

Éternité et un jour ou le voyage dans le temps par la mémoire involontaire

FAN XU

Université de Toronto

Fan Xu a étudié la littérature française et francophone à Sorbonne Nouvelle Université (Master) et à l'Université d'Oxford (MSt). Également alumnus de l'Inalco, il s'intéresse aux littératures et philosophies de plusieurs sphères culturelles, comprenant la relation entre la littérature et la philosophie, et l'histoire des idées (notamment la théorie critique). Chargé de cours en littérature française à l'Université de Toronto, il prépare une thèse sur la teneur « anti-lumières » de la *Recherche*.

Éternité et un jour, chef-d'œuvre de Theo Angelopoulos, comporte maintes scènes de la mémoire portant un parfum proustien. Quels seraient les éléments identificateurs de la mémoire involontaire dans ce film ? Si mémoire involontaire il y a, en quoi elle est analogue à, et se distingue de celle chez Proust ? Scrutant la mise en scène des souvenirs dans *Éternité et un jour*, nous tâcherons de répondre à ces questions.

Proust (Marcel), Angelopoulos (Theo), mémoire involontaire, faux souvenirs, cinéma

Introduction

À commencer par son titre, *Éternité et un jour*, le film de Theo Angelopoulos consacré au Festival de Cannes en 1998 suggère d'emblée une réflexion sur la temporalité. Dès l'ouverture du récit, le film entre subitement en dialogue avec l'œuvre proustienne, grâce à la mémoire involontaire qui le scande du début à la fin. Si pour le réalisateur grec, la question du temps semble constituer l'une de ses thématiques de prédilection¹, *Éternité et un jour* reste sans doute le film le plus proustien dans toute sa filmographie.

Autobiographique à bien des égards, le film suit le vagabondage d'un écrivain moribond qui regrette de ne pas être en mesure de finir son œuvre avant son trépas, situation qui n'est pas sans rappeler le héros de la *Recherche*. S'ajoutent à cela des personnages féminins et maternels qui, chers au protagoniste, se superposent (Letoublon 2012) : tout semble inviter les spectateurs observateurs à penser *Éternité*

¹ On pense notamment à *La poussière du temps*, dont le titre à lui seul, comme *Éternité et un jour*, met en exergue la question du temps, et à d'autres films d'Angelopoulos comme *Paysage dans le brouillard*, *Éleni*, *La Terre qui pleure*, où l'on prend note des réflexions continues sur le temps.

et un jour en parallèle avec la *Recherche* de Proust. Un tel rapprochement est à plus forte raison motivé par la mise en relief dans le film de « la présence énergétique du passé à travers la mémoire et l'imagination » (Vrasidas 2022, 152). En effet, les analepses surgissent à bâtons rompus tout au long d'*Éternité et un jour*, qui commence et s'achève en soulignant « des fragments adaptés du temps par un penseur éphésien » (Vrasidas 2022, 10).

On sait que le narrateur de la *Recherche* est un voyageur du temps : ses incursions dans le passé s'effectuent souvent malgré lui, comme sa mémoire s'avère la plupart du temps involontaire². Si le protagoniste d'*Éternité et un jour* voyageait dans le temps par le même biais, en quoi ses voyages seraient-ils actés par une mémoire involontaire autre que celle permettant au narrateur proustien de faire des va-et-vient entre le passé et le présent ? Répondre à cette question revient à juxtaposer et à nuancer les manifestations de la mémoire involontaire dans le film d'Angelopoulos et dans le texte de Proust, tous deux valant pour un plaidoyer lancinant du *temps perdu*.

La mémoire involontaire de Proust à Angelopoulos

Il est depuis longtemps difficile de comptabiliser les travaux menés sur la mémoire involontaire dans la *Recherche*, laquelle conserve son attrait de nos jours : elle demeure non seulement d'actualité dans la recherche littéraire, mais elle intéresse aussi les chercheurs en psychologie et science cognitive³. Si, au fil des décennies, on ne cesse d'en apprendre sur la mémoire involontaire à mesure que se poursuivent les découvertes et les débats qui y sont consacrés, quelques particularités de la mémoire involontaire chez Proust semblent faire consensus. Rappelons-les brièvement.

Sur le plan narratif, on peut d'abord noter que la mémoire involontaire remplit une fonction structurante dans la *Recherche*. Selon Gérard Genette (1963), la mémoire involontaire apparaît de manière circulaire dans le roman de Proust, « depuis l'expérience de la madeleine (*Du côté de chez Swann*) jusqu'à celle des pavés de la cour des Guermantes (*le Temps retrouvé*) ». Loin d'être anodine, cette itération, ou plutôt ce renouvellement de la mémoire involontaire est apparemment signifiante par rapport au projet de Proust comme écrivain, en ce que l'auteur de la *Recherche* l'investit d'une vocation libératrice. Toujours selon Genette, la *Recherche* est un

² Au sujet des occurrences de la réminiscence et de leur répartition en mémoire volontaire et involontaire, voir HENROT 1991.

³ Sur l'étude de la mémoire sensorielle et leur fonctionnement dans la vie quotidienne, on lira VAN CAMPEN 2014.

gonflement de la préface du *Contre Sainte-Beuve* que Proust a écrit entre 1895 et 1900. Cette préface d'une longueur de seulement sept pages contient *in nuce* toute l'essence du roman de Proust, à savoir « l'expérience spirituelle fondamentale de la réminiscence, le mystère de la mémoire involontaire » (Genette 1963). Bien que dans cette préface de *Contre Sainte-Beuve*, Proust n'emploie pas expressément le terme de « mémoire involontaire », il évoque en revanche à plusieurs reprises la résurrection des heures passées qui, par moments, font irruption dans sa conscience, lui procurant « une sensation d'extraordinaire lumière, de bonheur » (Proust [1954]1971, 212). Proust précise en même temps que l'on ne parvient pas à accomplir cette résurrection des moments passés au moyen de l'intelligence, et qu'elle est le fruit du hasard, ou pour ainsi dire, de la mémoire involontaire. D'où la vocation libératrice de cette dernière, car elle constitue le moyen et la condition *sine qua non* de la résurrection des heures vécues mais mortes, lesquelles, hautement valorisées par Proust, attendent d'être délivrées de l'inconscient. La résurrection en question ne peut donc nullement être provoquée à dessein, et tient uniquement à la contingence inhérente à la mémoire involontaire. La mémoire involontaire déclenche en outre et infailliblement un télescopage de temporalités hétérogènes dans l'œuvre proustienne. Chaque occurrence de la mémoire involontaire chez Proust vaut une « sorte de collusion du passé et du présent », pour parler avec Roland Barthes (1963). C'est-à-dire que la mémoire involontaire, à l'instar de la dégustation de la madeleine et du faux pas sur les pavés dans la cour des Guermantes, pour ne citer que les exemples les plus connus, permet à Proust de créer une extra-temporalité « en conjoignant brusquement un fragment du passé et une sensation du présent » (Barthes 1963), ce qui lui donne l'occasion de sortir du temps linéaire, de retrouver le temps perdu, et finalement, de l'emporter sur le temps.

S'il est vrai que le héros d'*Éternité et un jour* ne cesse de revoir les moments marquants de son passé, et qu'il est aisé de constater la circularité de la mémoire dans le film qui en représente le fil rouge⁴, force est de reconnaître que les qualités caractéristiques de la mémoire involontaire proustienne (tels que délivrer les heures mortes et conjuguer simultanément des temps différents) ne peuvent y être identifiées par de simples constats sur la structuration du film. Une série de questions dès lors s'imposent. Bien que les éléments mentionnés plus haut puissent être attribués à la mémoire involontaire, dans quelle mesure peut-on être certain que la mémoire du personnage principal d'*Éternité et un jour* est involontaire, qu'elle est traitée à la proustienne dans le film ? Qu'est-ce qui nous garantit donc que la mémoire dans *Éternité et un jour* est involontaire et non pas volontaire ? De

⁴ Rappelons que le film s'ouvre et se termine par des scènes relevant du passé du héros que sa mémoire lui permet de revivre.

plus, quand bien même cette dernière s'avérerait involontaire, ne serait-ce pas faire preuve de naïveté de supposer qu'Angelopoulos exploite la mémoire involontaire dans son film de la même manière que Proust dans son roman ? Un examen détaillé de la mise en scène de la mémoire du protagoniste dans *Éternité et un jour* fera vite surgir, en plus des traits communs, quelques divergences entre la mémoire involontaire chez Proust et celle vécue par le personnage d'Angelopoulos. C'est donc en étudiant les modalités d'apparition de la mémoire dans *Éternité et un jour* que l'on pourra confirmer si la mémoire qui s'y trouve mise en images relève bien du type involontaire. Ce faisant, on se demandera comment et en quoi la temporalité dans le film est perturbée de manière non tout à fait analogue à la *Recherche*, pour enfin s'interroger sur la nature des souvenirs libérés par la mémoire involontaire chez Angelopoulos.

La mise en scène de la mémoire involontaire, entre passivation et ... action

Dans son article intitulé « Mémoire et voie moyenne : ou comment dire l'involontaire », Geneviève Henrot Sostero (2005) pose que « mémoire volontaire et mémoire involontaire s'opposent, malgré l'identité de la voix active, par une distribution inverse des rôles sémantiques ». Dans la mémoire volontaire, cette observation se traduit sur le plan syntaxique dans le fait que celui qui recrée le souvenir dans la *Recherche* occupe la fonction du sujet, et se place souvent en tête de la phrase, tandis que le produit de la mémoire volontaire est introduit par un verbe transitif prototypique témoignant de « l'acte de mémoire intentionnel et contrôlé par la conscience » (Henrot Sostero 2005, 79), tel que « se souvenir » ou « se rappeler ». On obtient ainsi une formule paradigmatique de la mémoire volontaire chez Proust, laquelle se présente comme suit en termes linguistiques : sujet (agent) + se rappela/se souvint + objet (patient)⁵.

Si cette syntaxe de la mémoire volontaire est à transposer sur l'écran dans le cadre d'un récit filmique, il va sans dire que l'on se doit de respecter l'ordre dans lequel apparaît chaque syntagme de la formule, ainsi que les implications sémantiques du verbe « se souvenir » / « se rappeler ». Par conséquent, une mise en scène cinématographique de la mémoire volontaire nécessiterait une séquence analeptique dans laquelle on est censé voir dans un premier temps une scène où le personnage situé dans son présent effectue consciemment l'acte de se souvenir, puis une scène subséquente dans laquelle se déroulent les souvenirs en question, à savoir une scène

⁵ Dans cette formule, le sujet correspond à l'agent, à savoir celui qui se rappelle un souvenir en connaissance de cause ; le C.O.D. correspond quant à lui au patient, c'est-à-dire au souvenir actualisé.

qui relève d'un temps antérieur. Cela suppose donc au moins deux plans différents, et que le passage du premier plan au(x) suivant(x) signifie la transition du présent au passé. De surcroît, cette transition ne doit pas surprendre l'audience, parce que, contrairement à la mémoire involontaire, la mémoire volontaire ne représente pas un avènement soudain d'une réminiscence, mais relève d'une volition manifeste.

Un exemple par excellence d'une telle mise en scène de la mémoire volontaire se trouve dans le film *Titanic*. Au début de ce film, on assiste à une séquence où l'on entend, « Cela fait quatre-vingt-quatre ans ». Ce propos vient du personnage de Rose, centenaire, dont le visage ridé figure dans un gros plan. Elle est sur le point de raconter son expérience en tant que voyageuse du Titanic à sa petite-fille et à l'équipe qui cherche l'épave du paquebot disparu. Le coordinateur de l'équipe de fouille prend ensuite la parole, lui disant : « Ce n'est pas grave. Essayez simplement de vous rappeler quelque chose, n'importe quoi ». À la suite de leur échange et d'un bref monologue, Rose commence à plonger dans sa mémoire. Les scènes qui se succèdent remontent à l'année 1912. Là, on observe un cas typique de la représentation cinématographique de la mémoire volontaire qui corrobore notre postulat. À l'image du sujet qui se trouve en position initiale dans la formule syntaxique de la mémoire volontaire, le personnage de Rose prend une place éminente pendant cette séquence, et apparaît en amont de ses souvenirs. Le gros plan de son visage, couplé à son monologue et à l'intervention de son interlocuteur, annonce sans ambiguïté qu'elle est le sujet qui réalisera de plein gré l'acte de souvenance. On passe ensuite au C.O.D., c'est-à-dire aux souvenirs qui se trouveront dans la séquence subséquente, ouverte par un nouveau plan où le fil narratif se voit rétrograder, à mesure que l'on voit le paquebot Titanic qui émerge peu à peu et une foule de voyageurs des années 1900.

Cette séquence dans *Titanic* sert ainsi de contre-exemple montrant qu'Angelopoulos ne procède guère de la même manière quant à sa mise en scène de la mémoire de son héros, dans la mesure où *Éternité du jour* ne donne pas véritablement à voir un tel défilement des images conforme à la syntaxe de la mémoire volontaire. Attardons-nous sur le début du film.

La scène inaugurale d'*Éternité et un jour* ouvre sur la façade d'une demeure stationnaire, probablement l'image métaphorique du Temps imprenable. La résidence en question est munie d'une grille. Cette grille, avec les balustrades des balcons situés aux deux étages de la maison, forme trois lignes horizontales parallèles. Impénétrables, elles semblent protéger l'immeuble de toute intrusion extérieure. Tout regard indiscret est en outre empêché par les persiennes quasi fermées sur les fenêtres de chaque chambre de la maison. C'est donc dans un tel décor, coiffé

par un temps mélancolique qui rappelle celui dans *Paysage dans le brouillard*, que l'histoire commence, ou plus exactement, rétroverse.

Pendant cette partie du plan-séquence d'ouverture se déroule un dialogue soufflé au creux de l'oreille entre deux enfants invisibles dans le champ. Le premier mot de la conversation en question est, « Alexandros ». Les paroles des deux enfants et le doux clapotis des vagues qui diaprent ce moment de complicité se font entendre comme des échos de l'enfance engouffrée dans la mer, probablement une autre image métaphorique du temps. La seconde suivante, les spectateurs voient subitement Alexandros enfant couché sur le lit dans sa chambre. Les fenêtres entrouvertes dans les premiers plans du film semblent avoir ouvert une brèche par laquelle les souvenirs de l'enfance fuient l'imperméable éternité. De cette brèche, l'audience extradiégétique force un passage dans le temps pour voir le personnage y voyager malgré lui. Car au bout d'un moment, on ne tardera pas à voir enfin « le protagoniste du présent » (un homme âgé allongé sur une chaise longue, dans une maison à côté de la mer) qui ouvre lentement ses yeux.

Il s'agit en l'occurrence de la première fois où le réalisateur montre le présent du protagoniste, lequel marque en même temps le retour à la chronologie actuelle du film, donc la fin du souvenir involontaire. À partir de la cinquième minute vingt-deux secondes, le personnage d'Alexandros, âgé et barbu, apparaît dans la scène. Celui-là semble venir de sortir d'une rêverie, et marmonne : « je sens le goût du sel, j'ai le goût de la mer dans la bouche ». Ces paroles permettent d'identifier le petit garçon dans la séquence précédente qui s'ouvre et se conclut par un appel, « Alexandros » : le nom du personnage principal.

Contrairement à la scène de *Titanic*, ici, on ne voit pas en premier lieu le personnage auquel appartient la mémoire, comme celui-là apparaît uniquement après les scènes où ses souvenirs se sont déroulés. Le propriétaire de la mémoire dans le film d'Angelopoulos perd de ce fait sa position privilégiée du sujet, accordée en l'occurrence au produit de sa mémoire. Le personnage d'Alexandros n'est donc plus celui qui prend l'initiative de ressasser ses souvenirs, mais occupe une position directionnelle. Il devient plus précisément l'« être-lieu envisagé comme point d'aboutissement » (Henrot Sostero 2005, 85) de la mémoire involontaire, comme les souvenirs d'enfance s'arrêtent net à l'entrée en scène du protagoniste sous sa forme actuelle. On assiste ainsi à un ordre séquentiel tout à fait inversé par rapport à la mise en scène de la mémoire volontaire dans *Titanic*. En d'autres termes, les rôles sémantiques du sujet et de l'objet dans la formule syntaxique de la mémoire volontaire basculent et s'inversent dans cette scène de la mémoire au début d'*Éternité et un jour*, mémoire qui ne peut donc qu'être involontaire. En l'occurrence, les souvenirs qui prennent la place de C.O.D. dans le cas de la mémoire volontaire

deviennent ici le sujet (l'agent) surprenant le personnage (le patient) qui vit sa mémoire involontaire et qui, « positionnellement », n'apparaît dans le film qu'après les images de ses souvenirs. Dans ce film d'Angelopoulos, on ne trouve d'autre point de signes qui laisseraient supposer que le protagoniste se rappelle consciencieusement des souvenirs. À l'inverse, celui-là se trouve plutôt soumis à une forme de passivation. Il ne semble pas être maître de sa mémoire.

En somme, l'ordre séquentiel dans lequel se succèdent les scènes des souvenirs et celles du moment actuel où le personnage d'Alexandros prend la parole, ainsi que son inertie relative, suggèrent que le héros est assailli par sa propre mémoire, ou à tout le moins en est le destinataire et non l'agent, puisque le pouvoir d'agir, c'est-à-dire la capacité d'évoquer des souvenirs, de même que chez Proust, est transféré de l'être humain « aux éléments atmosphériques et aux sensations concrètes » (Henrot Sostero 2005, 82). Rappelons que, selon Proust, pour ressusciter les heures mortes de la vie, on ne peut aucunement compter sur l'intelligence, car leur résurrection tient à la rencontre imprévue avec un objet particulier ou une certaine sensation. Aussi, tout comme chez Proust, les déclencheurs de la mémoire involontaire dans le film d'Angelopoulos sont de natures multiples : on les décèle aisément dans l'interpellation du prénom du protagoniste (l'ouïe), ou encore « le goût de la mer », d'après les propres mots du personnage d'Alexandros. Tous ces éléments identificateurs (le fait que les images du passé défilent *avant* l'apparition du protagoniste, l'absence des efforts conscients de l'expérimenteur de la mémoire, les sensations et objets particuliers liés aux souvenirs, etc.) confirment que la mémoire représentée (au moins en ce qui concerne ce cas précis) dans *Éternité et un jour* s'assimile bien à la mémoire involontaire proustienne.

L'argumentation qui vient d'être présentée reste toutefois incomplète. Toujours est-il que dans le texte de Proust, l'expérimenteur de la mémoire involontaire ne prend pas systématiquement la place de complément d'objet ou complément prépositionnel qui suggère un manque d'agentivité. À titre illustratif, on peut citer une construction subjective où l'expérimenteur de la mémoire involontaire remplit la fonction du sujet d'une phrase active : « [...] ainsi, tout d'un coup je me reconnus au milieu de cette musique nouvelle pour moi, en pleine phrase de Vinteuil ; [...] la petite phrase vint à moi » (*Pris*. III, 753-754 : *septuor de Vinteuil*). Geneviève Henrot Sostero (2005) reconnaît à très juste titre dans cette phrase « une stéréoscopie de deux scènes superposées, l'une réelle et présente, l'autre passée et mémorielle », et ce, à partir de la voix pronominale « je me reconnus », dans laquelle le sujet, « je », est situé dans le présent, tandis que l'objet, « me », est de l'ordre du passé : le sujet et l'objet indicisent deux temporalités hétérogènes. Et le « je » se fait la cible d'un mouvement accompli par la sensation, la phrase musicale.

Si donc les scènes inaugurales d'*Éternité et un jour* examinées plus haut illustrent bien un cas de la mémoire involontaire proustienne, on peut légitimement se demander si elles suffisent pour garantir de la non-volonté de la mémoire représentée tout le long du film. Cela dit, notons qu'une particularité quant à l'art de manier la temporalité chez Angelopoulos consiste précisément en ce que le réalisateur sait faire « sauter allègrement les barrières du temps, alternant les époques parfois au sein du même plan » (Loranger 2012, 34-35). Il y a donc lieu de croire que ces époques alternées et rassemblées au sein d'un même plan, fort présentes dans *Éternité et un jour*, constituent la démarche qu'engage le réalisateur pour représenter les multiples collusions du passé et du présent, instaurant un dialogue avec Proust sur la réalité des souvenirs involontaires et le champ des possibles qui s'ouvrent avec eux.

La fragile réalité de la mémoire involontaire chez Angelopoulos

Comment alors traduire en images cinématographiques cette confluence de deux temps, repérée au sein de la phrase citée plus haut, et qui, actée par la mémoire involontaire, s'avère pour ainsi dire une marque de fabrique de la temporalité proustienne – ce temps interpolé qui « annule l'opposition entre rétrospection et prospection » (Serça 2022, 110) ? Prenons acte, d'une part, de la remarque d'Henrot sur les constructions subjectives de la mémoire involontaire proustienne qui impliquent « une stéréoscopie de deux scènes superposées, l'une réelle et présente, l'autre passée et mémorielle », et d'autre part, du rappel que fait Loranger sur le traitement quasi-idiosyncrasique du temps chez Angelopoulos qui « fait sauter allègrement les barrières du temps, faisant alterner les époques parfois au sein du même plan ». La réponse attendue tient à la mise en scène de l'anachronie. Sur le plan visuel, il faut donc se préparer à des incongruences au niveau de la chronologie, à savoir la jonction de deux temps incompatibles dans un même plan : soit le personnage du présent pénètre dans une scène relevant du passé, soit ce sont les entités du passé qui s'introduisent dans les moments présents du film. Examinons la mise en scène et la signification de telles dissonances temporelles dans *Éternité et un jour*.

Dans son livre consacré à la filmographie d'Angelopoulos, *The Films of Theo Angelopoulos*, Andrew Horton (1999) indique qu'une bonne moitié d'*Éternité et un jour* consiste dans la recherche que mène Alexandros pour retrouver sa femme défunte, à travers notamment sa mémoire et ses retrouvailles avec des membres de familles. En d'autres termes, les scènes qui relèvent de la mémoire du personnage et de son

présent alternent tout au long du film, et ce, de manière apparemment aléatoire et imprévue. Méfions-nous cependant de la tendance potentiellement fallacieuse à séparer et distinguer la mémoire du héros et ses activités du présent par un simple découpage de la temporalité, découpage qui consiste à rattacher systématiquement la mémoire au passé, pour la poser comme la contrepartie du présent. Car force est de constater que la mémoire involontaire dans le film d'Angelopoulos, comme chez Proust, intervient dans le *hic et nunc* et transforme la réalité de son expérimenteur. Il serait pour cette raison plus judicieux d'examiner les scènes du film qui portent sur la mémoire et sur les moments présents, en mobilisant également les termes d'imagination et de réalité. En effet, pullulent dans *Éternité et un jour* les scènes anachroniques où la porosité entre le passé et le présent s'étend jusqu'à la frontière entre le réel et l'imaginaire. Regardons quelques exemples concrets.

Vers le milieu du film, une scène se rapporte au passé du personnage d'Alexandros : elle retrace son souvenir à propos d'une croisière. On y voit le héros debout sur un bateau, les deux mains posées sur les épaules de sa mère aux cheveux poivre et sel. La mère et le fils y échangent un regard intense. Plus tard dans le film, au cours d'une séquence qui se déroule au présent, Alexandros se trouve dans une maison de retraite, et rend visite à sa mère devenue désormais très âgée : les profondes rides de son visage et ses cheveux complètement blancs matérialisent le temps écoulé depuis la scène de la croisière. Et pourtant, contrairement au physique de la mère, celui du protagoniste reste étonnamment inchangé d'une séquence à l'autre. Jusqu'à ses habits sont identiques à ceux qu'il porte dans les scènes précédentes (en fait, tout au long du film). Il est ainsi légitime d'en déduire que le plan de la croisière n'a rien d'une analepse narrative, et qu'il s'agit en revanche d'une scène où le héros, au présent, se glisse comme par enchantement dans sa mémoire du passé. Dans le même ordre d'idée, à la fin du film, on assiste à une séquence où l'Alexandros du présent danse avec sa femme. Or celle-ci est morte il y a longtemps : cette scène passée (peut-être fictive) n'est pas elle non plus un pur flash-back narratif, pour la raison que le protagoniste, qui aurait dû y apparaître jeune, exhibe un physique mur de quelques décennies postérieur.

Manifestement, ces scènes-là ne peuvent être une représentation fidèle et réaliste des événements déjà vécus par le protagoniste. Puisque la physionomie et la tenue vestimentaire d'Alexandros dans son souvenir involontaire⁶ ne diffèrent aucunement de celles qui caractérisent son état actuel, ces séquences anachroniques du

⁶ Mémoire involontaire, d'abord parce qu'il y a la co-présence de deux temporalités, semblable à celle identifiée chez Proust plus tôt, mais aussi parce que le personnage d'Alexandros se réintroduit toujours incongrument – qui veut aussi dire inopinément – dans son passé, sans afficher aucune volonté de réminiscence, sans que même qu'il n'y ait toujours des déclencheurs de la mémoire involontaire comme chez Proust.

film illustrent par conséquent une revisitation du passé effectuée par le personnage principal du présent, qui y prend la place de son jeune moi. Puisque son physique représente un signe de l'actuel, il devient l'élément intrusif dans les événements du passé où il n'est justement pas censé être *présent*. Cette figuration aberrante du présent dans les souvenirs du passé témoigne de la fonction sans doute la plus distinctive que confère Angelopoulos à la mémoire involontaire, fonction qui échappe à la *Recherche* où il est rarement question du physique du narrateur. Tandis que chez Proust, « le sujet expérimenteur de la réminiscence déserte l'avant-scène de l'action » (Henrot 2005, 92) et reçoit la soudaine apparition du souvenir comme une révélation (Ledwina 2012), le personnage dans le film d'Angelopoulos ne se contente pas de « recevoir » : il multiplie les initiatives, non dans la démarche d'évoquer sa mémoire, mais pour y agir en vedette, d'où les scènes où le vieil Alexandros repart en croisière avec ses proches, embrasse passionnément sa femme et danse avec elle au bord de la mer...

Certes, par moments, la mémoire involontaire « libère » également des heures mortes dans *Éternité et un jour*, comme on le voit au début du film. Dans une autre séquence anachronique du film, le héros ne sort pas du présent pour pénétrer dans le passé – c'est plutôt un personnage du passé qui vient à sa rencontre sans crier gare. On ne peut oublier la scène où Alexandros se trouve face au poète grec du dix-neuvième siècle, Dionýsios Solomós, dans un bus nocturne⁷.

Somme toute, le nombre des plans dans lesquels le protagoniste s'immerge dans le passé sont plus nombreux que les plans où des entités du passé font irruption dans le présent du personnage : on peut donc avancer que la mémoire involontaire dans le film d'Angelopoulos consiste de manière prépondérante à « faire entrer » le héros dans sa propre mémoire (plutôt qu'à « libérer » les souvenirs qui y gisent), et ce, pour mettre en place une rencontre déphasée entre le héros du présent et les souvenirs du passé que celui-là garde en son for intérieur.

C'est parce que, dans la mémoire d'Alexandros, son physique demeure celui d'un vieil homme et non celui de son jeune moi, que les spectateurs se rendront compte que les scènes anachroniques du film ne constituent pas des « flash-back » à proprement parler. Dans ces retours en arrière, tout n'est pas situé sur le même plan temporel. Les contenus de la mémoire involontaire se révèlent en l'occurrence un mélange d'imagination et de réalité vécue par le protagoniste. L'interperméabilité entre l'imagination et la réalité est telle qu'il sera naturel de remettre en cause la

⁷ Cette scène s'avère sans doute l'unique occasion où un élément du passé s'introduit dans, et interagit avec le présent du protagoniste. Mais au lieu de la considérer comme une peinture de la mémoire involontaire, on a raison de se demander si elle ne met pas en scène une fantasmagorie, et de s'interroger sur le rapport entre la mémoire involontaire et la fantasmagorie.

vraisemblance de ce que l'on voit : dès que l'on constate que ces images anachroniques ne sont pas tout à fait fiables, dans le sens où elles ne sont pas le reflet exact des événements du passé qui se sont effectivement produits, il est tentant de penser que ce que voit le personnage dans sa mémoire est d'ordre purement fictif, c'est-à-dire que les analepses dans le film ne sont qu'une illusion du présent. Toutefois, faute de preuves définitives, ces doutes sur la réalité du fond de la mémoire involontaire ne peuvent pas être pleinement justifiés non plus. Il serait donc malvenu de croire que les événements dont témoigne la mémoire du personnage sont tout simplement factices, mais plutôt qu'ils illustrent la plasticité notoire de la mémoire, qui re façonne sa matière au fil du temps.

C'est que se dessinent désormais deux scénarii aussi plausibles l'une que l'autre. Dans un premier temps, on peut considérer que ces scènes renvoient effectivement à des souvenirs réels, dans le sens où les quelques épisodes joyeux du couple ont bel et bien eu lieu. Le fait qu'Alexandros parcourt sa mémoire dans son état actuel, et non dans celui qu'il avait alors, révèle son souhait de ramener au présent – et non de rejoindre – le temps perdu (qu'on ne possède plus). Ou bien, au contraire, les événements dans la mémoire du personnage d'Alexandros sont une affabulation qui veut racheter le temps perdu (entendons ici « perdu » au sens de « gaspillé »). Car de son vivant, Anna, sa femme, se plaignait justement qu'il la négligeait pour son livre ; aussi les souvenirs d'Alexandros renvoient-ils à des scènes de couple intimes et harmonieuses ; est-ce une façon que la mémoire manigance pour corriger les négligences passées, et inventer des bonheurs qui n'ont pas eu cours ? Quoi qu'il en soit, le fantomatique Alexandros errant dans son passé laisse entendre que la mémoire involontaire chez Angelopoulos accomplit davantage une immersion anachronique du moi présent dans le passé qu'un resurgissement des éléments du « passé qui se prolonge(nt) dans le présent » (Clarival 2009, 997), ce qui est le cas chez Proust.

Cependant, l'anachronie flagrante du physique du héros dans *Éternité et un jour* peut entacher vraisemblance des événements qui reviennent en mémoire : ces souvenirs sont-ils réels, ou bien sortent-ils d'un fantasme qui voisinerait avec de « faux souvenirs » capables de figurer avec précision des événements qui n'ont pas eu lieu (Brainerd 2005) ? Cette incertitude sur la véracité du souvenir involontaire ne sembla pas tourmenter le narrateur de la *Recherche*. Un halo de mystère n'empêche pas le lecteur de croire à la bouchée de madeleine, au faux pas sur les dalles inégales du baptistère de Venise ou au bruit du marteau sur les roues du train. D'autant plus que, comme le montre Henrot 1991 et 1998, toutes ces scènes de reviviscences trouvent dans le récit le point du passé où elles ont eu lieu. Sans compter que dans la préface de *Contre Sainte-Beuve*, qui n'est pas un texte fictif,

Proust évoque bel et bien ces expériences d'enfance captives dans les cloisons de sa mémoire, expériences qu'il tiendrait plus tard à transposer et délivrer dans son œuvre romanesque. Mais c'est confondre l'auteur et le narrateur, et franchir les frontières de la fiction...

L'anachronie, que trahit le physique constant du protagoniste d'*Éternité et un jour*, ne se réduit donc pas à un choix stylistique de la part d'Angelopoulos. Au fond, cette incongruence tant visuelle que temporelle pose des questions difficiles, sinon impossibles à trancher, qui interpellent nos réflexions philosophiques sur la mémoire et le temps. En termes grammaticaux, elles se formulent ainsi : où est-ce que la mémoire involontaire nous emmène, au prétérit ou au passé irréel ? La mémoire involontaire ne serait-elle pas une réalité psychologique qui ne peut être calibrée par nul repère temporel ? Que faut-il pour qu'un souvenir soit tenu pour réel ?

Bibliographie

- BARTHES, R. (1963), *Anniversaire Marcel Proust – Proust aujourd'hui 1/8 : La leçon de Marcel Proust selon Roland Barthes* (Émission de radio). RTF. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/proust-aujourd-hui-1-8-la-lecon-de-marcel-proust-selon-roland-barthes-1ere-diffusion-09-12-1963-7311881> (Rediffusion le 10 novembre 2022).
- BRAINERD, C. J. & Reyna, V. F. (2005), *The Science of False Memory*, New York, Oxford University Press.
- CLARINVAL, O. (2009), « La Mémoire de l'histoire chez Proust et Benjamin », *The French Review*, 82(5), 994-1003.
- GENETTE, G. (1963), *Anniversaire Marcel Proust - Proust aujourd'hui 5/8 : La leçon de Marcel Proust selon Gérard Genette* (Émission de radio). RTF. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/la-lecon-de-marcel-proust-selon-gerard-genette-1078509> (Rediffusion le 16 novembre 2022).
- HENROT, G. (1991), *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, Padova, CLEUP.
- HENROT SOSTERO, G. (1998), « Le fléau de la balance. Poétique de la réminiscence », *Poétique*, 113, 189-210.
- HENROT SOSTERO, G. (2005), « Mémoire et voie moyenne : ou comment dire l'involontaire », *Bulletin d'informations proustiennes*, 35, 77-92.
- HORTON, A. (1999), *The Films of Theo Angelopoulos*, New Jersey : Princeton University Press.

- LEDWINA, A. (2013), « En quête des odeurs du passé : de la mémoire involontaire dans l'œuvre proustienne », *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis* 8, 2, 85-97.
- LETOUBLON, F. (2012), « Proust et Angelopoulos. *L'éternité et un jour* et les "intermittences du cœur" : une *Recherche du temps perdu* dans l'œuvre d'Angelopoulos », in J. Bami (dir.), *Marcel Proust 9, Lecteurs de Proust au XX^e siècle et au début du XXI^e*, 105-226. hal-02077483.
- LORANGER, A.-Chr. (2012), « Sur *Eleni* et *La Poussière du temps* : la troisième aile de l'ange... », *Séquences*, 278, 34-35.
- PROUST, M. (1971), *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi d'*Essais et Articles*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- SERÇA, I. (2022), *Proust et le temps : un dictionnaire*, Paris, Le Pommier.
- VAN CAMPEN, C. (2014), *The Proust Effect: The Senses as Doorways to Lost Memories*, Oxford, Oxford University Press.
- VRADISKAS, K. (2022), *Theo Angelopoulos: Filmmaker and Philosopher*, London, Bloomsbury Academic.