

Grèce

Entre Hellénisation et européenité

Élie Castiel

Numéro 199, novembre–décembre 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49153ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Castiel, É. (1998). Grèce : entre Hellénisation et européenité. *Séquences*, (199), 26–27.



Si je t'aime, prends garde à toi

lui offre tous les outils destinés à lui faire comprendre qu'elle le veut. Samuel, de son côté, est une sorte de malade qui souffre d'infantilisme prétentieux, un homme qui ne voit pas plus loin que le bout de son membre, qui, bien qu'il répète sans cesse le contraire, refuse l'amour ou n'importe quel sorte d'attachement qui s'y apparente de près ou de loin, sous prétexte qu'il s'agit là de mollesse ou de platitude. Pour lui, une femme n'a de valeur qu'à condition qu'elle soit à ses pieds, dans tous les sens de l'expression. Intéressante étude sur le machisme, qui pouvait donner naissance à des variations multiples. Or, la cinéaste concentre sa caméra sur des visages déchirés, des affrontements oraux, de violentes séances de baise – bref, sur des images où l'amour ne tient pas nécessairement, dans toute sa splendeur, le haut du pavé. Muriel et Samuel vivent dans un univers où seuls leurs deux corps comptent et ils paraissent ne se concentrer que sur l'existence ou la non-existence de leurs passions impossibles à assouvir. Lorsqu'à la fin du film, Nathalie Baye s'enfuit à la campagne et que sa voiture entre dans un tunnel baigné de brouillard, on espère mordicus ne jamais la revoir. Loin d'être un film à thèse dans lequel pouvaient au moins être amenées quelques touches d'ironie et où la cinéaste aurait pu broser le portrait d'un tissu social en décomposition, *Si je t'aime, prends garde à toi* est un film pompeux, qui s'essouffle vite en voulant nous essouffler. Je t'aime, moi non plus.

Maurice Elia

GRÈCE ENTRE HELLÉNISATION ET EUROPÉANITÉ

Contrairement aux autres cinématographies européennes, le cinéma grec demeure dans son ensemble un art porté sur l'individu et son apport à la société. La Grèce est un pays en constante hellénisation, déterminé à se donner une image et une culture qui lui sont propres. Car pendant longtemps, les Grecs ont littéralement été asservis par d'autres cultures avec comme résultat, une société prise dans une réalité polymorphe. En se penchant sur ce phénomène de civilisation, les cinéastes grecs se sont davantage intéressés au fond, consacrant moins d'importance à la forme. Mais dans une Europe de plus en plus unie, la Grèce n'a d'autre choix que de bâtir un cinéma susceptible de rivaliser avec celui de ses pays voisins. À mesure que le pays s'occidentalise, le cinéma suit la même courbe.

C'est une des raisons pour lesquelles l'art de Theo Angelopoulos marque une étape décisive dans l'esthétique du cinéma grec. Par sa recherche formaliste d'une richesse inépuisable, il a influencé plusieurs jeunes cinéastes qui, aujourd'hui, entretiennent des rapports harmonieux entre l'esthétique et le narratif. Les quatre films grecs programmés au dernier Festival des films du monde nous ont donné l'occasion de nous pencher sur une cinématographie de plus en plus diversifiée et soucieuse de la signification des images en mouvement qu'elle projette.

Dans *Vassiliki*, à la fin des années 40, dans une Grèce en proie à la guerre civile et où les communistes sont la cible des fascistes, la belle Vassiliki renonce à ses idéaux politiques en faveur de l'amour. Cette trame narrative d'une extrême simplicité sert de canevas à un film d'une grande beauté plastique, mais d'une froideur glaciale. Dans sa thématique, le film de Vangelis Serdaris, qui a coproduit *Rembetiko* de Costas Ferris, évoque parfois celui de ce dernier (importance de la terre, fatalité du destin, dualité des sentiments, re-

cours à la tragédie). On constate également que la forme épouse admirablement le fond: caméra lente pour filmer des personnages dont l'existence semble arrêtée par les mouvements de l'Histoire, gros plans pour mieux saisir les sentiments qu'ils ressentent et un cadrage souvent serré pour exprimer leur



Vassiliki



L'Éternité et un jour

emprisonnement dans un environnement pris dans la tourmente. Et la terre, présente, rude, orgueilleuse et indifférente à l'égard de ceux qu'elle abrite.

Si dans *Vassiliki*, la terre qu'évoque Serdaris est loin d'être nourricière, elle l'est encore moins dans *Le Chemin de la vie* de Pandelis Voulgaris qui, à l'instar de Nikos Koundouros, Michael Cacoyannis et Theo Angelopoulos, demeure l'un des cinéastes les plus importants du cinéma grec. À partir d'un thème commun, le réalisateur, entre autres, du remarquable *Les Années de pierre* (1985) a produit son film le plus personnel. Qu'il s'agisse d'un archéologue en quête d'une image qui le réconcilierait avec la mort prématurée de son fils, d'un garde forestier qui semble posséder les secrets de la nature ou d'un homme d'âge mûr qui ne croit plus aux possessions terrestres, *Le Chemin de la vie* présente la condition humaine sous trois angles totalement différents, permettant au cinéaste de manipuler la forme et les codes de la narration à sa guise. Il en résulte un film d'une étonnante beauté formelle où le cinéaste livre ses préoccupations les plus intimes face à l'art qu'il pratique car, derrière ces trois histoires sur la difficulté de vivre et de créer, le film de Voulgaris pose la question la plus fondamentale qu'on puisse poser au cinéma: pourquoi et pour qui fait-on des films?

Réponse possible: pour rendre hommage à un être cher, comme c'est le cas de Pericles Hoursoglou qui, dans *L'Homme en gris*,

parle de son père avec une retenue et un respect qui suscitent l'admiration. Pourtant le cinéaste n'est pas tout à fait tendre envers le personnage de Léonidas, prêt à tout lâcher (maison, femme, enfants) pour se lancer dans une nouvelle aventure. Comme si la mort était au rendez-vous, cet homme dans la soixantaine est poussé (par un enivrant instinct de vie) à se lancer dans une passion sans issue. Comme dans *Lefteris*, le premier long métrage d'Hoursoglou, *L'Homme en gris* parle du destin et des multiples bouleversements qu'il impose à l'individu. Les personnages, piégés par la vie, pris dans l'engrenage d'une réalité dont ils ne peuvent saisir le sens véritable, n'ont d'autre recours que de s'appropriier leur propre existence, même s'il s'agit presque d'une utopie, pour ne pas se laisser abattre, pour le désir instinctif de continuer. Car Hoursoglou parle aussi de renoncement, de déracinement et d'instinct de survie qui pousse les individus à remettre constamment leur vie en question. Il le fait avec une dextérité exemplaire.

LE CAS ANGELOPOULOS

Dans son ensemble, le récipiendaire de la Palme d'or du dernier Festival de Cannes demeure fidèle à la démarche d'un cinéaste qui ne cesse d'interroger l'être et le néant, l'Histoire et la société, et tout particulièrement le rôle des images en mouvement, leur nécessité d'être et leur apport à la société. Mais *L'Éternité et un jour* parle aussi du créateur, de sa foi envers l'art qu'il manipule, de ses hésitations, ses angoisses et ses incertitudes. Comment raconter le récit d'un homme qui va bientôt cesser de vivre et qui décide, comme c'était le cas dans *L'Apiculteur*, de revoir son passé?

Ce film d'une beauté plastique exceptionnelle fera sans doute l'objet d'une critique plus détaillée si jamais le film sort en salles localement. Toutefois, j'avoue ne pas être resté indifférent devant l'esthétique séduisante du film. Fidèle à la structure du plan-séquence, Angelopoulos utilise toujours ce procédé de style pour parfaire l'adéquation espace/temps et se permettre à la fois de manœuvrer la mise en scène à sa guise, notamment pour lui donner une théâtralité presque antique. Car, bien que teintés de

modernisme, les films d'Angelopoulos renvoient à une tradition scénique classique, comme dans la tragédie grecque, souvent même reliée au récit. Cette particularité est présente dans *L'Éternité et un jour*, assez paradoxalement dans les scènes extérieures, comme si les lieux filmés devenaient des théâtres de la vie.

Par ailleurs, il est toujours question de chemins solitaires, de routes désertes, de voies sans issues, d'individus qui ne font que passer, comme si la mort s'approchait de plus en plus. Pourtant, malgré les apparences, le film n'est pas consacré à la mort. Au contraire, *L'Éternité et un jour* est une œuvre sur la liberté, sur le besoin essentiel de la parole (et en filigrane, sur l'amour que porte Angelopoulos à sa patrie, et plus particulièrement à la renaissance de sa langue), mais aussi sur l'exil, sur la sensation d'être partout étranger. Peut-être bien que l'unique scène où la lumière éclatante est celle, naturelle, du soleil (et non pas celle, artificielle, d'un quelconque jeu d'éclairage) marque le début d'une nouvelle ère dans le cinéma de Theo Angelopoulos.

Élie Castiel



Le Chemin de la vie