

Laurent Jenny

Habiter la frontière

Si *Le Pas suspendu de la cigogne* de Théo Angelopoulos donne l'impression d'une grande rigueur cinématographique, c'est que, comme toute œuvre véritable aujourd'hui, ce film lutte contre l'« image » (hyperréaliste, sidérante, intransitive) et impose à la place un puissant jeu de figuration, d'échos et de renvois, qui se lient bientôt en un monde poétique et dramatique. Le film nous propose bien une histoire et des images, mais en nous guidant avec sûreté vers un autre regard. Effectivement, ce qui marque l'esthétique d'Angelopoulos est aussi en un sens l'argument de son film : la fable raconte l'échec du désir de spectaculaire. Au cours d'un reportage dans un village de réfugiés, à la frontière de la Grèce, un journaliste de télévision croit reconnaître sous les traits d'un vieil homme un politicien célèbre disparu des années auparavant. Il convainc son ex-épouse de venir l'identifier, espérant ainsi traquer l'*image* d'une sensationnelle reconnaissance. Mais rien de ce qui était attendu ne se produit sur l'écran vidéo qui filme la rencontre. Incertitude, déception et désarroi : la « reconnaissance » n'a pas lieu. Tout reste dans l'ambiguïté. Nous sortons dès lors de toute attente narrative, nous retrouvons une indétermination et une disponibilité de regard qui nous faisaient défaut. Car jusque-là nous restions captifs d'un imaginaire de l'événement typiquement médiatique, qui n'était autre que celui de l'homme de télévision. Lui-même est d'ailleurs conscient de vivre depuis le début de tout autres événements que ceux qu'il s'apprêtait à mettre en images. Mais pour les filmer, il faut un autre que lui, quelqu'un capable d'opérer ce décollement, cet arrachement à eux-mêmes, du scénario et de l'image : Angelopoulos donc...

Angelopoulos a voulu faire un film sur quelque chose qui ne se laisse absolument pas voir mais qui en revanche peut s'éprouver et se figurer : la frontière. Il nous parle en contemporain d'une époque où l'effondrement de certaines frontières crée des non-lieux cernés de limites mortelles. Son village de réfugiés (boueux, glacé et gris, aux antipodes de notre imaginaire commun de la Grèce) est une zone indécise où se mêlent des nationalités en perte, Albanais, Turcs et peut-être Yougoslaves, mais aussi Grecs de l'étranger cherchant à rentrer en Grèce, et donc, exilés sur leur propre sol, réfugiés à domicile. Il est vrai que cette poche extraterritoriale, comme nos récentes « zones de transit », a un statut infiniment douteux. Est-elle même sur le sol grec ? La question est sans intérêt. Le film d'Angelopoulos éloigne définitivement la probabilité d'un « chez soi ». A travers la figure du vieux (quelle que soit son identité réelle et son histoire), il nous représente même

la possibilité d'une habitation de la frontière, ce site moderne du dénuement et de la limite.

En effet, pour autant qu'on puisse saisir le message de cette fable, on ne doit pas y voir, je crois, un plaidoyer internationaliste contre les frontières. Si effectivement le village de réfugiés offre le spectacle bourbeux d'un chaos de misères et d'hostilités nationales (celui précisément d'un effondrement des frontières), les personnages principaux ne conquièrent de force et de beauté que dans leur désir de la limite. Ce désir est matérialisé par l'attirance pour le fleuve — un fleuve, dont l'écoulement puissant module tout au long du film sa voix profonde et persuasive. Tous en ressentent l'appel et le risque, depuis le dérisoire contrebandier qui guide vers l'autre rive la mauvaise mélopée d'un appareil à cassette, jusqu'au vieux qui vient s'y apaiser en traquant de petits poissons et finit par s'enfuir le long d'une route fluviale, comme incapable de se détacher d'une habitation frontalière. Mais la scène-clef du film est évidemment l'admirable mariage célébré de part et d'autre du fleuve par un village coupé en deux. Entre deux patrouilles, un rite muet, qui lui-même marie la présence et l'absence, unit les époux que sépare le fleuve. Tendus silencieusement l'un vers l'autre, ils sont contraints par la distance à une justesse et à une rareté de gestes assez fortes pour franchir le lointain, réunir le disjoint. Jamais sans doute un rite qui scelle le désir n'aura été aussi efficace par ce qui précisément l'empêche. L'épousée affirme qu'un jour son mari passera le fleuve pour la ramener de l'autre côté — ce fleuve qu'elle-même a traversé au risque de sa vie. C'est qu'une frontière n'est jamais franchie une fois pour toutes. Le « chez soi » ne s'atteint que d'une infinité de refranchissements mortels. Il faut se faire cigogne, et la figure de la cigogne est elle-même infiniment voyageuse dans le film, elle s'incarne dans la démarche dansée de la jeune fille, elle transforme l'allure du journaliste qui la désire, elle vient enfin se poser sur ces ouvriers en ciré qui, à la dernière image du film, réparent une ligne électrique, juchés sur leurs poteaux comme des oiseaux.

Angelopoulos filme donc des tensions vers la limite, ce qui ne saurait s'accomplir sans l'invention d'une temporalité spécifique. Bien plus qu'il n'est lent, le film est tendu. Plusieurs fois un regard impose son attente à un autre, une main se tend vers une épaule nue, un pied se lève (cigogne encore) sur l'extrême limite de la frontière matérialisée par une ligne bleue tandis qu'au loin une silhouette apprête son arme. Dans le temps de ce risque, nous retenons notre souffle, nous sortons de tout enlisement imaginaire, nous recevons le cadeau d'un silence et d'une force.