra, ne croient déceler qu'un simple désir de faire une belle image: c'est oublier que ce cinéma au style unique exige aussi la participation active du spectateur et que son réalisateur, contrairement à ce qui se produit pourtant ici de façon exceptionnelle dans la séquence finale, n'est généralement pas prodigue d'explications.

Le spectateur devrait surtout être sensible au fait que depuis ses derniers films son personnage principal devient de plus en plus humain, tout en restant confronté à un sentiment d'infinitude. En effet, d'une part, il y a le regard mélancolique sur l'humanité d'un homme qui a le sentiment d'être passé à côté de l'essentiel au cours de sa vie, préoccupé par ses livres et son œuvre plus que par les siens et son entourage. Sentiment confirmé par le doux reproche de sa mère au cours d'un pique-nique: «Tu vis près de nous, mais pas avec nous!» Et lui: «Pourquoi ai-je vécu en exil? — J'ai si peu parlé ma propre langue». Angelopoulos, qui a lui-même été contraint de vivre à l'étranger et de s'inventer un mode de création particulier (proposant du coup une exploration originale de l'espace et du temps), estime que l'identité est intimement liée à la langue de la mère. À l'évidence, il se projette dans ce personnage d'Alexandre, sans que le film soit autobiographique. D'autre part, il y a ce sentiment d'infinitude reparu au fil de ses souvenirs, évoqué par ce cri lancé depuis un promontoire en cet été de 1939 comme un appel au large, face à l'immensité de la mer et du ciel se confondant, auquel fait écho ce bref échange qui revient de façon lancinante, comme un leitmotiv, selon diverses modulations: «Anna, je t'avais demandé: "Demain c'est quoi?" Tu m'avais répondu: "C'est l'éternité et un jour..."»

Face à cette œuvre, comme dirait le poète, laisse au temps le temps de jouer, comme le fait Angolopoulos avec sa mise en scène. Et, à défaut, profite au moins déjà de la beauté fugace de ces images à nulles autres pareilles... ■

L'ÉTERNITÉ ET UN JOUR

France-Grèce-Italie 1998. Ré.: Theo Angelopoulos. Scé.: Theo Angelopoulos, coll. de Tonino Guerra, Petros Markaris, Giorgio Silvagni. Phot.: Yorgos Arvanitis, Andreas Sinani. Mont.: Yannis Tsitsopoulos. Mus.: Eleni Karaindrou. Son: Bernard Leroux. Int.: Bruno Ganz, Isabelle Renauld, Achileas Skevis. 130 minutes. Couleur.