

Theo Angelopoulos

Pour comprendre la marche du monde

Maria Stasinopoulou

Numéro 278, mai-juin 2012

Theo Angelopoulos

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66581ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Stasinopoulou, M. (2012). Theo Angelopoulos : pour comprendre la marche du monde. *Séquences*, (278), 36–37.



Theo Angelopoulos

Pour comprendre la marche du monde

Le cinéaste grec de renommée internationale parle de la présence de l'Histoire dans ses films, de la situation sociale actuelle, de sa collaboration avec les comédiens et du passionnant travail de maturation qui précède la naissance d'une idée.

Propos recueillis à Athènes en septembre 2010 par **Maria Stasinopoulou**

Dans vos films, il y a des images très chargées d'un point de vue sémiologique, ce qui conduit certains à considérer qu'il y a une sorte de théâtralité dans vos oeuvres.

Je ne suis pas de cet avis. Ce qu'on prend généralement pour une apparence de théâtralité, c'est le recours privilégié à des plans longs. Ce qu'on appelle en terminologie française plans-séquence. Dans ces plans-là, quand ils se déroulent en intérieur, l'espace semble prendre le caractère d'une scène et les acteurs semblent bouger librement, comme sur une scène de théâtre. Ce sont ces aspects qui donnent une impression de théâtralité à celui qui regarde les choses dans ce cadre étroit.

Qu'est-ce que la théâtralité?

Si j'essayais de la définir, je dirais peut-être que c'est un certain degré d'exagération dans la parole et le mouvement. D'autre part, la scène est une contrainte et l'axe visuel du spectateur est de face. C'est la parole qui est primordiale, et bien sûr le comédien qui l'interprète. On pourrait dire que ce que le spectateur fait inconsciemment au cours de la représentation au théâtre, c'est-à-dire de concentrer son attention sur celui qui joue ou sur ce qui l'intéresse particulièrement sur la scène, signifie qu'il crée des plans par l'intensité même de son attention ou par le déplacement de son intérêt d'un élément à l'autre. C'est ce qui se

passé au cinéma avec les différents plans; seulement, ce n'est pas le spectateur qui les détermine, mais le metteur en scène du film.

Il y a une sorte de distanciation. Il n'y a pas de plans rapprochés, nous ne voyons pas les sentiments des personnages, comme on en a l'habitude. Distanciation ne signifie pas plan éloigné. La distanciation, c'est une tout autre histoire. Cela a davantage à voir avec le style. C'est un genre qui propose au spectateur tout à la fois, un *in* et un *out*. Pour moi, *La Reconstitution* est un film qui rappelle la tragédie antique, sans aucun rapport avec la distanciation. Mais *Jours de 36*, c'est un film ironique, sans que cela signifie que la tragédie est niée. On pourrait dire que, là, il y a une utilisation de la définition brechtienne, en ce qui concerne les situations et les paroles. L'ironie est l'une des voies de la distanciation que Brecht a théorisées. Cependant, dans ses films, ce n'était pas la règle. *Mère courage* est une oeuvre qui présente toutes les caractéristiques d'une tragédie dans l'acception « grec ancien » du terme.

Il y a des thèmes qui reviennent dans vos films. Par exemple, l'héroïne de *La Reconstitution*, les personnages du *Voyage dans le brouillard*. Le retour d'éléments ou de situations présents dans des films précédents, ce n'est rien d'autre que des rappels, pour le

spectateur qui suit le cheminement de l'œuvre d'un metteur en scène, que «l'œuvre est une». Qu'on ne tourne jamais qu'un seul film et qu'en réalité chaque nouveau film n'est qu'un chapitre d'un seul et même film, qui voyage dans le temps. Nous sommes condamnés à avancer avec nos obsessions.

Quelles sont vos sources d'inspiration? Comment choisissez-vous le sujet d'un film?

La Reconstitution, c'était un fait réel. Un meurtre dans les montagnes d'Épire qui rappelle les Atrides. *Jours de 36* également, tourné sous la dictature des colonels, parle, à travers une histoire vraie, de l'avant-goût de la première dictature dans l'histoire de la Grèce moderne, en 1936. *Le Voyage des comédiens* est basé sur la grande histoire à travers un groupe de comédiens qui voyage en Grèce et dans le temps, de 1939 à 1952, en jouant un ancien vaudeville. Dans *Le Voyage des comédiens*, on retrouve le mythe des Atrides. Cependant, l'histoire bascule, car non seulement je l'ai ramenée au niveau de la vie quotidienne, mais elle passe par les représentations de cette troupe et c'est comme si le cinéma dialoguait avec le théâtre. *Les Chasseurs* aussi part d'un fait réel: des villageois ont trouvé un cadavre dans la neige, en dehors de leur village, près de la frontière de l'ex-Yougoslavie. Ce mort était un réfugié politique qui avait le mal de son pays, il a traversé tout seul clandestinement la frontière et il est mort sur une colline en dehors de son village. C'est là que les villageois l'ont trouvé.

Alexandre le Grand est un personnage entre bandit et anarchiste. Le film [éponyme] renvoie à l'époque des voleurs

de grand chemin en Grèce, à la fin du 19^e siècle. Les faits se déroulent dans un village qui s'est organisé comme une communauté anarchiste. Ce film était une critique du stalinisme, c'est-à-dire une critique du chef charismatique qui débute comme libérateur et devient un tyran. *Voyage à Cythère* tente de décrire le processus de la naissance d'un film. Le metteur en scène du film rencontre dans un café un vieux qui vend de la lavande et qui devient le personnage de son film. Dans ce film, la réalité et le mythe dialoguent entre eux, de manière telle que souvent leurs frontières s'effacent. Dans *L'Apiculteur*, les repères historiques sont imprécis. *Paysage dans le brouillard* est l'histoire vraie de deux enfants qui sont partis de chez eux et se sont mis en route pour l'Allemagne pour retrouver leur père. Le film suivant, *Le Pas suspendu de la cigogne*, est purement imaginaire et, en fait, il est né d'une manière curieuse, dans le cours de voyages, entre Florina, Athènes, New York et Montréal. Il y a une scène fondamentale qui est née à New York, dans un bus qui traversait Harlem. *Le Regard d'Ulysse* est basé sur l'idée du premier film grec des frères Manaki, les pionniers du cinéma dans les Balkans. *Le Regard d'Ulysse*, c'est la quête du premier regard, ce qu'est le film. Ce qu'on pourrait appeler l'âge de l'innocence. *Le Pas suspendu de la cigogne* a davantage de rapport avec les frontières. Il part d'une excursion que j'ai faite sur la frontière. L'officier qui m'accompagnait a posé un pied sur la ligne qui sépare la Grèce de la Turquie, sur un pont, et a prononcé la phrase qui a fait naître le film: «Si je fais un pas de plus, je suis ailleurs ou je meurs.» Dans *L'Éternité et un*





Paysage dans le brouillard | Le voyage en Allemagne

jour, il n'y a pas d'allusions historiques. Mais, de nouveau, il y a un point de départ, un événement. La mort d'un poète. *La Poussière du temps* et *Eleni* sont les deux premiers films d'une trilogie qui porte sur l'histoire du 20^e siècle, et surtout sur la deuxième partie du 20^e siècle. Les références sont davantage historiques et je ne pourrais pas dire qu'ils partent d'un événement particulier.

La référence à l'histoire est dépassée ou peut-être cela fait-il un peu mal?

Je pense que la nouvelle génération qui va au cinéma ne se situe pas par rapport à l'histoire. Elle vit une époque trouble où le présent est l'unique référence. Le passé, soit n'intéresse pas, soit n'existe pas, et le futur est un horizon fermé. Ma génération est née à une époque où le dialogue avec l'histoire était fondamental pour comprendre la marche du monde.

L'homme peut changer son destin s'il étudie les retombées sociales et économiques de l'histoire sur sa vie quotidienne?

C'est ce que la Révolution française était censée dire, ce que voulait dire tout ce qui tend à la libération des hommes, à l'égalité, à la liberté. Mais tout ça, c'était des mots d'ordre magiques. Pendant un certain temps, on croit aller dans cette direction et puis on revient en arrière. Je ne sais pas. Moi, j'ai essayé de «lire» l'histoire à travers mes films, en recherchant une issue, sans résultat, d'où l'obsession constante. Aujourd'hui, la tendance au cinéma ne se réfère pas à l'histoire. L'un des thèmes favoris, c'est la déconstruction de la famille. Aujourd'hui, les jeunes se sentent enfermés dans une société sans perspectives, et c'est pour ça qu'ils sont en colère. Leur colère n'a pas de motivations politiques. C'est une explosion aveugle. Il y a eu une époque où c'était différent. La révolte de Mai 68 à Paris avait de l'espoir. Tous les soulèvements qui se déroulent dans mon pays ces derniers temps sont sans espoir.

Voudriez-vous nous parler du film que vous préparez?

J'ai écrit un scénario dont tout le monde dit qu'il est très



Le Regard d'Ulysse | La quête du premier regard

pessimiste. Mais je ne crois pas qu'il le soit, simplement il ne débouche pas sur un avenir où les choses iraient mieux. Je ne sais pas quelle peut être l'issue, je n'y peux rien, je ne sais pas ou je ne le pressens pas. À la fin du film que je prépare, il y a une jeune fille qui part. Où va-t-elle? Elle le dit elle-même: «Je ne sais pas où je vais.» La fin est ouverte.

Comment choisissez-vous les comédiens avec lesquels vous allez collaborer?

Tout d'abord, à partir des renseignements que j'ai ou à partir de contacts personnels. Il faut que ce soit de bons comédiens. Mais il y a quelque chose d'autre qui intervient inconsciemment, intuitivement, et que j'ai du mal à définir, mais qui finalement joue comme un catalyseur.

Qu'est-ce que c'est pour vous, un bon comédien?

Un bon comédien, c'est celui qui, quand il dit «bonjour», n'enjolive pas. Cela ne veut pas dire que tout va dans le sens d'une sorte de cinéma du vécu. Bien sûr, il m'arrive souvent de «pousser» les choses avec un comédien au point que le «bonjour» ait un sens profond. C'est ce qui s'est passé dans *Eleni* avec une fille, élève de l'école d'art dramatique, que j'ai tellement poussée qu'elle a fini par vivre le rôle au point qu'elle s'y est identifiée. À tel point qu'en quelques jours elle a vieilli de vingt ans.

Les comédiens peuvent faire des propositions?

Bien sûr qu'ils peuvent faire des propositions. Cela dépend du comédien. Je me souviens d'une discussion avec Elia Kazan, il y a de nombreuses années. Je lui ai demandé comment il avait travaillé avec Marlon Brando et il m'a dit qu'avant chaque scène Brando lui disait: «Dis-moi ce que j'ai à faire et laisse-moi. Définis-moi les limites et laisse-moi faire; si ça ne te plaît pas, tu corriges.» Elia Kazan a continué: «Je ne corrige jamais. Ce qu'il faisait était tellement supérieur à ce que j'imaginai que je n'avais pas à le corriger.»

Dans vos films, le rythme donne l'impression de reconstituer le temps réel d'une activité humaine.

Les spectateurs vont au cinéma le soir. C'est comme ça qu'ils finissent leur journée, par un spectacle. Il y a une partie des spectateurs qui prend plaisir et se détend intérieurement avec des choses difficiles. La majorité des spectateurs avec les choses faciles. Facile veut dire, pour un spectateur contemporain, une compression du *timing*, une contraction du temps réel. Mais l'usage du temps réel, ça a un rapport avec un autre type de récit, un autre rythme intérieur. Et pour en revenir au début de l'interview, dans les plans longs, il y a des virgules, avant le point final. C'est-à-dire que, dans la même phrase, il y a des propositions principales et des subordonnées. C'est cela qui apparaît comme une dilatation du temps pour le spectateur habituel. En réalité, ce n'est rien d'autre que le temps réel. En littérature, il se passe la même chose. Regardez la différence qu'il y a entre Proust et Faulkner et Hemingway. Voyez l'utilisation de tous les types de dilatation et de contraction chez Joyce. *Ulysse* se termine par le monologue de Molly qui fait sept pages, sans une virgule, sans un point. Bien sûr, tout ça a déjà été fait. Homère a été un précurseur, et pas seulement lui. Depuis la naissance du récit, il y a et l'un et l'autre type.

Comment naît une idée ?

On me demande souvent, comme vous, comment naît l'idée d'un film. Antonioni avait dit un jour que l'idée du *Cri (Il grido)*, un film qu'il avait fait avant *L'avventura*, était née devant un mur blanc. La réponse élude la question. Il poétise les choses. Rien ne

vient de rien. Tout naît d'images enregistrées consciemment ou inconsciemment, de lectures ou d'expériences de toutes sortes. Au moment où on les enregistre, elles n'ont pas de nom. Mais un jour où on se met en quête, on s'ouvre, elles reviennent et prennent forme. Elles deviennent mots, images, histoires. L'idée de la scène du mariage dans *Le Pas suspendu de la cigogne* est née d'une vieille lecture dans un journal en 1958, et qui m'est revenue à l'esprit quand j'écrivais le scénario. Dans une toute petite île, du côté sud de la Crète, où vivaient des bergers, hiver comme été, l'hiver se levaient d'énormes vagues et la petite île était isolée de la rive opposée de Crète. Mais les bergers qui vivaient là-bas avaient des besoins. Quelqu'un se mariait, quelqu'un mourait. Selon la tradition, un prêtre devait psalmodier le début ou la fin. Alors qu'est-ce qu'ils faisaient ? Ils allumaient un feu, de manière que, selon les signaux envoyés par les flammes, les gens de la rive en face, en Crète, comprennent s'il s'agissait d'un enterrement ou d'un mariage et appellent le prêtre. Le curé montait sur un rocher au milieu d'une mer démontée, disait la cérémonie devant les vagues et les autres, de l'autre côté, sur l'île, enterraient le mort. C'est cette idée-là, de ce côté-ci et de l'autre, avec un fleuve qui séparait le marié et la mariée, que j'ai reprise moi aussi dans la scène du mariage dans le film dont j'ai parlé. Rien ne naît devant un mur blanc, mais un jour où, par hasard, on s'est trouvé devant un mur blanc, ce jour-là a été un jour et une heure privilégiés. On était ouvert et c'est arrivé. La période d'attente d'une idée, c'est comme la quête de l'amour. Quand on est ouvert, tout se transforme, tout devient éléments et sources d'inspiration pour ce qu'on cherche. ☺



Photo : *L'Éternité et un jour* | La mort d'un poète