



Le cinéma d'Angelopoulos et la question des réfugiés dans les Balkans : *Le pas suspendu de la cigogne* (1991)

The Cinema of Angelopoulos and the refugee issue in the Balkans: *The Suspended Step of the Stork* (1991)

PATRICK WERLY
Université de Strasbourg
werly@unistra.fr

ABSTRACT: This article is about a film that follows the investigation of a Greek TV journalist, who seeks to find out more about the refugees stranded on Greece's northern border near Albania, waiting indefinitely for papers. Angelopoulos shows not only the extreme misery caused by this situation, but also the difficulty of getting close to people, and the article follows the allegorical thread of the film. Faced with the refugee crisis and general indifference, the director attempts to formulate a utopia that lies in dialogue between strangers rather than in the construction of an ideal society.

KEYWORDS: Theo Angelopoulos, Greece, Albania, refugees, utopia.

Le cinéaste grec Theodoros Angelopoulos (1935-2012), le plus important de sa génération, a exploré dans son œuvre l'histoire de la Grèce moderne (les années 1930, la Seconde Guerre mondiale, la Résistance et la Guerre civile), avant de consacrer une trilogie aux Balkans, dont *Le Pas suspendu de la cigogne* constitue le premier volet, tourné en 1991 mais conçu dès le milieu des années 1980, suivi du *Regard d'Ulysse* en 1995 et de *L'Éternité et un jour* en 1998, trilogie dans laquelle il s'est intéressé aux migrants et aux camps de réfugiés aux marges de l'Europe¹. De façon générale, son œuvre, hantée par la question des migrations, que leurs raisons soient économiques ou politiques, permet d'aborder les déplacements forcés dans l'Europe du xx^e siècle à partir

¹ Voir A. Horton, *The Films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, Princeton 1997, chapitre 2, pp. 70-72 pour la trilogie des Balkans.



de la Grèce, que sa position liminaire met paradoxalement au centre de la question migratoire, comme l'a montré l'afflux de réfugiés syriens en 2015.

Je me propose ici d'analyser comment, dans son film, Angelopoulos pense la réalité nouvelle des frontières et des migrations à la fin du siècle dernier. Quel que soit son intérêt pour l'histoire de cette région, il ne filme pas en historien, en documentant une réalité, mais il l'explore en partant de la résonance qu'elle a dans une conscience fictionnelle, en l'occurrence dans la conscience de deux personnages, dont l'existence va bifurquer face à la réalité des migrants : un homme politique grec et un journaliste de télévision. En effet, le film ne nous plonge pas sans médiation dans une histoire fictive : il s'ouvre avec la voix d'un journaliste, Alexandre, qui réfléchit *a posteriori* à l'expérience qu'il a vécue. Et il commence par évoquer l'événement qui est à l'origine de son voyage : un bateau de réfugiés asiatiques demandant l'asile politique a été arrêté par les garde-côtes grecs et, plutôt que de revenir dans leur pays d'origine, ces réfugiés ont fait le choix de mourir en sautant du bateau. Le film s'ouvre sur des plans où des hélicoptères militaires survolent leurs cadavres flottant non loin du port.

Hanté par cet événement, Alexandre part enquêter sur une petite ville du nord de la Grèce, où sont accueillis de nombreux réfugiés, d'origines très différentes, en attente de papiers ou de visas, non loin de la frontière avec la Turquie et la Bulgarie². Le tournage, lui, a eu lieu à Flórina, à l'ouest de la Bulgarie, dans la région administrative grecque de Macédoine, à deux heures de route de Thessalonique, aux confins de l'Albanie et de l'actuelle république de Macédoine du Nord, qui appartient alors encore à la Yougoslavie. Le journaliste s'installe avec son équipe de quatre techniciens dans un hôtel décrépi et commence par observer la ville. Nous voyons en particulier l'équipe filmer un train de marchandises, dont chaque wagon est occupé par une famille d'origine différente, en un travelling qui constitue une fresque du malheur de l'époque, d'abord silencieuse, avant que des voix masculines ne disent, dans des langues différentes, les raisons de leur exil. Puis l'équipe rentre à Athènes, où Alexandre projette les rushes à son producteur, mais, au cours de la projection, il revient, intrigué, sur un plan dans lequel un homme, interprété par Marcello Mastroianni, assis à l'entrée de son wagon, fume en silence. Il pense connaître ce visage et se rend aux archives, où il trouve un dossier qui semble vérifier son intuition que ce réfugié était un ancien député et ministre grec, disparu une dizaine d'années auparavant. Si l'hypothèse se vérifiait, l'homme aurait choisi de rejoindre la misère que l'Europe relègue

² Le film est délibérément évasif sur les lieux : aucun nom de ville n'est donné et les déplacements sont elliptiques. Mais le scénario rédigé, dont une traduction allemande a été publiée, permet de préciser certains points : T. Angelopoulos, *Der Schwebende Schritt des Storches. Filmnovellen*, Henschel Verlag, Berlin 1991, pp. 204-268 pour *Le Pas suspendu de la cigogne*.

à ses confins. Alexandre va trouver l'ancienne épouse de ce député, qui s'est remariée, persuadée de sa mort (le rôle est tenu par Jeanne Moreau) ; elle n'accorde guère de crédit à son idée et à sa recherche d'un scoop pour un reportage.

Alexandre réussit pourtant à convaincre son patron de le laisser retourner à la frontière avec son équipe pour retrouver cet homme. Il y parvient, le suit, l'observe et propose à l'ancienne épouse de venir le rejoindre pour vérifier d'elle-même s'il s'agit ou non de lui. La rencontre a lieu. L'homme et la femme se font face, tous deux visiblement troublés, mais elle dit clairement : « ce n'est pas lui ». L'enquête se poursuit encore quelque temps et Alexandre apprend que cet homme est arrivé il y a un an et demi, avec d'autres réfugiés albanais, pour demander l'asile politique. Il aurait fui avec sa famille l'Albanie, dont les frontières se sont fermées en 1949, séparant des familles hellénophones qui vivaient dans cette région historique de l'Épire, distribuée entre les deux États par le traité de Florence en 1913. Avant de rentrer à Athènes, l'équipe décide de filmer un mariage qui doit unir, au bord d'une rivière, la fille de ce réfugié grec et le garçon qu'elle aime depuis l'enfance mais dont l'a séparé son exil. Toute traversée de la frontière étant impossible (elle ne s'ouvrira qu'en 1992, avec la chute du régime communiste), la noce a lieu sur les deux rives, en silence pour ne pas attirer l'attention des garde-frontières albanais, dans une urgence et une solennité qui en font un des sommets du cinéma d'Angelopoulos. Dans les dernières scènes, Alexandre apprend qu'après avoir marié sa fille, le réfugié a quitté la ville, a été aperçu à divers endroits avec une valise et a peut-être retraversé la frontière.

Mais s'en tenir à ce résumé factuel et extérieur de l'intrigue serait manquer le propos du film, qui s'intéresse à ces questions de migrations et de frontières d'un point de vue historique, certes, mais aussi pour l'indifférence et la peur qu'elles font naître et qui séparent profondément les sociétés et les individus appelés à se rencontrer dans ces circonstances. Pour rendre compte de cette dimension allégorique et existentielle de la migration et de la frontière, il faut étoffer le récit du dedans, en le reprenant par différents aspects.

La migration interrompue par la frontière

La migration est l'origine de l'histoire racontée, puisque le journaliste enquête sur des migrants arrivés en Grèce, d'origine turque, kurde, roumaine, polonaise, albanaise, iranienne et autre. Nous entendons dans le film certaines de ces langues, qu'aucun spectateur ne peut connaître toutes. Parmi ces migrants d'Europe de l'Est et du Proche et du Moyen Orient, un groupe se distingue particulièrement, celui des réfugiés albanais d'origine grecque, qui essaient avec difficulté de préserver leur culture et qui ont gardé

leur langue, ce qui permet au journaliste de s'entretenir avec eux, lui qui ne dispose que du grec et de l'anglais. Ces personnes sont grecques par leur culture mais un drame historique les a empêchées de rejoindre les membres de leurs propres familles, parfois, demeurés de l'autre côté de la frontière. Et ceux qui ont fait le choix de passer clandestinement en Grèce sont relégués parmi tous les autres réfugiés. Leur sort souligne combien la fermeture des frontières sépare des gens proches et combien les migrations entreprises pour échapper à ces drames échouent à rapprocher ceux qui ont été séparés. Or, le cas de ces exilés internes, de ces exilés grecs en Grèce même, atteste pour Angelopoulos le caractère universel de la migration. Le réfugié sur lequel enquête le journaliste, après l'avoir invité à partager son dîner en disant « notre maison est ta maison », ajoute : « Nous avons traversé une nouvelle frontière ; combien faudra-t-il encore en traverser avant d'être chez nous ? » L'expression résume tout le film selon Angelopoulos, qui précise dans un entretien que « maison » désigne « le vrai foyer, le lieu auquel une personne se sent réellement appartenir, de cœur et d'âme »³.

Ce que filme Angelopoulos est moins la migration comme mouvement que la migration arrêtée, bloquée aux confins du pays d'accueil, dans des camps d'internement, dans une attente qui n'en finit pas, si bien que la ville est appelée dans la région « la salle d'attente ». La première prise de vue enregistrée par l'équipe de télévision le donne à éprouver de façon sensible au spectateur, lorsqu'Angelopoulos filme huit wagons d'un train à l'arrêt depuis des mois ou des années, dans chacun desquels vit une famille, et ce, en un lent travelling latéral qui en fait une frise ou une fresque historique. Le paradoxe est que ce moyen de locomotion soit devenu une demeure. Il faut ajouter que ce travelling montre au spectateur une autre forme d'arrêt ou de suspension, puisqu'il nous est donné à comprendre que le regard du journaliste fige les réalités humaines en les présentant frontalement, objectivement, à distance, sans se donner la peine d'entrer dans ces lieux ni de dialoguer avec ces personnes. Cette distance réduit chaque vie à la surface d'une image muette et anonyme, destinée à un téléspectateur lointain. Cette fermeture du regard journalistique ne peut être à proprement parler filmée, bien sûr, mais c'est le sens de l'intrigue du film que de nous aider à en prendre conscience. Si bien que la frontière et la migration ont aussi chez Angelopoulos une dimension allégorique : ce regard en surplomb établit une nouvelle frontière et accroît la séparation des êtres.

La frontière est définie dès le début du film par un geste et une parole, qui permettent d'en gloser l'étrange titre : un colonel montre à Alexandre la

³ « Silence Is as Meaningful as Any Dialogue : *The Suspended Step of the Stork* », entretien de 1991 avec Edna Fainaru, [in :] Theo Angelopoulos, *Interviews*, ed. by D. Fainaru, University Press of Mississippi, Jackson 2001, p. 77 (je retraduis de l'anglais).

frontière dont il a la charge et il s'avance jusqu'à la ligne tracée sur un pont, pose un pied à sa limite et lève l'autre au-dessus de la ligne, sans l'abaisser, en prononçant : « Si je pose le pied, je suis ailleurs. Ou je meurs ». Son pas reste suspendu, comme celui de la cigogne. Au sens littéral, l'alternative formulée par le colonel est fautive : poser le pied ailleurs, c'est mourir, comme le montre l'ouverture du film sur les cadavres des *boat people*, et il n'y a donc pas de « ou » mais un « et ». Au sens figuré, elle est tout aussi fautive, comme l'écrit Sylvie Rollet : « l'alternative n'est qu'apparente : être "ailleurs", c'est être mort. C'est ce que révèle le premier plan découvrant les réfugiés qui ont trouvé asile aux marges de la petite ville où s'est arrêté leur voyage. [...] Ils sont restés là, suspendus, hors du temps »⁴. Le danger que dénonce le film est la fermeture hermétique de la frontière, et la critique d'Angelopoulos, qui n'est pas idéologique, ne touche pas seulement la Grèce, qui maintient les réfugiés dans une zone-tampon, elle va tout autant à l'Albanie et aux pays qui cherchent à enfermer leurs habitants⁵.

Mais la phrase du colonel peut aussi se charger d'une signification plus ouverte et formuler l'espoir d'un changement historique, où « ailleurs » ne coïnciderait pas avec la mort. Car pour le colonel comme pour le cinéaste, « ailleurs » (αλλού [*alloú*] en grec) est le lieu où se rapprocher des « autres » (οι άλλοι [*oi álloi*]), des étrangers, par un travail qui est d'abord intérieur, une migration de la conscience qui donne au film sa direction, et c'est de ce point de vue que peut s'étoffer la présentation sèche par laquelle j'ai d'abord résumé l'intrigue. L'idée de frontière, a dit Angelopoulos dans un entretien, c'est « l'idée de limites : limites de l'amour, de la rencontre avec l'autre, des langues, des races, des religions, limites qui empêchent la vraie communication entre les hommes »⁶. Son projet n'est pas de nier naïvement les frontières étatiques, linguistiques ou culturelles, mais plutôt de prendre mieux conscience de ce qui, dans les représentations d'une culture, empêche de dialoguer avec d'autres. La politique qu'il désire pour son temps était « une nouvelle forme de communication entre les peuples »⁷ et les derniers plans de son film en

⁴ S. Rollet, « Les portes d'Hadès et l'expérience de l'aporie », [in :] C. Maury, P. Ragel (dir.), *Filmer les frontières*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2015, pp. 187-188.

⁵ Il faut rappeler que le film ne permet pas de savoir exactement si la frontière sépare la Grèce de l'Albanie ou de la Turquie. Le scénario était plus précis : la frontière dont le colonel a la charge est celle de la Turquie et de la Bulgarie, alors que le mariage a lieu à la frontière albanaise, distante de plusieurs heures de route. Le film a délibérément déplacé la question sur un plan métahistorique.

⁶ Entretien avec Michel Ciment, *Positif* n°363, mai 1991, cité par M. Estève, *Théo Angelopoulos ou la poésie du cinéma politique*, L'Harmattan, « Champs visuels », Paris 2020, p. 107.

⁷ « National Culture and Individual Vision », entretien avec Andrew Horton (1992), [in :] Theo Angelopoulos, *Interviews*, op. cit., p. 83.

proposent une figure allégorique saisissante, celle d'ouvriers accrochés à des poteaux pour travailler à la réparation de câbles téléphoniques endommagés par des intempéries et rétablir ainsi la communication.

Le déplacement de l'utopie dans le dialogue

L'assombrissement de la vision du monde d'Angelopoulos est l'autre face de sa difficulté à accepter la frontière et de son utopie d'une Europe aux frontières plus ouvertes. « J'ai toujours pensé que le monde avançait avec de grandes et petites utopies », a-t-il dit⁸, et ailleurs : « L'utopie sert à rendre plus claires les aspirations des hommes »⁹. Le migrant et le réfugié sont devenus des figures centrales de notre temps en Occident, comme le montre l'importance prise par l'article d'Hannah Arendt, *We Refugees*, publié en 1943 aux États-Unis, ou par les réflexions du sociologue autrichien Alfred Schütz, *The Stranger, an Essay in social Psychology*, en 1944¹⁰. Le migrant prend parfois dans le débat public la place centrale qu'occupait avant lui le citoyen d'une nation ; il aide à renouer avec un « grand récit » et, si cette substitution a parfois quelque chose d'idéologique, ces effets superficiels ne doivent pas masquer le fait que la notion de migration appartient à une constellation de significations très riches, puisque le latin *migrare* remonterait à une racine indo-européenne **mei*, qui signifie le changement, et qu'on retrouve en français dans des mots tels que *muer*, *congé*, *perméable*, *commun*, *immunité*, *munificence*, etc.¹¹ L'intérêt contemporain pour la migration représente un tournant épistémologique important, qui rompt avec le lexique nationaliste et la métaphore végétale des racines et des embranchements dans un arbre phylogénétique.

Le film d'Angelopoulos ne cède pas à une vision naïve ou lyrique de la migration, et il s'attache même à montrer que les frontières entre nations se reconstituent au sein du camp de réfugiés et que ces populations chassées par des conflits les reproduisent parfois dans l'exil, comme le montre la violente altercation entre un Turc et un Kurde, qui accuse son ancien ami de l'avoir dénoncé et qui sera retrouvé pendu le lendemain. C'est bien pourquoi la frontière la plus redoutable dans son film est interne à la conscience des êtres, et les migrations se jouent autant sur un plan géographique que sur un

⁸ Théo Angelopoulos. *Le temps suspendu*, Actes Sud / Institut Lumière, Arles, 2021, p. 64 (transcription d'entretiens radiophoniques avec Yorgos Archimandritis, diffusés sur France Culture en 2009).

⁹ « Le briseur de frontières », entretien avec Pierre Murat, *Télérama* n°2186, 4 décembre 1991, p. 50.

¹⁰ H. Arendt, *Nous autres réfugiés*, Allia, Paris 2019 ; A. Schütz, *L'Étranger*, Allia, Paris 2024.

¹¹ V. « migration » in *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la dir. d'A. Rey, Le Robert, Paris, 1998.

plan existentiel, en soi-même. Dans sa perspective, la frontière la plus difficile à traverser est celle qui nous sépare d'autrui, car il y faut une conversion du regard que ni l'idéologie, ni les conditions de vie, ni même l'héroïsme ne peuvent provoquer. Or le film évoque deux bouleversements intérieurs de cet ordre, deux conversions qui changent la vie de ceux qui en font l'épreuve, celle du député disparu, puis celle du journaliste, déstabilisé par cet exemple.

La carrière de l'homme politique est retracée à grands traits, au fil de l'enquête. Il a été député au Parlement et ministre du gouvernement après la chute de la junte en 1974, puis il a publié en 1980 un livre intitulé *Mélancolie à la fin du siècle*, qui a fait beaucoup de bruit. Cette « fin du siècle », selon Angelopoulos, doit être « le début d'une nouvelle ère, quand l'ensemble du monde partagera un même rêve »¹². En réponse aux débats suscités par le livre, le député devait prononcer un discours très attendu au Parlement d'Athènes. Devant le micro, dans des images d'archive, on le voit sortir ses papiers, les regarder d'un air troublé, les ranger dans sa poche et improviser quelques mots d'excuses : « Il y a des moments où le silence s'impose à nous pour pouvoir écouter la musique derrière les gouttes de pluie », dit-il, avant de sortir et de disparaître.

Est-ce bien cet homme que le journaliste a retrouvé ? Le film ne tranche pas et, dans ses entretiens, Angelopoulos disait que peu importait¹³, l'essentiel pour lui étant que cette conversion soit possible et peut-être surtout qu'elle puisse être envisagée par Alexandre, avant de l'être par le spectateur. L'identification ou non du député au réfugié est laissée à la liberté du spectateur, en définitive, ce qui fait de ce film une parabole, qui nous demande de nous engager dans notre interprétation et de décider si cette identification a du sens pour nous ou si elle n'éveille aucun rêve politique nouveau. De ce point de vue, le film dialogue avec un film à la thématique très proche, *Europa 51* de Roberto Rossellini (1952), où une femme de la grande bourgeoisie américaine découvre la misère des *borgate* de Rome et travaille à l'usine pour aider une ouvrière¹⁴. Le film de Rossellini était lui-même un dialogue avec l'expérience de la philosophe Simone Weil et bien sûr avec la conversion de François d'Assise, renonçant à tous ses biens.

Cette conversion est redoublée dans le film par celle du journaliste, dont la voix retrace brièvement les étapes du changement qu'il a éprouvé, qui

¹² « Silence Is as Meaningful as Any Dialogue : *The Suspended Step of the Stork* », entretien cité, p. 77.

¹³ A. Horton, « 'What do our souls seek ?' an interview with Theo Angelopoulos » (1995), [in :] *The Last Modernist. The Films of Theo Angelopoulos*, ed, by A. Horton, Praeger, Westport (CT) 1997, p. 110.

¹⁴ La comparaison a été faite par Claude-Marie Trémois, dans sa recension, « *Le Pas suspendu de la cigogne* », *Télérama* n°2186, 4 décembre 1991.

rejouent en partie la destinée du député¹⁵. Ce journaliste est toujours à distance et en surplomb par rapport à ce qu'il regarde et Angelopoulos dit avoir choisi un reporter télévisuel pour raconter cette histoire parce qu'il y a selon lui dans le regard de la télévision une superficialité qui exclut tout accès à l'intimité d'autrui. Le film nous suggère en effet que le mal est autant dans cette distance et cette indifférence que dans la violence physique ou verbale, et la trajectoire d'Alexandre, même si elle est encore mal dessinée, l'amène à se détacher de celui qu'il était, à cheminer lui aussi vers un autre possible, par une migration intérieure dont il ne maîtrise pas les tenants et les aboutissants. Cependant, Angelopoulos ne sonde pas la psychologie particulière d'un individu, car l'intériorité pour lui est plutôt le lieu qui s'ouvre au témoignage et à l'échange, où s'établit une mémoire, une fidélité, qui de proche en proche peut aider à donner forme à une société nouvelle, dont la construction patiente se joue loin de toute idéologie, dans le dialogue.

Et le plan final sur les câbles téléphoniques et les communications rétablies, après ce qu'on pourra appeler les intempéries du XX^e siècle, montre bien que le monde nouveau dont rêve Angelopoulos ne sera pas régi par une idéologie mais par la parole échangée. Ce plan final est un contrepoint fort au plan d'ouverture, qui montrait de haut les cadavres des réfugiés dans les flots. Car c'est d'abord dans la parole que s'ouvre le chemin que l'espace matériel ne peut encore offrir. Et le dernier plan, au bord de la rivière frontalière, prolonge bien sûr le mariage dont la cérémonie a dû se dérouler de part et d'autre du cours d'eau, obligeant les familles séparées à communiquer en silence et par gestes. L'horizontalité fermée des rives est contredite à la fin par la verticalité des poteaux téléphoniques, qui restituent la possibilité de la parole¹⁶. Cette horizontalité qui sépare, c'est aussi celle des wagons du train, filmés comme une frise ; si bien que c'est d'abord par sa forme, par ses images que le film prend parti et ouvre un espoir, sans discours ni idéologie. Il ne raconte ni l'histoire des migrations, ni même la biographie d'un député grec fictif, mais il écrit une histoire possible du regard européen sur les migrations, une histoire qu'il souhaite conduire jusqu'à un moment de conversion.

¹⁵ Youssef Ishaghpour, auteur d'un des meilleurs essais sur ce film, considère pour sa part que le changement que vit le journaliste n'est que le résultat de sa frustration amoureuse : « *Le Pas suspendu* : la musique du voyage », *Temps Modernes* n°548, mars 1992, pp. 168-169.

¹⁶ On peut y ajouter la verticalité de la montée à la chambre avec la jeune fille, de la montée dans l'immeuble où elle vit, etc., autant de mouvements qui décident de la conversion d'Alexandre.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The Author declares that there was no conflict of interest in this study.

AUTHOR'S CONTRIBUTION: The Author is solely responsible for the conceptualization and preparation of the article.

Bibliographie

- Angelopoulos T., *Der Schwebende Schritt des Storches. Filmnovellen*, traduit du grec vers l'allemand par Giorgis Fotopoulos, Henschel Verlag, Berlin 1991.
- Angelopoulos T., entretien avec M. Ciment, *Positif* n°363, mai 1991, p. 16.
- Angelopoulos T., « Le briseur de frontières », entretien avec P. Murat, *Télérama* n°2186, 4 décembre 1991, pp. 49-51.
- Angelopoulos T., *Interviews*, ed. by Dan Fainaru, University Press of Mississippi, Jackson 2001.
- Archimandritis Y., *Théo Angelopoulos. Le temps suspendu*, Actes Sud / Institut Lumière, Arles 2021.
- Arendt H., *Nous autres réfugiés*, Allia, Paris 2019.
- Estève M., *Théo Angelopoulos ou la poésie du cinéma politique*, L'Harmattan, « Champs visuels », Paris 2020.
- Horton A. (dir.), *The Last Modernist. The Films of Theo Angelopoulos*, Praeger, Westport (CT) 1997.
- Horton A., *The Films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, Princeton 1997.
- Ishaghpour Y., « *Le Pas suspendu* : la musique du voyage », *Temps Modernes* n° 548, mars 1992, pp. 162-174.
- Rey A. (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris 1998.
- Rollet S., « Les portes d'Hadès et l'expérience de l'aporie », [in :] C. Maury, P. Ragel (dir.), *Filmer les frontières*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2015, pp. 183-191.
- Schütz A., *L'Étranger*, Allia, Paris 2024.
- Trémois C.-M., « *Le Pas suspendu de la cigogne* », *Télérama* n°2186, 4 décembre 1991, pp. 46-48.

Author:

PATRICK WERLY is Emeritus Senior Lecturer in Comparative Literature at the University of Strasbourg. He works on the relationship between poetry, philosophy and religious thought, and has published two books on this subject: *La décision d'Yves Bonnefoy : fonder sur l'épiphanie*, Hermann, 2021 and *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*, Hermann, 2017. Another area of his research is the relationship between literature and cinema, on which he has

published *Roberto Rossellini. Une poétique de la conversion*, Le Cerf, 2010 and a collective work, *Littérature et cinéma : aimantations réciproques*, Presses Universitaires de Rennes, 2024. He has co-edited several collective works, including *Philippe Jaccottet: poésie et altérité*, 2018; *Alain Suied. L'attention à l'autre*, 2015; *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, 2013 (all three with Michèle Finck, Presses Universitaires de Strasbourg).