

Entretien avec Théo Angelopoulos L'espace de la mémoire

Michel Euvrard and Marie-Claude Loiselle

Number 43, Summer 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22911ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Euvrard, M. & Loiselle, M.-C. (1989). Entretien avec Théo Angelopoulos : l'espace de la mémoire. *24 images*, (43), 12–16.

ENTRETIEN AVEC THÉO ANGELOPOULOS

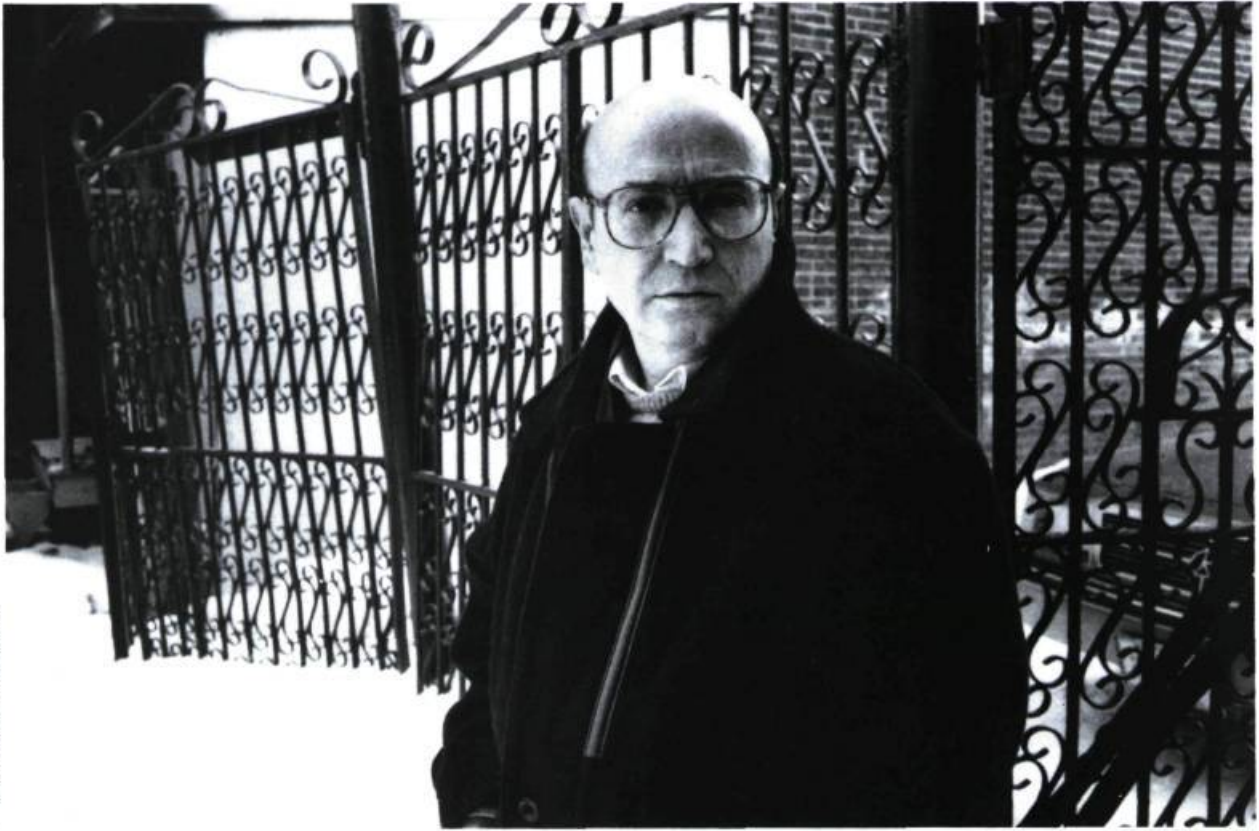


PHOTO: JACQUES DUFRESNE

Theo Angelopoulos

L'ESPACE DE LA MÉMOIRE

*propos recueillis par Michel Euvrard
et Marie-Claude Loïsel*

Dans l'œuvre austère, rigoureuse et toujours extrêmement cohérente de Theo Angelopoulos, ses plus récents films (*Le voyage à Cythère*, *L'apiculteur* et *Paysage dans le brouillard*⁽¹⁾) se sont faits plus accessibles. C'est toujours le même pays pluvieux et gris, les mêmes routes, les mêmes plages désertes, la même mer vide, les mêmes villages presque abandonnés, les mêmes cafés sinistres; la vie est aussi rude, les êtres aussi arides. Ce sont toujours de longs plans-séquences, mais les vastes et lents mouvements de la caméra ne sont plus aussi impitoyablement circulaires et répétitifs, ils emprisonnent moins les personnages, ils s'approchent d'eux de face ou les accompagnent davantage.

Si ses films se font plus accessibles, ce n'est pas qu'Angelopoulos ait décidé de faire des concessions au cinéma dominant, mais plutôt que l'analyse qu'il fait de la situation aujourd'hui a changé, que ses intentions et ses objectifs se sont déplacés.

L'histoire a dominé la vie des hommes de la génération d'Angelopoulos et des générations précédentes; l'Histoire que la classe dominante a confisquée et travestie et que le peuple (et les artistes) doit se réapproprier et au moins, en attendant, commencer à «détricotier», comme il l'avait fait dans la première période de ses films constituée par *La reconstitution*, *Jours de 36*, *Le voyage des comédiens* et *Les chasseurs*. À propos des *Chasseurs*, Angelopoulos disait en 1977 qu'il «relève d'un travail sur la conscience historique d'une classe, la classe dominante, qui est une conscience aveugle, pour qui l'Histoire est une série de cauchemars (...) La classe dominante opère un refoulement de l'Histoire comme le peuple l'a réellement vécue; mais (cela) ne signifie pas qu'il y ait une «contre-histoire» à opposer à l'histoire officielle: elle n'est pas écrite encore, et le film ne prétend pas s'appuyer sur elle.»⁽²⁾



Voula (Tania Paleologou), le motocycliste Oreste (Stratos Giorgioglou) et Alexandre (Michalis Zeke) dans *Paysage dans le brouillard*.

Lorsque l'Histoire, la compréhension et l'explication de l'histoire sont au premier plan des préoccupations d'Angelopoulos, les personnages de ses films sont connus comme des éléments et des instruments de cette compréhension, et les acteurs doivent les jouer «à côté», «à distance», de façon que le spectateur soit amené non à s'identifier à eux, mais plutôt à se demander comment et pourquoi l'Histoire a fait d'eux des bourreaux, des complices ou des victimes. L'émotion, toujours intense, est détournée des personnages vers les événements et les comportements historiques.

Mais Angelopoulos constate aujourd'hui que pour la génération suivante (qui fournit l'énorme majorité des spectateurs de cinéma!), l'Histoire s'est tue, qu'il y a là une rupture. Cette rupture, il la mesure, il en explore les formes et les effets dans *Le voyage à Cythère* et dans *L'apiculteur*. Déjà dans ces films, il n'y a plus lieu de subordonner l'émotion à l'explication, de la tenir à distance pour mieux comprendre, il n'y a plus la même objection à ce que l'émotion aille directement aux personnages; c'est par elle seulement qu'on peut tenter d'amener de jeunes spectateurs à passer le temps d'un film avec le vieillard du *Voyage*, ou cet apiculteur vieillissant; tenter de jeter un pont...

Dans *Paysage dans le brouillard*, où Angelopoulos se place de l'autre côté, au delà de la rupture, la génération des hommes de 40-50 ans, sa génération, n'est présente qu'au début du film, sous les traits — négatifs — de l'oncle qui prétend que le père des enfants n'a jamais existé, puis du routier qui viole Voula; après, elle s'efface.



—24 images : *Croyez-vous que le cinéma ait changé?*

—**Théo Angelopoulos** : Le changement se fait sentir surtout au niveau du public qui est aujourd'hui de plus en plus jeune. Il devient donc très difficile de communiquer avec celui-ci puisqu'il ne possède ni la mémoire ni la préparation nécessaire face à des films plus exigeants. Il s'établit alors un véritable décalage, dû à l'absence de références communes, entre les réalisateurs, qui ont maintenant un certain âge, et ce public. Cela devient un problème majeur parce qu'on a l'impression de devoir changer le langage ou de devoir le rendre plus explicite pour être compris. Il ne s'agit pas d'un conflit de génération habituel mais d'une rupture très nette.

—24 images : *Est-ce cette rupture que ressent l'apiculteur?*

—**T. Angelopoulos** : Oui. Déjà *Voyage à Cythère* marquait cette rupture; non pas entre les très jeunes et les vieux mais entre le vieux et son fils. Dans *L'apiculteur*, la rupture apparaît cependant de façon très claire. Spyros ne parvient pas à communiquer avec son entourage. Il essaiera par toutes les voies possibles avec cette jeune fille qu'il rencontre; avec les sentiments, avec le corps, sans pouvoir y arriver. Ils ne possèdent pas le même langage.

—24 images : *Paysage dans le brouillard se situe alors de l'autre côté de cette rupture?*

—**T. Angelopoulos** : Voilà! *Paysage dans le brouillard* devrait terminer cette trilogie tout en laissant une ouverture. Ce film met en scène trois générations. D'abord, celle des vieux

(1) La critique de *Paysage dans le brouillard* est parue dans 24 images n° 41

(2) *Cinéma Québec*, n° 50, pp. 13-15

Paysage dans le brouillard.

Voula et son frère Alexandre

Alexandre



comédiens qui s'en vont, entraînant avec eux toute une période de l'histoire. Puis cette génération d'aujourd'hui représentée par la motocyclette sortant du ventre du vieux bus. Cette génération est une génération intermédiaire entre l'ancien et le nouveau se projetant vers l'avenir. L'avenir, c'est évidemment l'an deux mille, date limite jusqu'à laquelle il nous sera permis de supporter la mélancolie de fin du siècle. Au-delà de cela, ça ne va plus.

– **24 images** : *La mémoire était au centre de tous vos précédents films. Or, le fait de prendre ici des enfants renvoie plutôt à l'absence de mémoire mais aussi, comme vous venez de le souligner, à une projection vers l'avenir. Pourtant, la quête du père de **Paysage dans le brouillard** peut-elle être considérée encore comme une quête essentielle, une quête de l'origine ?*

– **T. Angelopoulos** : Il s'agit d'une quête existentielle, mais en même temps, le père n'est pas ici le père physique. Le film est en fait une sorte de métaphore. La rencontre avec l'arbre à la fin symbolise cette rencontre avec le père. La Grèce que les enfants parcourent n'est pas non plus la Grèce géographique mais un lieu idéal ou un non-lieu; une utopie, si vous voulez, selon la définition que donnaient les anciens Grecs au mot «outopos». C'est précisément cette utopie que représente la fin du film. Les enfants partent de la Grèce pour retrouver la Grèce, mais quelle Grèce? Une idée de celle-ci seulement. J'ai ainsi défini mes trois derniers films comme une trilogie du silence de l'histoire, de la mort de Dieu. Dieu pour moi, ce n'est pas un Dieu au sens religieux mais quelque chose à laquelle on peut croire, se référer. Une utopie précisément.

– **24 images** : *On a presque l'impression que dans votre dernier film, vous écartez l'histoire qui avait toujours été très présente dans tous vos films. Votre vision de l'histoire a-t-elle changé ?*

– **T. Angelopoulos** : Il y a une différence entre la première et la seconde période de mes films. Dans la trilogie **Jours de 36**, **Le voyage des comédiens** et **Les chasseurs**, l'histoire était à l'avant-scène. Maintenant, elle est devenue la toile de fond; on la présuppose. On ne peut jamais chasser l'histoire. Elle est toujours présente. Dans **Paysage dans le brouillard**, l'histoire se manifeste à travers les comédiens. Actuellement, on a l'impres-

sion partout dans le monde que l'histoire est chose du passé. Mais l'histoire qu'est-ce que c'est? Ce n'est pas uniquement les événements mais également une réflexion sur l'histoire permettant d'avancer. Autrefois, le mot révolution signifiait intervenir sur l'histoire ou accélérer son évolution normale. Or actuellement, il n'y a plus de proposition comme celle-là, plus aucun projet social ou politique. On vit selon les mêmes schémas qu'il y a des années. S'il y a eu des améliorations, elles se sont manifestées uniquement au niveau de la condition matérielle des gens et n'ont aucunement changé leur condition morale. Comment peut-il être possible, lorsque l'on vit dans une société impassible et indifférente, de mobiliser une jeunesse? Pas mobiliser dans la rue. Mobiliser intellectuellement, idéologiquement. Leur faire croire que les choses peuvent changer. C'est pour cela que je vous parlais d'une rupture. La jeunesse d'aujourd'hui a été privée de rêves par la vieille génération.

– **24 images** : *Vous attribuez donc la disparition du cinéma politique à cette désillusion.*

– **T. Angelopoulos** : Il faut croire pour faire du cinéma politique. Il y a une phrase dans **Voyage à Cythère** qui dit: «Quelquefois, je constate avec effroi que je ne crois plus en rien. Alors, j'en reviens à mon corps. C'est la seule chose qui me rappelle que je suis vivante.» On me demande souvent pourquoi j'ai fait trois enfants en si peu de temps. Peut-être est-ce par désespoir.

– **24 images** : *De votre premier film, **La reconstitution**, à vos derniers films, il y a une évolution d'un cinéma proche du néo-réalisme à une forme de réalisme intégrant de plus en plus d'éléments oniriques. Quelle importance accordez-vous à ces éléments ?*

– **T. Angelopoulos** : J'ai senti un moment que le cinéma réaliste posait souvent une limite à l'expression et j'ai voulu dépasser le cinéma de prose vers un cinéma de la poésie, selon cette distinction qu'a faite Pasolini. Aux environs des années 70, tout le cinéma important était un cinéma de la métaphore. Je pense à Oshima par exemple, **La cérémonie** ou aux films des Taviani. Beaucoup de films de cette période ont voulu renouer avec la poésie en utilisant la métaphore. Ainsi, j'ai été amené naturelle-



«J'ai voulu donner l'impression d'un pays qu'ils traverseraient comme un vaste camp de concentration.»

«La jeunesse d'aujourd'hui a été privée de rêves par la vieille génération.»



ment vers ça. Selon moi, le visage d'un homme dans le cinéma réaliste ne sera toujours que le visage d'un homme; dans le cinéma métaphorique ou poétique, c'est le visage d'un homme et davantage. Dans *Paysage dans le brouillard*, c'est évidemment plus accentué encore parce que c'est un conte de fées, une fable et que dans une fable il y a une structure, une logique interne qui permet d'accepter beaucoup plus facilement les fuites surréalistes. Mon film est construit sur la démesure: la main qui sort de l'eau, l'énorme grue comme un dragon ou comme ces monstres des voyages d'Homère. Il y a aussi cet espace où les enfants évoluent, où ils sont poursuivis ou se sentent poursuivis, puis la frontière, les coups de feu, comme s'ils fuyaient d'un camp de prisonniers. J'ai voulu donner cette impression d'un pays qu'ils traverseraient comme un vaste camp de concentration.

–24 images: *Il y a aussi toujours ces références au cinéma et à vos autres films.*

–T. Angelopoulos: On parle toujours de cinéma dans mes films. Dans *Paysage dans le brouillard*, on trouve un bout de pellicule où le petit garçon imagine un arbre. C'est cet arbre qui revient à la fin, comme si les enfants entraient dans ce bout de pellicule. Cet arbre devient alors comme la première image d'un autre film.

–24 images: *C'est également l'arbre du Voyage à Cythère.*

–T. Angelopoulos: J'utilise toujours des références à mes précédents films. C'est comme si les enfants voyageaient non pas dans la Grèce mais dans un paysage filmique: dans une Grèce déjà vue et photographiée dans mes autres films. Il y a également des références au niveau de la bande sonore qui est parfois directement empruntée de mes autres films.

–24 images: *Quelle conception avez-vous du rôle de la musique dans un film?*

–T. Angelopoulos: Lorsque j'ai commencé à faire des films, je voulais uniquement de la musique provenant de sources naturelles. Je ne voulais aucune musique d'accompagnement. À partir d'*Alexandre le Grand*, la musique jouera cependant un rôle important. J'ai utilisé dans ce film une messe byzantine et je

voulais que cette musique fonctionne dans le film exactement comme dans une messe. Pour les trois derniers films, comme l'élan était plus romantique, j'ai cru qu'il fallait cette fois utiliser davantage une musique d'accompagnement. Dans *Voyage à Cythère* je voulais que la musique du fils (le «Concerto grosso» de Vivaldi) et celle du père, qui est une musique populaire, s'unissent à la fin dans un air de violon entendu au loin. Pour *L'apiculteur*, c'était de pouvoir trouver quelque chose à mi-chemin entre l'ancien et le nouveau, ou entre le traditionnel et le moderne. J'ai donc demandé à un saxophoniste de jazz d'improviser à partir d'un thème d'une musique populaire. Finalement, pour *Paysage dans le brouillard*, j'ai demandé à la musicienne de composer une musique à partir des thèmes romantiques de la fuite et de la solitude. Je voulais quelque chose rappelant à la fois le «Concerto pour violon et orchestre» de Mendelssohn et le style de Nino Rota. La musique devait presque raconter l'histoire, suggérer ce qui n'est pas dit par les enfants. Ainsi, dans mes trois derniers films, la musique devient pratiquement le point de départ du film ou ce qui lui donne son souffle.

–24 images: *Le fait d'avoir utilisé des enfants comme protagonistes a-t-il entraîné une façon différente de filmer?*

–T. Angelopoulos: Nous devons d'abord considérer ces enfants comme des adultes, en n'utilisant pas le langage qui est celui des enfants. Leur langage est ici très poétique. En grec, c'était presque en vers. Il fallait aussi éviter d'exploiter les enfants pour leur photogénie. Je les ai ainsi filmés souvent de dos qui s'éloignent. Rarement en gros plan, sauf une ou deux fois, comme par exemple dans ce plan du petit garçon qui pleure. Ce gros plan ne venait pas du tout rompre l'homogénéité linguistique du film. Il est utilisé comme à l'intérieur d'un travelling puisque j'ai fait trois plans dans le même axe. Cette utilisation ne détache en rien le film du langage de mes autres films.

–24 images: *Comment s'élabore vos scénarios?*

–T. Angelopoulos: Vous savez, je n'écris jamais de scénario. Je note parfois deux mots et une scène. J'écris simplement des récits ou des petites nouvelles mais il n'y a que moi qui peut déchiffrer ce que j'ai écrit. Un peu comme le fait Fellini, lorsque



Marcello Mastroianni dans *L'apiculteur*

je ne sais pas comment traiter une scène je l'écris de façon littéraire. Mais cela peut être très risqué parce qu'il s'agit d'un langage totalement différent qu'il ne faut pas seulement transposer à l'écran. Il faut pouvoir préserver l'autonomie du langage cinématographique.

–24 images: Vous collaborez aussi avec des scénaristes. Avec Tonino Guerra entre autres.

–T. Angelopoulos: Oui mais mes scénaristes n'écrivent pas. Je propose des idées et ils me servent un peu d'avocat du diable. On ne discute jamais du scénario mais de scènes. Dans *L'apiculteur* par exemple, où j'ai travaillé avec Tonino Guerra, il n'y a aucune idée venant de lui. Mais nous avons discuté de certaines scènes. Par contre, pour *Paysage dans le brouillard*, nous avons eu une collaboration beaucoup plus assidue. On se rencontrait pour discuter. On prenait une scène puis la conversation dérivait sur autre chose. On y revenait ou alors on changeait de scène. Tonino travaille de la même façon avec Antonioni ou Fellini. Son apport est avant tout celui d'un poète. Par exemple, dans *Voyage à Cythère*, je cherchais la première parole qu'aurait dite la femme à l'homme qu'elle attendait depuis 32 ans. Je ne trouvais que des mots qui me semblaient réalistes et normaux. Tonino m'a alors raconté qu'il avait été prisonnier des Allemands pendant la guerre et que lorsqu'il était revenu à son village natal, la première parole que lui avait dite sa mère fut: «Tu as mangé?», comme s'il était parti le matin même de la maison. Je trouvais ça formidable qu'après 32 ans, la première parole de cette femme soit: «Tu as mangé?». Il faut évidemment qu'il y ait un langage commun entre le réalisateur et le scénariste, comme cet accord qui existe entre Polanski et Gérard Brach ou entre Buñuel et Jean-Claude Carrière. Jean-Claude a fait beaucoup d'autres scénarios, mais il n'est jamais arrivé à faire avec d'autres ce qu'il a fait avec Buñuel. Cela relève presque de la chimie.



Manos Katraléis et Dora Volanaki dans *Voyage à Cythère*

–24 images: On sent souvent chez vous une composition très minutieuse des plans, une organisation presque chorégraphique des personnages à l'intérieur du cadre. Cela exige-t-il que vous travailliez de façon très directive avec vos comédiens?

–T. Angelopoulos: Je suis beaucoup plus instinctif qu'on ne l'imagine, même sur le tournage. Je laisse toujours une porte ouverte aux découvertes, aux choses qui se présentent souvent en cours de tournage ou de répétitions. Je n'ai jamais dit par exemple à Mastroianni dans *L'apiculteur*: «Ne gesticule pas, tu n'es pas un italien, tu es grec». Je lui ai simplement raconté l'histoire sans rien dire de plus et lui a joué de façon tout à fait retenue. D'une façon qui, pourtant, ne correspond pas du tout à son jeu habituel.

–24 images: Mais lorsqu'il y a beaucoup de personnages à mettre en scène, ou une caméra qui vient les encercler comme vous le faites par exemple dans cette séquence avec les vieux comédiens sur la plage, cela doit demander énormément de précision.

–T. Angelopoulos: Les séquences où la caméra bouge demandent évidemment une préparation minutieuse, mais je ne fais jamais de découpage technique avant. Tout se décide un jour avant ou le matin même du tournage. Je perds du temps au moment de la préparation, jamais au tournage. Je tourne très vite et la première prise est presque toujours la meilleure. L'utilisation du plan-séquence demande d'ailleurs de l'acteur un travail semblable à celui qu'exige le théâtre. Cela lui permet de garder une continuité de sentiment et d'établir une progression dans la scène. A moins de demander, comme Bresson par exemple, une neutralisation du jeu, il ne faut pas fatiguer l'acteur. Je cherche donc à préserver l'émotion de la première prise. Je préfère, à quelque chose de plus figolé mais froid, des choses imparfaites mais qui conservent cette vérité de l'émotion première. Ça, aucune technique ne peut la reproduire. ●