

À propos du *Voyage des comédiens* et *Les Chasseurs* La morale contemplative du plan

Élie Castiel

Number 278, May–June 2012

Theo Angelopoulos

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66577ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Castiel, É. (2012). À propos du *Voyage des comédiens* et *Les Chasseurs* : la morale contemplative du plan. *Séquences*, (278), 28–29.

À propos du *Voyage des comédiens* et *Les Chasseurs* La morale contemplative du plan

Le plan-séquence possède sa propre morale et se présente comme un plan obtenu en filmant toute une séquence en un seul plan ou, en d'autres mots, il s'agit d'un plan qui équivaut à une séquence. Les personnages, filmés en continuité comme dans un plan sans coupes, évoluent à l'intérieur du cadre (parfois même hors du cadre) jusqu'à ce que leurs actions expriment une signification, jusqu'à ce qu'un effet narratif cathartique de mise en scène opère.

Élie Castiel



Le Voyage des comédiens | Analyser les mythes d'une société

Le plan-séquence est une affaire de morale et celle-ci a également quelque chose à voir avec l'idée que chaque auteur se fait du cinéma. Ce quelque chose est d'ordre purement esthétique et s'inscrit dans le courant de pensée d'une époque. Dans le cas de Theo Angelopoulos, il s'intègre à la notion de modernité et à ce que cette modernité représente à un moment précis. En quelque sorte donc, cette «éthique» ne serait-elle pas uniquement une question de regard, mais aussi de rapport au monde ?

Œuvre épique dans le sens brechtien, *Le Voyage des comédiens* (O Thiasos, 1975) n'en constitue pas moins le film où le cinéaste exprime le plus clairement l'anatomie physique et morale du plan-séquence. Cette construction filmique façonne le récit. L'approche brechtienne (qui se conjugue admirablement au plan-séquence) est plus évidente que dans ses autres films, même si ces derniers en conservent néanmoins les fondements. Qu'il s'agisse des intermèdes théâtraux (présentations du drame folklorique *Golfo la bergère*) ou des témoignages ou épisodes faisant avancer les différentes décennies politiques, toute la fabrication du récit se conjugue selon une dialectique bien orchestrée. La référence à Brecht s'explique, par exemple, dans le parallèle, voire la juxtaposition, entre les événements historiques et le spectacle qui se joue sur scène dans divers endroits. Une sorte de mise en abyme en quelque sorte.

L'écrivain et critique Martin Esslin exprime la notion de l'épique brechtienne avec une luminosité intellectuelle qui se

retrouve dans *Le Voyage des comédiens*. Il s'agit de la façon dont la mise en scène se déroule selon un procédé propre au théâtre: «After all, the whole theory of the epic theatre is based on the rejection of empathy and the emotional involvement of the audience in the character on stage.»¹

Dans le film, l'émotion n'est pas dans l'illustration, mais dans ce qui est recélé. Le spectateur cinématographique est donc laissé à lui-même pour faire bouger ses propres émotions. Ces mêmes émotions seront d'ordre purement intellectuel et non pas émotif.

Inutile de rappeler que *Le Voyage des comédiens* demeure un film si riche, si dense, si ordonné, le plus beau dans l'œuvre pourtant magique de Theo Angelopoulos, qu'on aurait envie de disserter sur tous ses aspects ayant rapport au plan. Un choix s'imposait. Mais la force de ce voyage mythique tient tout particulièrement à la poétisation du réel et à l'intervention d'une certaine aura presque surréaliste dans le récit. Ce tableau d'une partie de l'histoire de la Grèce, Angelopoulos ne le réduit pas à quelques explications, au contraire, le cinéaste l'insère dans le quotidien des personnages et des situations. Le réalisme, bien que souvent onirique, existe non pour représenter le réel, mais pour le structurer et l'analyser par le biais d'une mise en scène magnifiquement achevée. Film de la modernité, il n'y a là aucun doute, *Le Voyage des comédiens* ne fait en fin de compte qu'analyser les mythes d'une société et faire ressortir au grand jour les dérèglements et les mensonges de l'Histoire.

Dans le cas des films de Theo Angelopoulos, cet engagement exprime le plus souvent une force idéologique, morale et politique. Le peu de spectateurs qui ont vu *Les Chasseurs* (I Kinighi, 1977) se souviendront que le cinéaste grec ne laisse aucune place à la psychologie individuelle, optant plutôt pour une esquisse illustrant le portrait d'une classe sociale déterminée dans ses grandes aspirations et ses codes de conduite.

Mais de quoi est-il question dans ce film ? Lors d'une partie de chasse dans les montagnes, un groupe de bourgeois grecs découvre dans la neige le cadavre d'un maquisard révolutionnaire de la guerre civile. Cette découverte est toutefois étrange. D'une part, le sang qui coule de la blessure de l'homme est encore frais ; de l'autre, par contre, celui-ci porte des vêtements et une arme de la dernière guerre qui permettent de deviner qu'il a été sans nul doute maquisard. Or, nous sommes le 31 décembre 1976, la veille du jour de l'an, et l'histoire des maquisards a pris fin en 1949. Il n'est donc pas surprenant qu'un des protagonistes des *Chasseurs* dise : «Qu'il soit revenu ici et maintenant est une erreur historique.»



À travers une enquête policière, les chasseurs vont tenter d'élucider cette *aberration* du temps. D'autant plus que tous ont vécu de près les événements des dernières décennies. Comme dans *Jours de 36* (*Meres tou 36*, 1977 – voir p. 30-31) et *Le Voyage des comédiens*, les personnages vont chacun procéder à leur propre analyse politique. Leurs confessions aussi bien que leurs dépositions permettront de retracer les différentes manifestations politiques qui se sont déroulées depuis la fin de la guerre civile jusqu'en 1977.

Le plan-séquence, plus discret ici, participe néanmoins à une prise de conscience politique qui, comme c'était le cas dans les deux films précédents, organisait le cours de l'Histoire. Mais dans *Les Chasseurs*, cette évidence est moins saisissante, rendant un quelconque inventaire de l'arrière-fond un peu difficile. Laissons Angelopoulos s'expliquer : « Dans *Les Chasseurs*, les événements ne sont repérables que dans le cadre de la politique intérieure... C'est une petite histoire par rapport à la grande Histoire du *Voyage des comédiens*, mais une petite histoire qui a eu un poids terrible, qui a donné son visage à la Grèce d'aujourd'hui et qui a conduit à la dictature des colonels. Dans ce film *Les Chasseurs*, comme dans *Le Voyage des comédiens*, il y a la nostalgie de ce qu'on a appelé la révolution et qui voulait dire, pour notre génération, un changement de notre vie, et qui a été abandonné par tous... Aujourd'hui... on a un sentiment de vide. »²

Ainsi, le spectateur vient de faire l'expérience de ce que Michel Siety³ appelle « durée », contribuant ainsi au film en posant son propre regard. Ce rapport au monde, et par déduction, au cinéma, est aussi une *mise en œuvre* d'un lien pensé entre le réalisateur et l'espace où évoluent les personnages auxquels il a décidé de se mesurer. De la même façon, l'enjeu du plan

se situe dans sa disposition à faire du traitement des diverses variations et paramètres d'ordre technique, un apport complexe au réel, comme le souligne Pier Paolo Pasolini dans un de ses essais sur le cinéma : « Nous sentons la caméra ou, plus abstraitement, une instance qui organise le visible, se confronte à lui, l'interprète..., se manifeste en lui et entièrement par lui. Ce qui nous atteint dans un plan, ce que nous devons chercher à décrire, ce à quoi nous devons nous rendre sensible, ce n'est pas seulement ce qu'il nous donne à voir directement, ce qui est mis en scène, mais la manifestation d'une tension entre le visible et l'instance qui règle cette visibilité. »⁴

La liberté d'action est donc totale, s'affirme au grand jour et augure les nouveaux fondements esthétiques des images en mouvement, ce qui inclut le plan. Ce dernier devient ainsi annonciateur d'une morale que le cinéaste s'inflige à lui-même pour exprimer son rapport au monde. En quelque sorte, une forme de contemplation.

Admiration et non pas *contemplation*, c'est peut-être le mot-clé qu'il incombe d'assimiler aux films de Theo Angelopoulos. Et qui dit « admirer » dit aussi « arrêter son regard », le fixer comme s'il s'agissait d'une œuvre de galerie... et dans le cas de ce cinéma particulier, du plan-séquence, métaphore temporelle du monde.

¹Esslin, Martin: *Brecht: A Choice of Evils*. London: Eyre & Spottiswoode, 1963, reprint of 1959, p. 19

²Tierchant, Hélène: « *Les Chasseurs*: entretien », in *Theo Angelopoulos*, par Tierchant et Michel Ciment. Paris: Edilig, 1989, p. 74

³Siety, Emmanuel: *Le Plan: au commencement du cinéma*. Paris: Les Cahiers du cinéma, 2001, p. 43

⁴Pasolini, Pier Paolo: « Le Cinéma de poésie », in *L'Expérience hérétique, langue et cinéma*. Paris: Payot, 1976, p. 154