

La recherche circulaire de l'unité nationale dans le cinéma des Balkans à travers le regard de Théo Angelopoulos

DOI:
<https://doi.org/10.35219/europe.2025.2.03>



Article reuse guidelines:
<https://www.gup.ugal.ro/ugaljournals/index.php/europe/navigationMenu/view/opacc>

The circular searching of national unity in Balkan cinema through the gaze of Theo Angelopoulos

Alexandra TOLIOU 

Université Aristote de Thessalonique

Résumé

Dans la pensée occidentale, les Balkans semblent s'être figés dans une image, celle du primitivisme, de la brutalité et du retard : une 'image-toute', pour reprendre l'expression de Georges Didi-Huberman (2003), c'est-à-dire l'image qui prétend – en vain – représenter la totalité du réel. Cette 'image-toute', dans le cas des Balkans, est essentialisée et constitue le « produit d'un journalisme désinvolte, méprisant ou prétentieux » (Todorova, 2011) qui s'est pourtant imposé comme une vérité absolue. L'image devient, alors, imaginée. Le présent article propose de 'ré-imaginer' les Balkans, en reconsidérant la notion de l'imagination comme complémentaire au processus de connaissance – essentielle mais non suffisante en elle-même. Dans cette perspective, il s'agira d'analyser comment le cinéaste Théo Angelopoulos réinvente à travers ses images cinématographiques la réalité politique et culturelle dans ses Balkans contemporains des années 1990. L'étude portera plus particulièrement sur les motifs cycliques, la notion de partialité et l'effet du montage dans son film Le Regard d'Ulysse (1995).

Mots-clés : cinéma, image, théories des multimédias, Balkans, circularité.

Abstract

In western thought, the Balkans seem to have frozen into an image. An image of primitivism, brutality and backwardness. This image would be an 'image-toute', as Georges Didi-Huberman (2003) describes the image that – vainly – claims to represent all of reality. This 'all image', in the case of the Balkans, is

Corresponding author:

Alexandra TOLIOU, Université Aristote de Thessalonique

E-mail: tolioualex99@gmail.com

an essentialist one and a “product of casual, dismissive, or hectoring journalism” (Todorova, 2011) having, though, established itself as an absolute truth. In this case, the image is imagined. The present article will try to ‘re-imagine’ the Balkans, rethinking the notion of imagination, which will be considered complementary and essential to knowledge but does not suffice alone to produce it. In this vein, we will examine how in his cinematic images, Theo Angelopoulos re-imagined the political and cultural situation in the 1990s Balkans, particularly focusing on the appearance of cyclical patterns, partiality and montage-effect of his film Ulysses’ Gaze (1995).

Keywords: cinema, image, multimedia theory, Balkans, circularity.

Introduction

La violence a fréquemment été interprétée comme une constante du passé historique des Balkans, une lecture qui s’est progressivement imposée au fil du XX^e siècle, non sans simplifications ni généralisations. Des guerres balkaniques du début des années 1910 à l’attentat de Sarajevo ayant précipité le déclenchement de la Première Guerre mondiale, puis aux atrocités infligées par des groupes nationalistes issus de différents pays balkaniques durant la Seconde Guerre mondiale, s’est construite l’image d’une région durablement associée à la conflictualité. Cette représentation s’est inscrite dans un imaginaire historique où les Balkans apparaissent comme un espace marqué par la répétition des violences, un imaginaire qui a durablement structuré les discours produits sur la région. La reprise des conflits en 1991 avec la dissolution de la Yougoslavie, signalait encore une résurgence de la violence et ainsi renforçait « l’opinion dominante occidentale, conditionnée à croire que les Balkans et leurs peuples étaient ancrés à se répéter leur passé turbulent » (Calotychos, 2013, p. 159).

Ce discours peut être tracé dans plusieurs textes émanant des années 1990. Les Balkans se dessinent soit comme « un monde où le temps s’était arrêté : une scène obscure où les peuples se déchaînent, versent le sang, vivent des visions et des extases » (Kaplan, 2002, p. 32), soit comme une région où les atrocités constituent « un problème avec des racines historiques assez profondes. Ces racines remontent, clairement, non

seulement aux siècles de la domination turque, mais aussi à la conquête byzantine des Balkans avant même cette époque » (Kennan, 1993, p. 13). Dans les deux sens la récurrence de guerres est expliquée sous la lumière d'un « passé distant et tribal [...] inchangeable jusqu'aujourd'hui » (Kennan, 1993, p. 11), sans tenir compte des complexités de la réalité historique contemporaine.

À la construction de ce discours sur l'histoire des Balkans ont essentiellement contribué « des écrits journalistiques ou quasi journalistiques (récits de voyage, essais politiques et ce lamentable hybride qu'est le journalisme académique », selon les observations de Todorova (2011, p. 42), dont l'exemple constituent les textes de George Kennan, de Robert Kaplan déjà abordés. Le corpus se remplit avec quelques récits de voyage du début de 20^e siècle, tels que *Haute Albanie* de Mary-Edith Durham ou *Agneau noir et faucon gris* de Rebecca West (Rosslyn, 2004, p. 16-25) et s'achève avec le genre des « romans populaires » (Goldsworthy, 1998, p. 2). Les auteurs d'un tel genre capitalisent plutôt sur l'étrangeté et la curiosité autour d'une terre qui leur est presque inconnue, tout en projetant des schémas et des fantasmes qu'ils ont à leur disposition pour la décrire. Ainsi, ils construisent une (fausse) « authenticité qui réalise les désirs et les fantasmes des lecteurs », en faisant des Balkans une « construction historique » (Ibidem, p. 3) au lieu d'une réalité vécue.

Dans la plupart de ces textes se manifeste une « dimension supplémentaire au contraste Est/ Ouest : celle du temps. Le mouvement allant du passé à l'avenir n'était plus seulement déplacement, mais évolution du simple au complexe, de l'arrière au développé, du primitif au cultivé » (Todorova, 2011, p. 32). Cette « dimension développementale » (Ibidem) du temps a également façonné la perception de l'histoire : conçue comme progrès linéaire lorsqu'il s'agit de l'Europe, elle est fréquemment réduite, dans le cas des Balkans, à une temporalité répétitive marquée par la violence.

Les schémas temporels mobilisés dans le discours sur l'histoire des Balkans – qu'ils relèvent d'une conception

progressive du temps ou d'une lecture fondée sur la répétition de la violence – peuvent être mis en perspective à partir de la pensée historique de Walter Benjamin. Celui-ci interroge simultanément la croyance au progrès et celle de l'éternel retour, en montrant que ces deux conceptions participent d'un même mode de pensée mythique. Il souligne que « l'éternel retour apparaît précisément comme ce “rationalisme plat” dont la croyance au progrès est accusée » (Benjamin cité par Cadava, 1997, p. 141), les deux reposant sur l'illusion d'un mouvement qui naturalise le cours de l'histoire.

Benjamin considère assez simpliste sinon dangereuse l'idée d'accepter l'inchangeabilité d'un ordre historique qui se perpétue sous l'apparence du changement. « La persistance insidieuse du même, l'inaltérabilité, le chaos interne d'un toujours-identique – le fait que cela puisse rester ainsi – constitue l'élan le plus oppressant de l'histoire » (Benjamin cité par Henschen, 2002, p. 27). Dans le contexte des Balkans, cette perspective permet de comprendre comment la récurrence des guerres a souvent été interprétée comme le signe d'un retour inévitable du passé, plutôt que comme une série de ruptures mettant en crise le récit téléologique du progrès européen.

Contre ces lectures, Benjamin propose une « présentation dialectique du temps historique », qui vise à « dépasser le concept du “progress” et celui du “temps déclinant”, qui ne sont que deux faces d'une seule et même chose » (Benjamin cité par Henschen, 2002, p. 28). Dans ce cadre, la répétition ne renvoie pas à un retour cyclique du même, mais à ce que Cadava décrit comme « le retour de celui qui n'est jamais simplement lui-même » (2001, p. 31). Chaque reprise implique une altération, même minimale, et constitue ainsi un « mouvement de différenciation et de dispersion » (ibid.).

Une telle conception invite à reconsidérer la manière dont la récurrence des guerres balkaniques a été interprétée. Celles-ci ne sauraient être comprises comme la répétition d'une catastrophe historique immuable, ni comme l'expression d'un passé « distant et tribal » (Kennan, 1993, p. 11), mais comme une série de collisions historiques qui interrompent la continuité

apparente du récit progressiste. La répétition ne désigne alors ni l'immobilité, ni la régression, mais ce que Benjamin nomme une « agitation pétrifiée » (Cadava, 1997, p. 41) : un état où, dans la récurrence même des conflits, se cristallisent des mobilisations et des forces concurrentes qui transforment l'histoire, tout en mettant en crise l'illusion de son avancement linéaire.

L'attention portée par Walter Benjamin à la dimension imagistique de l'histoire trouve un prolongement direct dans sa réflexion sur la reproductibilité technique et sur les médias visuels, en particulier la photographie et le cinéma. En pensant l'histoire à partir d'images fragmentaires et discontinues, Benjamin s'écarte d'un récit historique continu pour privilégier ce qu'il nomme « l'image du passé qui s'offre inopinément à l'instant du danger » (Benjamin cité par Didi-Huberman, 2003, p. 211). L'histoire ne se donne alors pas comme une totalité cohérente, mais comme une constellation d'images fugitives, comparables à celles du cinéma, « qui apparaissent et qui passent, qui nous saisissent et qui s'enfuient, c'est-à-dire qui nous touchent pour longtemps alors qu'elles disparaissent dans l'instant » (Didi-Huberman, 2003, p. 211).

Le cinéma apparaît, dans ce sens, comme un médium particulièrement apte à mettre en forme une conception non linéaire du temps historique, tout en évitant une logique de répétition cyclique aussi. Ses moyens permettent au cinéma d'articuler retour, variation et interruption au même temps où il exploite des formules plus concrètes, comme le mythe. C'est en ce sens que l'usage filmique du mythe prend toute sa portée : bien que fondé sur de structures répétitives, le mythe ne se révèle ni stable ni univoque, mais constitue un espace de reconfiguration permanente. Par sa capacité à accueillir des reprises toujours altérées, il offre un cadre narratif susceptible de représenter « ce réseau complexe de relations dont l'Histoire postmoderne est tissée » (Rosenstone, 1995, p. 202).

L'insertion du mythe dans le langage cinématographique introduit ainsi un point d'arrêt nécessaire dans le flux des images du cinéma, de ce « médium implacable qui ne s'interrompt pour poser des questions qu'une fois le récit achevé » (Rosenstone,

1995, p. 9). Comme le rappelle Benjamin, « la pensée historique n'implique pas seulement le mouvement des pensées mais leur arrêt aussi » (Benjamin cité par Cadava, 1997, p. 59). Cet arrêt ne fige pas l'histoire, mais ouvre un espace critique où la répétition cesse d'être synonyme de continuité pour devenir un lieu d'interrogation du passé – condition essentielle pour aborder cinématographiquement des histoires marquées par la récurrence des conflits.

Le cinéaste Théo Angelopoulos exploite l'ambivalence inhérente au mythe comme une « méthode interprétative de la réalité historique » (Quintana, 2000, p. 48) afin de reconfigurer la perception cyclique de l'Histoire, non plus comme une logique autodestructrice ou immuable, mais comme un processus autoréflexif. Autrement dit, le mythe devient un moyen à travers lequel l'Histoire peut accéder à la connaissance d'elle-même. Ainsi, l'Histoire comme « l'âme, si elle veut se connaître elle-même, doit regarder vers une autre âme », pour reprendre la citation de la *République* de Platon qui ouvre le film. La forme cyclique, fréquemment associée aux Balkans dans les discours occidentaux comme un signe d'immobilité ou de répétition stérile, est chez Angelopoulos réinterprétée à travers la récurrence du voyage. Le voyage mythique d'Ulysse se rejoue sans jamais être identique, et s'oriente vers une quête de soi, qui n'est ni fixe ni essentialisée, mais historiquement constituée. L'identité balkanique du protagoniste est ainsi façonnée par et à travers l'histoire, en suivant la temporalité fragmentée et réflexive, propre au cinéma.

Dans une perspective alternative sur l'Histoire, Angelopoulos, dans son film *Le Regard d'Ulysse*, « reconstruit l'histoire des Balkans comme la recherche d'une identité individuelle » (Iordanova, 2001, p. 91), en articulant le récit autour du mythe d'Ulysse. Le cinéaste fictif nommé *A* entreprend un voyage à travers l'histoire du cinéma, à la recherche de son Ithaque cinématographique, trois bobines que l'on croyait perdues des frères Manakis, qu'il présuppose être le premier regard porté sur les Balkans. En poursuivant cette quête, il espère achever le cercle entamé par les Manakis, tout en rappelant à

cette région son unité perdue au fil du temps, et en l'inscrivant dans une harmonie intemporelle.

Toutefois, il en viendra lui aussi à remettre en question la notion de circularité comme un ensemble harmonieux. En effet, pour atteindre l'Ithaque du tout-premier film balkanique, il devra vivre, à la fois dans le monde réel et le monde du rêve, le traumatisme de tous les événements historiques et politiques qui ont marqué les Balkans tout au long du 20^{ème} siècle. Il devra se plonger non seulement au cœur de lui-même, mais aussi au cœur de l'Histoire. Le voyage du réalisateur *A*, à l'image d'Ulysse, ne traverse pas seulement l'espace, il traverse le temps.

Premier cercle : Les doubles cinématographiques de l'Odyssée des Balkans. Manakis, Angelopoulos, *A*

Le film démarre avec l'achèvement d'un cercle : celui de la vie de Yannakis Manakis qui meurt alors qu'il captait les dernières images du port de Thessalonique. Mais Angelopoulos, par un *travelling* latéral dans l'espace du port, mais aussi dans le temps, fait réapparaître le protagoniste *A* au même endroit, sur les traces de Manakis. Cette technique du *travelling* annonce dès lors le voyage que le protagoniste entreprendra, un voyage à la fois spatial et temporel.

Dans la première scène, *A* rouvre le cercle : il reprend le fil interrompu par Manakis et se transforme, en quelque sorte, en un nouveau Yannakis Manakis, tentant de combler l'écart laissé ouvert par les trois bobines perdues. La récurrence d'un schéma cyclique, mais qui implique la répétition d'un *voyage*, paraît déjà : « La fin du voyage de Manakis est le début du voyage de *A* » (Calotychos, 2013, p. 74). Fin de la scène : mise au point sur un bateau au milieu de la mer. Début du film, début du voyage, fin de la séquence.

Juste après, *A* se retrouve dans sa ville natale de Florina où, à la suite de la projection d'un de ses films, il paraphrase un vers de T.S. Eliot : « Dans ma fin est mon commencement » (00:13:06). Le retour aux racines apparaît alors comme une halte au sein d'un voyage plus vaste – celui qui le conduit à travers les

pays des Balkans, à la recherche de racines plus profondes encore : celles de sa part balkanique.

Comme le souligne *A* lui-même, il ne s'agit pas seulement d'un voyage professionnel ou créatif, mais avant tout d'un voyage intérieur. « Les bobines des Manakis ne sont pas une fin en soi : elles constituent le pont à travers lequel un regard peut renaître » (Alberó, 2000, p. 81), celui d'un cinéaste qui « interroge sa capacité à regarder les choses, lorsqu'il ne sait plus si son regard est juste ou pur » (Horton, 1997, p. 185).

La trouvaille d'Angelopoulos autour des bobines perdues confère à son film une dimension autoréflexive, élargissant le jeu des regards pour y inclure le regard cinématographique comme un chemin vers la connaissance de soi et de l'Histoire dont on fait partie. Si par le mot *regard* le film suggère une introspection de l'âme, donc une forme de conscience de soi, ainsi « le cinéma se prouve comme un processus d'échange des regards. Vu sous un angle platonicien, le cinéma peut devenir le moyen par lequel on apprend à connaître d'autres âmes » (Horton, 1997, p. 185).

L'autoréflexivité, à la fois vis-à-vis du cinéma et du réalisateur Angelopoulos lui-même, s'inscrit pleinement dans les effets de circularité qui traversent le film. Le réalisateur fictif *A* se révèle comme l'*alter ego* d'Angelopoulos lorsque les paroles entendues par les spectateurs lors de la projection de son film à Florina ne leur parviennent qu'à travers *Le pas suspendu de la cigogne* d'Angelopoulos.

« Si je fais un pas... un seul pas, je suis ailleurs. Nous avons traversé la frontière, mais nous sommes toujours ici. Combien de frontières faut-il encore franchir pour arriver chez nous ? » (00:07:59- 00:08:11) se demande le protagoniste du film projeté. Mais les mêmes interrogations existentielles persistent chez le réalisateur fictif *A*, tout comme chez le cinéaste Angelopoulos lui-même, qui réalise encore un film afin de les explorer.

Le passage symbolique des frontières entre le *chez nous* et l'*ailleurs* qui se révèle superficiel dans *Le pas suspendu de la cigogne*, devient un mouvement central dans *Le regard d'Ulysse*. La quête de la terre natale exige ici un voyage à travers toutes les

frontières des pays balkaniques, faisant du voyage le principe fondateur du monde. Enfin, dans le cinéma d'Angelopoulos la création filmique se dévoile analogue au voyage : elle constitue un processus circulaire, toujours renaissant, pour poser sans cesse et tenter de répondre autrement aux questions lancinantes.

Vues sous cet angle, les métamorphoses du protagoniste *A*, entre ses pairs, les frères Manakis d'un côté et Angelopoulos de l'autre, évoquent les multiples transformations du héros homérique, qui nourrissent le fil de la circularité déployé dans le film. En effet, même si Ulysse se fait mendiant devant Pénélope, en quête de grâce auprès de Nausicaa, ou en « Personne » confronté au Cyclope, il demeure toujours Ulysse. Il reste lui-même, malgré les métamorphoses successives.

De la même façon, « le cinéaste *A* devient plus qu'une personne, il devient un personnage aux identités multiples » (Horton, 1997, p. 109). Il est important de souligner que cette transformation identitaire se produit toujours dans un espace frontalier : il s'identifie à Angelopoulos dans la ville de Florina, située à la frontière entre la Grèce et la Macédoine du Nord ; à Yannakis Manakis, à la frontière entre la Bulgarie et la Roumanie ; au mari d'une femme bulgare dans la région d'Evros, à la limite entre la Grèce et la Bulgarie. Il habite, ainsi, ce qu'on peut appeler un « espace liminal où l'identité du sujet se dissout et oscille entre deux mondes différents » (Pourgouris, 2007, p. 177).

Mais le parallèle le plus frappant entre *A* et Ulysse d'Homère apparaît surtout dans une scène spécifique ; lorsqu'il devient « Personne » pour passer clandestinement de la Roumanie à la Bosnie, à bord d'un bateau de contrôle frontalier sur le Danube. Cette réapparition de la figure de « Personne » n'est pas sans portée politique, puisqu'elle renvoie directement à la condition liminale du clandestin et de l'immigrant, privés de toute identité nationale et politique à la suite d'une guerre. Elle évoque aussi l'état des habitants de la région balkanique qui, après l'effondrement du bloc communiste et de l'ex-Yougoslavie, se sont retrouvés dans une situation de « vie nue », pour reprendre le terme d'Agamben (2015, p. 42), c'est-à-dire dans une existence où « l'homme exclu de la protection de tout

ordre juridique, n'est plus qu'un simple être humain » (Arendt, 2015, p. 27).

Deuxième cercle : les doubles mythiques de la femme désirée. Kali(pso), Circé, Nausicaa

Dans le jeu des métamorphoses cycliques des personnages de l'*Odyssée* s'inscrit également la figure féminine centrale du film. L'actrice Maia Morgenstern incarne plusieurs personnages féminins mythiques, issus à la fois de l'*Odyssée* homérique et de celle d'Angelopoulos. Elle est, d'abord, l'ancienne amante du cinéaste *A* à Florina, puis elle devient Kali, dont le nom évoque la déesse Calypso, la séduisante gardienne des archives cinématographiques des frères Manakis. Plus tard, elle se transforme en jeune veuve en Bulgarie, avant de réapparaître sous les traits de la fille d'Ivo Levy, le gardien des bobines perdues des Manakis.

En quittant sa ville natale et la femme qu'il y retrouve, le protagoniste rejoue le départ d'Ulysse, laissant derrière lui son Ithaque et sa Pénélope. La rencontre avec Kali, avec laquelle il partage une grande partie du trajet, s'achève sur leur séparation et sur l'aveu du protagoniste *A* : il « ne peut pas l'aimer » (01:13:13), évoquant ainsi l'épisode d'Ulysse chez Calypso.

Avec la veuve en Bulgarie, *A* effectue un voyage également dans le temps, se transportant à l'époque de la Première Guerre mondiale. Cette femme incarne la figure de Circé, cherchant à retenir auprès d'elle le séduisant *A* qui lui rappelle son mari défunt, allant jusqu'à briser son radeau.

Enfin, la dernière métamorphose de la femme en jeune Naomi à Sarajevo, fille du personnage-clé Ivo Levy, correspond à la rencontre d'Ulysse avec Nausicaa sur l'île des Phéaciens. Dans une scène enveloppée de brouillard, où ils dansent ensemble, *A* reconnaît dans le visage de Naomi les traits de son amante de Florina, tandis que celle-ci avoue que *A* lui rappelle « quelqu'un de familier » (02:13:02- 02:13:09). Alors, en bouclant le cercle, la mystérieuse femme s'identifie finalement à Pénélope. Mais ce retour à la femme désirée et à la terre natale,

se révèle vain. Naomi s'effondre, morte, comme toute la famille d'Ivo Levy, interrompant à la fois la clôture cyclique du mythe et la possibilité d'un retour à une patrie originaire, pure et réconciliée, dans les Balkans. Le désir du cinéaste d'un premier regard pur et innocent sur les Balkans, tout comme la quête du protagoniste pour la femme aimée, coïncident au moment même où ils s'annulent.

Troisième cercle : l'échec répétitif du regard

Le dernier, mais sans doute le plus révélateur, motif cyclique examiné dans *Le Regard d'Ulysse* est celui de la récurrence des regards blancs et vides. C'est précisément ce motif qui déclenche le déroulement du film. La tentative de reconstituer le regard laissé vide par les frères Manakis après la perte des trois bobines.

Le vide et la couleur blanc acquièrent ici des connotations d'innocence et de pureté, en lien avec la quête d'une image originelle des Balkans. Cependant, Angelopoulos ne les réinvente pas comme une métaphore de l'authenticité désirée, mais comme un voile derrière lequel se joue l'un des chapitres les plus sombres de l'Histoire. Ainsi, l'incapacité du regard à atteindre son achèvement, à restaurer un âge d'innocence, se traduit visuellement par la technique cinématographique du cadre fixe sur un espace blanc et vide, qui exprime l'impossibilité de retrouver une image originelle.

La première référence à un regard blanc apparaît relativement tôt dans le film, lors du voyage en train du protagoniste avec Kali, de Skopje vers Plovdiv. Il lui raconte une histoire : alors qu'il essayait de photographier une ancienne statue d'Apollon, qu'il avait découverte par hasard sous un olivier sur l'île de Délos, en Grèce, la photo prise avec son Polaroid ne révélait que « des images du monde négatives et vides » (00:41:04 – 00:41:06). C'était « comme si mon regard ne marchait pas » (00:41:09- 00:41:12), confie le cinéaste A à Kali. A cause de ce regard défaillant, le protagoniste trouve dans les bobines perdues des frères Manakis une forme de compensation,

une récompense symbolique à son propre regard, lui aussi resté perdu pendant si longtemps.

Après avoir traversé tous les pays balkaniques à la recherche de ces regards laissés vides, *A* atteint sa destination finale : Sarajevo, où il rencontre Ivo Levy, le gardien des bobines. Leurs tentatives de restaurer les films des frères Manakis semblent avoir abouti, puisqu'ils se tiennent devant l'écran de projection et s'étreignent avec joie.

Cependant, ce que le spectateur voit réellement n'est pas le film restauré, mais le regard des deux personnages tourné vers l'espace hors champ, là où le film des Manakis est supposé se dérouler. Ce regard vers l'invisible crée un effet de suspense, car l'espace vers lequel se dirige leur attention n'existe pas encore à l'écran, mais il demeure un espace virtuel, hypothétique. Le spectateur s'attend à voir surgir le contenu de cet espace hors cadre, à le voir devenir une partie active et signifiante du plan. En réalité, c'est bien le contenu des films des frères Manakis, cet objet absent mais désiré, qui constitue le moteur profond de toute l'intrigue.

Et tandis que le spectateur demeure dans l'attente du contenu des films, une scène s'intercale, dont la clé d'interprétation réside dans le brouillard, encore un espace blanc et vide. *A* et la famille d'Ivo Levy se promènent dans le brouillard d'un Sarajevo assiégé, près de la rivière qui traverse la ville. Ce brouillard, qui suspend un instant les bombardements incessants, offre aux civils de Sarajevo leur seule possibilité de se déplacer librement et de retrouver, fugacement, la douceur fragile du quotidien.

Mais cette sérénité s'interrompt brutalement avec la rencontre des forces militaires serbes, qui arrêtent toute la famille Levy, à l'exception de *A*. Par un plan fixe sur l'espace vide et blanc créé par le brouillard, Angelopoulos attire notre attention sur ce qui se joue hors du cadre : *A*, tout comme le spectateur, n'assiste pas à l'exécution, il ne la voit pas, il ne fait que l'entendre. L'utilisation d'un plan fixe dans un cadre vide (le brouillard) rend l'action de l'exécution invisible et constitue un

commentaire sur la nature indicible de l'acte qui se déroule hors champ (Stathi, 1999, p.136).

Le fond blanc du cinéma réapparaît une dernière fois. Dans la scène finale, *A*, dévasté par la mort de la famille Levy, retourne dans le cinéma abandonné et projette le film. Le regard « aveugle » du spectateur n'est pas restauré. Nous n'avons jamais accès aux images des frères Manakis. Tout ce que nous voyons est un film négatif en noir et blanc.

Notre regard se perd, tout comme celui d'*A* lorsqu'il avait tenté de filmer la statue antique de Délos. Ni Ivo Levy, ni *A* n'ont pu contempler le contenu des bobines. Le regard du spectateur dirigé vers le même « point aveugle » où Levy et *A* fixaient l'espace hors champ, se révèle aussi aveugle, puisque la seule image qui subsiste est celle d'une pellicule blanche. Les films perdus des frères Manakis ne sont jamais vus, ni par les personnages, ni par les spectateurs. Le regard des héros vers un point invisible, le plan fixe dans le vide du brouillard, et le plan blanc du film des Manakis se répètent de manière circulaire, bloquant le regard sur l'objet désiré. Ces images produisent des effets négatifs en noir et blanc, semblables au film que le réalisateur *A* avait tenté en vain de tourner à Délos. Le premier regard porté sur les Balkans ne s'avère, donc, pas innocent. Il se manifeste comme un blanc négatif, un regard échoué, mais un échec productif, qui déclenche la nécessité d'une nouvelle tentative, celle de refaire fonctionner le regard.

En re-conceptualisant la notion de « négatif » cinématographique dans une perspective hégélienne, on peut dire que ce non-regard, ce refus d'achever le cycle du regard, déclenche une tentative positive de le restaurer à travers un voyage intérieur, à la fois dans le Soi et dans l'Histoire. *Le regard d'Ulysse* apparaît, ainsi, comme une tentative de regard qui, revenant cycliquement, se voit sans cesse rejeté. Ce rejet, cependant, ne constitue pas une fin, ni une catastrophe, pour reprendre Benjamin, mais un mouvement dialectique, un refus positif du regard vers soi, qui conduit à un nouveau départ, à un autre voyage pour se (re)connaître.

Ainsi, l'échange de regards entre les âmes s'avère être un processus cyclique, c'est-à-dire sans fin, mais altéré, qui offre toujours une nouvelle perspective, un regard renouvelé, voire innocent, sur le Soi. Le film des frères Manakis, que nous ne verrons jamais, engendre un voyage de reconnaissance de soi à travers l'effervescence du passé et la confrontation avec la réalité contemporaine, sanglante des Balkans. Le cycle de la connaissance de soi n'est, donc, pas achevé, mais élargi. Il demeure ouvert, invitant chacun à plonger plus profondément dans son âme et à chercher dans l'Histoire, comme l'évoque le poème de Rilke récité par Ivo Levy :

Je vis ma vie en cercles qui s'élargissent
et s'étendent à travers le monde.
Je ne finirai peut-être pas ce dernier cercle,
mais je me donnerai entièrement à lui.¹

Le poème récité par *A* – une création d'Angelopoulos – dans le cinéma abandonné après la projection du film des frères Manakis, s'achève lui aussi sur une histoire sans fin. Écrit au futur, il résonne pourtant avec le passé mythique de l'*Odyssee*. Cette ouverture vers l'avenir renvoie à un nouveau voyage, qui semble constituer à la fois le premier commencement du monde et le destin inéluctable de l'humanité :

Quand je reviendrai,
Ce sera avec les vêtements d'un autre homme,
le nom d'un autre homme.
Ma venue sera inattendue.
Si vous me regardez sans y croire et que vous dites « tu
n'es pas lui »

¹ Il s'agit de la première strophe d'un poème sans titre issu du recueil *Das Stutenbuch* (1905) de Rainer Maria Rilke, dont le texte original en allemand est le suivant :

Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,
die sich über die Dinge ziehn.
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,
aber versuchen will ich ihn.

je vous montrerai des signes et vous me croirez.
 Je te parlerai du citronnier dans ton jardin
 La fenêtre du coin qui laisse entrer le clair de lune
 Et puis des vues du corps, des signes d'amour.
 En montant dans notre chambre
 Entre une étreinte et la suivante
 Entre les appels des amants, je te raconterai le voyage
 toute la nuit
 Et puis toutes les nuits à venir
 Entre une étreinte et la suivante
 Entre les appels des amants et toute l'aventure humaine
 L'histoire qui ne finit jamais.²
 (02 :44 :42- 02 :46 :20)

L'État (et l'état) du « nouvel étranger » : l'hétérotopie

Ces paroles, accompagnées par le regard direct du protagoniste vers le spectateur, renvoient à la figure mythique d'Ulysse. Elles suggèrent que son *nostos*, son retour, n'est pas encore accompli, après ses errances à travers les Balkans. Ulysse, habitant permanent d'un bateau, s'identifie au *A*, habitant de l'hétérotopie des Balkans. Michel Foucault (2012, p. 270)

² La version originelle du poème récitée par le cinéaste *A* en anglais est la suivante :

When I return,
 It will be with another man's clothes,
 another man's name.
 My coming will be unexpected.
 If you look at me unbelieving, and say "you are not he"
 I will show you signs and you will believe me.
 I will tell you about the lemon tree in your garden
 The corner window that lets in the moonlight
 And then sights of the body, signs of love.
 As we climb to our own room
 Between one embrace and the next
 Between lovers' calls, I will tell you about the journey all night long
 And then all the nights to come
 Between one embrace and the next
 Between lovers' calls and the whole human adventure
 The story that never ends.

reconnaît le bateau, comme un lieu hétérotopique *par excellence*, un « lieu sans lieu », instable, sans frontières, en mouvement perpétuel. *A*, tout comme de nombreux habitants de la région balkanique au cours des années 1990, est voué à un déplacement constant à travers les frontières, contraint de fuir sous la pression des conflits. Leur situation peut rappeler celle des « apatrides *de facto* » dont parle Agamben (2015, p. 46), en faisant référence à la figure du réfugié. Ainsi, la figure de l'émigré trouve son incarnation dans le personnage mythique d'Ulysse, et le mythe s'inscrit, de cette manière, au cœur de la réalité contemporaine.

Ainsi, dans les derniers vers du poème qu'il récite, *A* « marque un nouveau voyage [...] préfigurant un “nouvel étranger”, un “autre homme” qui s'embarquera pour le même voyage » (Calotychos, 2013, p. 81). Cet état d'un « nouvel étranger » se rattache au mode d'existence politique émergent décrit par Agamben (2015, p. 50), perceptible dans certains contextes balkaniques à la suite des bouleversements des années 1990 marquées par les guerres yougoslaves.

Alors que le processus de formation des États-nations en Europe touchait à sa fin après plusieurs siècles, les mutations politiques à l'échelle internationale – dont les guerres de l'ex-Yougoslavie constituent un moment révélateur – ont remis en question les fragilités et les tensions internes du modèle de l'État-nation (Mazower, 2017, p. 235), en exposant ses limites devant les réalités contemporaines.

Dans cette situation de bouleversement, la dislocation de la Yougoslavie a exposé un décalage entre l'existence sociale des habitants de la région balkanique et les nouvelles configurations étatiques. L'expérience de l'exil, du déplacement forcé ou de la suspension temporaire des droits politiques a pu engendrer un sentiment accru de vulnérabilité et d'incertitude. C'est à partir de cette expérience que la notion agambenienne de « vie nue » (2015, p. 43) peut être mobilisée comme outil critique, permettant d'analyser des situations où l'existence politique se trouve réduite à une condition minimale, exposée aux violences et aux ruptures produites par les conflits.

Cette réinscription dans le cycle de l'existence humaine la plus simple ne signifie pas un retour à une condition pré-politique située en dehors de l'Histoire. Au contraire, elle implique une traversée consciente et vécue de l'histoire contemporaine des Balkans, une réaffirmation de formes d'existence politique plus fragiles et vulnérables, mais aussi potentiellement significatives. Il a fallu reconnaître que la condition de l'individu errant, dépossédé par ses repères étatiques, pouvait constituer l'une des formes limites de l'existence politique apparues à la suite des bouleversements ayant secoué la région. Ainsi, le concept de la « vie nue » ne conduit pas à une dépolitisation au sens d'une unification humaniste utopique, mais permet de mettre en lumière une situation politique émergente ; la mise en tension de l'unité prétendument « indivisible » de l'État-nation et les effets de cette crise sur les formes contemporaines de l'existence humaine.

Angelopoulos semble avoir perçu la nécessité de changement que pose la question balkanique, à un moment où « une époque se termine et une autre est sur le point de commencer. Nous nous trouvons tous dans une situation d'entre-deux. Les gens ont besoin d'un nouveau sens de la communauté, de la politique, des valeurs. Les anciennes étiquettes – gauche, droite, communiste, socialiste, etc. appartiennent au passé [...] une nouvelle ère commence. Les frontières, les attitudes, les relations, les nations, tout va changer » (Angelopoulos cité par Horton, 1997, p. 203).

Ainsi, le nouvel humanisme qu'Angelopoulos propose comme réponse aux crises contemporaines naît du respect de cet état de « vie nue », un respect inconditionnel de la vie humaine elle-même, qui ne peut émerger que lorsque chacun accepte en soi le statut du réfugié, c'est-à-dire la conscience de son propre déracinement.

Conclusion

Les deux approches théoriques de Foucault et d'Agamben, mobilisées dans l'analyse du *Regard d'Ulysse*,

renouvellent le cœur mythique du film. Le mythe, généralement pensé comme une forme narrative stable et circulaire – rapprochant ainsi le discours de la répétitivité de l’histoire balkanique – est ici réinvesti de manière critique. Chez Angelopoulos, le mythe devient une structure narrative disponible pour des nouvelles configurations historiques. La figure d’Ulysse est mobilisée comme une forme mythique réinventée par le cinéma moderne afin de penser à l’expérience du déplacement, de l’exil et de la perte des repères historiques. Cette réélaboration du mythe s’inscrit dans une logique proche de celle que Walter Benjamin assigne à la répétition historique : non pas le retour du même, mais une reprise toujours altérée, traversée par des discontinuités et des tensions. Dans ce contexte, le cinéaste Angelopoulos privilégie un voyage ininterrompu plutôt que le *nostos*, le retour. Ainsi, la notion de la circularité est redéfinie : elle ne renvoie plus à la perpétuation d’un cercle de violence, mais à la répétitivité du mouvement lui-même, représenté ici par le motif du voyage. Ce voyage, un processus de redécouverte et de reconfiguration permanente des sujets dans l’histoire, ne peut s’achever que lorsque sa destination est une hétérotopie comme celle des Balkans ; un espace historiquement tourmenté et fragmenté, une sorte de « mosaïque ethnique et religieuse » (Todorova, 2011, p. 269). Mais c’est précisément cette instabilité qui fait de la région la demeure possible du voyageur par essence, de l’éternel étranger.

ORCID iD

Alexandra TOLIOU  <https://orcid.org/0009-0003-2429-1463>

Filmographie

Le Regard d’Ulysse (1995)

Réalisation et scénario : Theodoros Angelopoulos. Collaboration au scénario : Tonino Guerra, Petros Markaris.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio (2015), « Πέρα από τα δικαιώματα του ανθρώπου » [« Au-delà des droits de l'homme »], in Nikos Kourkoulos (éd.), *Εμείς οι πρόσφυγες. Τρία κείμενα*, trad. gr. Akis Gavriilidis, Athènes : Éditions Eikostou Protou, p. 35-50.
- Alberó, Pere (2000), « Περί τριών μεταμορφώσεων : τράβελινγκ με νιτσεϊκό φακό μέσα από τον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου » [« Des trois métamorphoses : *travelling* avec une lentille nietzschéenne à travers le cinéma de Theo Angelopoulos »], in Eirini Stathi, Achilleas Kyriakides (éd.), *Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου: από τον μύθο στην ιστορία: το τέλος των ιδεολογιών και η ανίχνευση της οντοπίας*, Thessalonique : Éditions du Festival du film de Thessalonique, p. 77-81.
- Arendt, Hannah (1943), *Εμείς οι πρόσφυγες* [*We Refugees*], trad. gr. Kostas Despinadis, Athènes : Endymion, 2015.
- Cadava, Eduardo (1997), *Words of light. Theses on the Photography of History*. Princeton : Princeton University Press.
- Calotychos, Vangelis (2013), *The Balkan Prospect: Identity, Culture and Politics in Greece after 1989*, New York: Palgrave Macmillan.
- Didi-Huberman, Georges (2003), *Images malgré tout*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Foucault, Michel (1967), « Ετεροτοπίες » [« Hétérotopies »], dans *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, trad. gr. Tassos Betzelos, Athènes : Plethron, 2012, p. 255-270.
- Goldsworthy, Vesna (1998), *Inventing Ruritania. The imperialism of the imagination*. New Haven : Yale University Press.
- Henschen, Katharina (2002), *The Monument: The Shoah and German Memory*, thèse de doctorat, City University of London.
- Horton, Andrew (1997), *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton : Princeton University Press.
- Iordanova, Dina (2001), *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, Londres : British Film Institute.
- Kaplan, Robert (1993), *Φαντάσματα των Βαλκανίων* [*Balkan Ghosts*], trad. gr. Nansy Kouvarakou, Athènes : Roès, 2002.
- Kennan, George (1993), *The Other Balkan Wars: A 1913 Carnegie Endowment Inquiry in Retrospect, with a New Introduction and Reflections on the Present Conflict by George F. Kennan*, Washington D.C.: Carnegie Endowment for International Peace.
- Mazower, Mark (2000), *Τα Βαλκάνια* [*The Balkans*], trad. gr. Kostas N. Kouremenos, Athènes : Patakis, 2017.

- Pourgouris, Marinos (2007), “Ulysses’ Gaze and the Myth of Balkan History”, in Tatjana Aleksić (éd.), *Mythistory and Narratives of the Nation in the Balkans*, Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, p. 170-194.
- Quintana, Àngel (2000), « Θόδωρος Αγγελόπουλος: ο κύκλος, η γενεαλογία, η ιστορία » [« Theo Angelopoulos : le cercle, la généalogie, l’histoire »], in Eirini Stathi, Achilleas Kyriakides (éd.), *Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου: από τον μύθο στην ιστορία: το τέλος των ιδεολογιών και η ανίχνευση της ουτοπίας*, Thessalonique : Éditions du Festival du film de Thessalonique, p. 43-50.
- Rosenstone, Robert (1995), *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge : Harvard University Press.
- Rosslyn, Felicity (2004), “Primitivism and the Modern: A Prolonged Misunderstanding”, in Andrew Hammond (éd.), *The Balkans and the West: Constructing the European Other, 1945–2003*, Hampshire : Ashgate Publishing Limited, p. 16-25.
- Stathi, Eirini (1999), *Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου* [*Espace et temps dans le cinéma de Theo Angelopoulos*], Athènes : Aigokeros.
- Todorova, Maria (2011), *Imaginaire des Balkans*, trad. fr. Rachel Bouyssou, Paris : Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales.

Notice bio-bibliographique

Alexandra TOLIOU est étudiante en master de littérature comparée au Département de Philologie de l’Université Aristote de Thessalonique. Elle a obtenu sa licence dans le même département en 2021 et s’est vu décerner le prix « Anastasia Vyzopoulou », pour l’année universitaire 2020-2021. En ce moment, elle rédige son mémoire de master dans le domaine des études balkaniques et des théories des médias. Son travail porte sur les représentations photographiques et cinématographiques des guerres de l’ex-Yougoslavie avec une approche théorique s’appuyant sur les notions d’hétérotopie, de trauma et des théories des images.