

*Le Regard d'Ulysse* de Theo Angelopoulos  
ou la rhapsodie amnésique des Balkans

Marie **Many**

Louvain-la-Neuve, le 16 mars 2020

[Extrait des [Folia Electronica Classica](#), t. 39, janvier-juin 2020]

## ***Le Regard d'Ulysse* de Theo Angelopoulos ou la rhapsodie amnésique des Balkans**

**Marie Many**

Étudiante UCLouvain

Master en langues et lettres françaises et romanes à finalité approfondie

### **Introduction**

*Le Regard d'Ulysse*, film de Theo Angelopoulos, est une œuvre cinématographique sortie en 1995 et qui reçut le prix du jury au festival de Cannes la même année. Issu d'une co-production grecque, italienne et française, le film raconte le retour de A. (interprété par Harvey Keitel), cinéaste exilé aux États-Unis, dans sa Grèce natale, avec pour but de retrouver trois anciennes bobines du film des frères Manakis, premier film réalisé dans les Balkans. Après cet éloignement d'une vingtaine d'années – le temps qu'a duré celui d'Ulysse loin d'Ithaque – la quête de A. le mènera à travers différents pays encore empreints du passage du communisme : Grèce, Albanie, Bulgarie, Roumanie, Macédoine, Serbie et Bosnie. À travers les différents transports (train, bateau, taxi) empruntés, A. fera la connaissance de plusieurs personnages tant contemporains à lui-même que sortis tout droit de son passé. C'est une fois arrivé à Sarajevo, encore en plein siège, que A. rencontre un vieux projectionniste qui a en sa possession les fameuses bobines. Son périple tourne au drame quand, lors des dernières scènes, le vieil homme est tué. La violence conclut le voyage, l'odyssée de A. qui ne réussit pas à regarder le film tant recherché.

La portée mythologique de cette œuvre cinématographique transparaît dès son titre. *Le Regard d'Ulysse* marque d'emblée la présence du héros et l'utilisation du texte homérique, et ce d'autant plus que le film porte sur un voyage, une quête d'un passé cinématographique oublié effectuée par un personnage principal ayant vécu l'exil loin de sa terre natale. Car c'est bien de la mémoire dont il est question dans le film, et c'est la raison de la présence d'un mythe en filigrane. En effet, la mémoire définit intrinsèquement ce dernier :

« Dans le contexte de sociétés données, le mythe s'identifie d'abord comme des histoires traditionnelles présentées comme vraies. Les acteurs sont des dieux, des héros, des êtres vivants plus ou moins surnaturels. Les événements sont censés s'être déroulés dans un

passé primordial (au-delà de la mémoire historique). Leur fonction est la même que celle de nos récits historiques<sup>1</sup>. »

C'est cette tension issue du caractère immémorial de l'origine du mythe que Theo Angelopoulos décide d'exploiter dans *Le Regard d'Ulysse*. Nous le verrons, les mythèmes sont bel et bien soulignés dans le film mais dans un temps qui est mémorial, les Balkans du XXe siècle. Comme le montre Mircea Eliade, la mémoire – ou l'effort de remembrance (*anâmnêsis*) – est capitale tant à travers le mythe qu'à travers l'Histoire (qu'elle soit vécue personnellement ou non) : il faut toujours se rappeler ce qui s'est passé au temps des commencements et depuis lors, car il est important de connaître l'origine et l'histoire d'une chose afin de pouvoir la maîtriser<sup>2</sup>. Dans ce travail, il sera donc question de retrouver les mythèmes utilisés et de comprendre comment Angelopoulos les subvertit et dans quel but. On peut considérer que le mythe est en immersion dans le film mais il faut garder à l'esprit que son réalisateur cherche constamment à dynamiter chaque allusion. Sylvie Rollet le souligne à juste titre : « [...] En d'autres termes, le poème homérique ne constitue ni le modèle, ni l'origine du récit, mais habite le film d'une présence spectrale, perceptible seulement par de brefs clignotements<sup>3</sup> ». Nous verrons également que cette technique est typique de la nouvelle vague du cinéma grec initiée dans les années 1970 avec à sa tête Angelopoulos lui-même<sup>4</sup>. Dès lors, ce travail s'attachera à démontrer comment, par l'éclatement des références et personnages homériques ainsi que par un esthétisme formel à tendance symbolique, Theo Angelopoulos chante en aède antique l'amnésie endémique du peuple balkanique.

### Sclérose mythique, symptôme d'*anâmnêsis*

Dans une de ses premières œuvres, *Le Voyage des comédiens*, Angelopoulos amorce un mouvement de regard du cinéma sur l'héritage artistique grec : la tragédie. Cette œuvre est aussi pour lui l'occasion de théoriser son approche cinématographique. Loin de transposer le texte homérique à l'écran, le cinéaste décide de se positionner face à un cinéma de plus en plus commercial et industrialisé de la même façon que Bertolt Brecht fit face à un théâtre traditionnel, incapable de se renouveler<sup>5</sup>. Dès lors, on peut remarquer dès le début du *Regard d'Ulysse* que jamais

---

<sup>1</sup> Définition du mythe selon le professeur Christophe Vielle, rappelée par la professeure Myriam Watthee-Delmotte dans l'introduction au cours LGLOR2390 « Typologie et permanences des imaginaires mythiques ».

<sup>2</sup> ELIADE M., *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, Collection Folio Essais, 1963, p. 115.

<sup>3</sup> ROLLET S., « Le Retour d'Ulysse chez Angelopoulos ». In: *Gaïa : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, numéro 7, 2003, p. 602.

<sup>4</sup> MITROPOULOS A., LANGLOIS H., *Découverte du cinéma grec : histoire, chronologie, biographies, films, documents, images*, Paris, Seghers, 1968, p. 81.

<sup>5</sup> FABBRI V., « Fragments d'histoire, éclats de pensée : cinéma et tragédie », Rue Descartes, 2006/1 (n° 51), p. 113-117. DOI : 10.3917/rdes.051.0113. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2006-1-page-113.htm>.

A., le personnage principal, ne se présente en tant que tel, il n'est qu'un acronyme, « personne » comme le dit le capitaine du cargo qui transporte la monumentale statue de Lénine lors d'une vérification du service douanier<sup>6</sup>. Mais ce « A. » est aussi le symbole de la dynamique construite par Angelopoulos, à savoir la mise en scène de la conception platonicienne de la mémoire dans son rapport à la vérité. En effet, comme l'explique Guillaume Tinning, *l'alétheia* grecque, qui signifie « la vérité », est étymologiquement le « non-oubli », le Léthé étant dans la mythologie le fleuve de l'oubli se situant aux Enfers<sup>7</sup>. Le personnage angelopoulosien est ce « A. » qui cherche à contrer l'oubli et qui, à travers ses multiples identités et celles des femmes qu'il rencontre, mais qui ont toutes le même visage incarné par la même actrice, est, en définitive, en quête de lui-même. Dès les premières images du film (tirées des *Fileuses* des frères Manakis), A. prend la parole, sa voix étant comme documentaire. L'une de ses phrases confirme le projet platonicien de l'odyssée qui va commencer dans la quête d'un nouveau regard sur soi-même :

« But is that a fact? Is it the first film? The first gaze ? »<sup>8</sup>

Les mots « fact » et « gaze » semblent renvoyer directement aux théories platoniciennes de la métempsychose, c'est-à-dire la migration des âmes, et de la connaissance de soi à travers le miroir ou l'œil des autres<sup>9</sup>. L'homme posséderait une âme qui dans une autre vie aurait contemplé les essences et qui migrerait d'être en être avant de retourner à cet état premier qu'elle veut retrouver. Ce rapport essentiel à l'autre pour se définir soi-même est rappelé dès le début du film dans un exergue platonicien repris par le poète Georges Séféris : « Une âme, si elle veut se connaître, c'est dans une âme qu'elle doit se regarder »<sup>10</sup>. Ce sera le destin de A. dans son périple balkanique, confronté à des cultures différentes dans lesquelles, à chaque fois, il se fond, participant à l'actualité mais aussi à l'histoire des pays qu'il traverse.

Les Manakis ont su voir l'essence de la Grèce du début du siècle mais cela ne signifie pas que ce regard sur le siècle soit fini. La première séquence du film s'ouvre sur cette pensée. Le cadre bouge dès le décès du cinéaste sur le quai et rejoint A. que la caméra suit jusqu'à l'endroit où se trouvait Yannakis Manakis quelques secondes avant. Il se positionne au même endroit et voit la même chose que le cinéaste disparu : un bateau bleu. À la vue de ce bateau, A. prononce le mot « journey » (voyage) et la référence au mythe d'Ulysse commence. Le voile mythologique s'épaissit lors de l'arrivée de A. à Ptolemaï, son village natal, pour y projeter son dernier film. Dans cette séquence, A. arrive en s'exprimant en anglais et doit être accompagné d'un traducteur pour

<sup>6</sup> Les captures d'écran étant soumises à des droits de reproduction, nous limiterons les références iconographiques au minutage du DVD : 01:21:45.

<sup>7</sup> BATINI U., TONNING G., *La Mémoire*, Paris, Ellipses (Collection Optimum), 2018, p. 17.

<sup>8</sup> 00:00:53.

<sup>9</sup> BATINI U., TONNING G., *op.cit.*, p. 22.

<sup>10</sup> SÉFÉRIS G., *Poèmes* (traduits par Jacques Lacarrière et Egérie Mavraki), Paris, Mercure de France, 1963, p. 5-6 (cf. PLATON, *Alcibiade*, 133b).

comprendre la situation autour de lui. On le mène, on le conduit à travers une ville qui est initialement la sienne. Comme Ulysse, on peut voir que A. n'est pas un meneur, rôle laissé à Achille. Le cinéaste est, comme le roi d'Ithaque, malmené par des forces qui semblent le surpasser. Quand il sort d'un des bâtiments du village, il est pris à partie par une horde de journalistes qui l'éblouissent de leurs spots lumineux : comme un enfant qui vient au monde, c'est une nouvelle identité, un nouveau savoir qui envahit le corps du cinéaste. Il mentionne peu après une guerre qu'il aurait vécue en arrivant sur une des places du village : ce sont les souvenirs de Yannakis qui sortent de sa bouche. Le glas de la cloche du village symbolise ce mouvement d'âmes de la même façon que son visage se découvre plusieurs fois au rythme de sa déambulation sous les luminaires publics. La projection de son film (qui doit se faire à l'extérieur comme les grandes tragédies grecques jouées à ciel ouvert) provoque un mouvement de foule dans le village et confronte un groupe chantant éclairé de bougies à des forces de police et une foule cachée sous des parapluies noirs<sup>11</sup>. C'est tout le nœud de tension du film qui est alors exposé au regard du spectateur : un chœur antique chantant un art grec authentique et des forces lissées et cachées sous des casque ou des parapluies représentant une Grèce moderne anesthésiée de son passé. Cette confrontation civile est reprochée à A. par le journaliste qui accompagne ; il ajoute qu'il a oublié ce que la Grèce était avec la distance et le désir de retour au foyer. L'oubli dans la philosophie platonicienne est quelque chose de nécessaire pour retrouver la mémoire : pour retrouver le stade d'*alétheia*, il faut passer par la *létheia*. Comme l'explique Platon dans le dixième livre de *La République* à travers le mythe d'Er : avant que l'âme, une fois son premier corps décédé et envoyé dans les Enfers, ne soit envoyée dans un nouveau corps pour l'habiter, elle doit obligatoirement boire l'eau du fleuve de l'oubli. C'est ce dont se rend compte A. : l'odyssée n'est pas finie, et que son retour dans sa ville natale n'est en réalité pas son point d'arrivée mais son point de départ<sup>12</sup>. La notion de temps, comme dans le récit homérique, devient cyclique comme l'indique l'insistance de A. sur le verbe « move on » qui peut signifier, en plus de « passer à autre chose », « reprendre la route ».

Après le retour transformé ici en départ par le réalisateur, Angelopoulos reprend un autre épisode significatif de *l'Odyssée* : l'arrivée d'Ulysse chez les Lotophages. Cette deuxième séquence du film confirme non seulement la référence à *l'Odyssée* mais ce passage mythologique en particulier problématise bien la quête de A. autour de l'oubli. Dans ce plan séquence où la caméra ne s'arrête pas de tourner, A. arrive en taxi au poste frontalier entre la Grèce et l'Albanie. Il y observe tout un groupe de personnes chargées de sacs déposés à la frontière par des camions de police. Ces gens sont des migrants et transportent avec eux toutes sortes de provisions énumérées à titre informatif par le chauffeur de taxi : boîtes de conserve, jeans, appareils pour télévisions, cigarettes. Ces personnes déracinées de leur pays consomment des lotos modernes, des produits industrialisés et impersonnels qui les séparent encore plus de leur identité balkanique et de l'authenticité qui en découle. Cet épisode du film

---

<sup>11</sup> 00:16:48.

<sup>12</sup> 00:13:06.

problématise la notion de nostalgie théorisée par Svetlana Boym. La théoricienne russe base sa vision de la nostalgie sur les recherches menées par Koselleck qui divise la temporalité moderne en deux catégories : *l'espace de l'expérience*, qui est la mobilisation du passé dans le présent ; et *l'horizon d'attente*, qui est la manière de penser le futur. Dès lors, la nostalgie moderne se condense dans un désir pour *l'espace de l'expérience* qui n'entre plus à cette époque en adéquation avec *l'horizon d'attente*. Le passé contredit l'idée de progrès et son souvenir est de plus en plus rejeté<sup>13</sup>. C'est exactement la dynamique que l'on retrouve dans le train où A. explique qu'il a essayé de prendre en photo une vision authentique de l'île de Délos avec un polaroïd. Aucune de ses photos ne s'est développée car il a essayé de représenter l'essence de la Grèce de manière inauthentique, superficielle avec un appareil modernisé<sup>14</sup>. C'est une sorte de violence liée à l'oubli que s'infligent les personnages liés eux-mêmes à la consommation propre à la modernité : ils se coupent de leur passé et des moyens d'y accéder. À l'inverse, c'est bien le procédé de métempsychose qui s'incarne à travers la vieille dame qui demande de l'aide en grec (que le cinéaste comprend après avoir réceptionné une partie de la mémoire de Yannakis Manakis) à A. pour rejoindre l'Albanie. En choisissant ce personnage, la différenciation se fait par l'âge avancé de la dame qui est donc plus près de la mort et donc du Léthé qui permet la métempsychose que des lotos, fruits qui enlèvent la connaissance de soi et de son origine.

Les autres rencontres féminines que A. fera seront toutes pourvues du même visage et seront toutes jouées par la même actrice, Maria Morgenstern. La première femme qu'A. rencontre au musée des frères Manakis à Monastir s'appelle Kali. Elle est une conservatrice des archives cinématographiques de Skopje. Elle interrompt les flashbacks vécus par A. à la vue des anciennes caméras utilisées par les deux cinéastes (moyen authentique d'accéder au passé), comme s'il faisait quelque chose d'interdit. Elle ne veut pas lui répondre quand il lui explique ce qu'il cherche, et préfère partir. Il la retrouve plus tard dans le train pour Skopje et lui explique que son projet ne sert pas des fins politiques (comme il lui dit à Monastir, il ne veut rien « prouver ») mais vise à retrouver une capsule de l'authenticité grecque perdue. Elle accepte alors de l'aider et lui indique que les bobines qu'il cherche ne sont pas à Skopje. Elle s'apprête à le quitter sur le quai de la gare mais se ravise quand A. fait la mention d'un de ses voyages sur l'île de Délos et la vision antique et poétique qu'il a eue d'un olivier (symbole de paix) mourant et du buste d'Apollon. À ces mots, la jeune femme remonte dans le train et plonge son regard dans celui de A. avant de l'enlacer : Kali est Calypso qui reconnaît en A. Ulysse à la fois en route, mais aussi revenu. Plusieurs mythes confirment que c'est bien la nymphe Calypso puisque c'est avec elle, comme dans *l'Odyssée*, que A. va passer le plus de temps durant son périple. C'est aussi elle qui le remettra plus tard sur un bateau pour que le héros d'Angelopoulos puisse poursuivre sa route.

---

<sup>13</sup> BOYM S., *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, p. 8-11.

<sup>14</sup> 00:40:45

Cependant, un contrôle de passeport à la frontière interrompt leur voyage en train et provoque une interférence identitaire sous la forme d'un flashback qui fait de nouveau changer l'âme du cinéaste et l'amène à vivre pour son propre compte la condamnation de Yannakis Manakis à l'exil. Les forces de l'ordre se saisissent de A. et prononcent contre lui les accusations qui pesaient sur Yannakis, considéré comme un dangereux terroriste. Dans un premier temps, A. est condamné à mort. Dès ce verdict, la caméra suit le visage en gros plan de A. dont les yeux ont été bandés. On n'entend alors que le bruit des armes qui se mettent en joue et les policiers sont prêts à faire feu pour l'exécuter. Juste avant la détonation qui devait lui être fatale, la sentence de mort est commuée en sentence d'exil, comme celle qui frappa Yannakis. Lorsqu'elle retrouve A. à la sortie du poste frontière, Kali ne comprend plus ce qu'il dit et des indices dans les dialogues qui suivent l'arrestation de A. trahissent cette double identité qui se mêle peu à peu en lui : A. dit au policier qu'il se rend à Philippopolis qui est le nom grec de l'actuelle Plovdiv en Bulgarie. A., encore animé par les souvenirs de Yannakis, est surpris d'avoir utilisé ce toponyme. Les décalages se prolongent quand A. fait mention du fleuve Évros que Kali ne semble pas connaître. La toponymie ici sert à souligner les différentes identités des personnages, Évros étant le nom moderne de l'antique fleuve Hèbre, celui-là même dans les eaux duquel flotte la tête d'Orphée qui continue de chanter le nom d'Eurydice. Plus tard, une fois que le couple est de retour dans le train, A. parle des frères Manakis à la première personne du pluriel, en s'incluant dans ce pronom collectif. Les parois intérieures du train, comparées au plan du train avant le poste frontière, sont inversées et marquent le caractère à la fois spéculaire et spectral de deux situations anciennes qui se renvoient l'une à l'autre leurs fantômes : l'exil de Yannakis et le propre exil de A. Une fois descendu du train, il se voit accompagné de sa mère et revit l'occupation soviétique après la deuxième Guerre Mondiale. Il retourne à sa maison d'enfance et y retrouve furtivement toute sa famille qui le voit toujours comme un petit garçon. Il y retrouve également son père qui rentre du camp de concentration de Mathausen. Dès son entrée dans le hall de la maison commence une danse traditionnelle à travers laquelle passent les années et les personnes, où disparaissent aussi les objets embarqués par des agents du régime communiste. Les années 1948 et 1950 passent, le père de A. annonce son permis d'exil hors de Roumanie et la famille qui reste se rassemble pour faire une dernière photo : le flash de l'appareil réveille A. adulte endormi auprès de Kali.

Le lendemain matin, les deux amants doivent se séparer et A., tout comme Ulysse, pleure. La même peur que le héros homérique envahit le cinéaste : s'il reste avec Kali-Calypso, personne ne se souviendra de lui, mais de ce qu'il cherche c'est-à-dire la preuve cinématographique d'une Grèce innocente, pas encore déchirée par les conflits politiques. Conflits rappelés par la monumentale tête de Lénine qui, après un long plan-séquence en contre-plongée où le géant semble regarder le spectateur de haut, se met en arrière-plan à la hauteur de A. et le regarde fixement. La statue, une fois filmée en plongée dans sa barque voguant sur le Danube, n'a plus rien d'intimidant et semble même être la pièce maîtresse d'une procession funèbre, les habitants des rives

du fleuve saluant en signe de croix sur son passage<sup>15</sup>. Cette longue dérive filmée sans coupure fait une fois de plus intervenir le mythe d'Ulysse, en l'occurrence son combat avec le cyclope. Le monstre anthropophage, une fois aveugle (sa première mort) pense que c'est « Personne » qui l'a agressé. C'est exactement ce que le capitaine du bateau crie à la triple frontière entre la Serbie, la Roumanie et la Bulgarie : A. n'est personne à cause de ses multiples identités. « Personne » peut aussi désigner la statue qui symbolise une ère perdue. Mais comme la présence du cyclope et le regard que Lénine jette à A. à Constantza semblent l'insinuer, la menace d'une guerre anthropophage n'a pas pour autant disparu. À la frontière, une lumière aveuglante envahit le champ qui devient tout blanc comme les lumières qui aveuglent A. depuis le début du film<sup>16</sup>. Une nouvelle frontière traversée équivaut à une nouvelle identité pour Angelopoulos.

Une fois arrivé à Belgrade, il retrouve son ami d'enfance Nikos qui l'emmène voir l'ancien directeur des archives cinématographiques de ce qu'était la Yougoslavie, un certain monsieur Yovitsa. Celui-ci se trouve dans une sorte de maison pour personnes âgées. Le groupe dans lequel se trouve cette « archive ambulante » semble tourner de manière aléatoire, comme si les autres internes erraient. Le motif des Enfers est flagrant ici et le vieil homme que A. et Nikos rencontrent n'est que la version moderne de Tirésias, le devin. Comme dans *l'Odyssée*, il indique à A. sa dernière étape qui est Sarajevo. L'homme se met à son poste de recherche où il dit faire la liste de tous les films yougoslaves entre 1950 et 1955. On voit sur son écran télévisé toutes sortes de figures politiques qui envahissent les films étudiés. Boule de cristal pour le spectateur attentif qui verra lui aussi la politique envahir son écran une fois que A. sera dans la capitale bosniaque. Comme dans l'épisode odysseén, les deux amis, une fois arrivés dans un bar, commémorent la mémoire de ceux qui sont « partis trop tôt » pour une cause perdue qu'était la résistance à un pouvoir dictatorial comme le fait Antigone qu'ils citent. Ils continuent l'énumération de noms dans la rue et parlent de grands artistes à tendance révolutionnaire comme Charlie Mingus, Tsitsanis, Cavafy, voire communiste comme Eisenstein ou Che Guevara. À l'appel de tous ces noms, A. semble se réveiller de son ébriété et veut rejoindre Sarajevo sans plus attendre. Il doit prendre un bateau de manière clandestine et va dormir dans une réserve des embarcadères.

Il se fait réveiller par une femme dont le visage est toujours le même. Elle reprend les informations que A. expliquait à Kali – et qu'elle ne comprenait pas – lorsqu'il a échappé au peloton d'exécution : Philippopolis – Évros – Mer Égée. Il n'hésite donc pas à suivre cette femme dans une barque pour entreprendre un voyage de nuit. Le lendemain matin, ils se trouvent toujours dans la barque mais la femme, entièrement vêtue de noir, a la tête encapuchonnée ; elle se tient debout à l'avant de l'embarcation de la même manière que Charon quand il vogue sur le Styx. Cette atmosphère morbide se confirme quand ils accostent sur son île. A. est surpris par la désolation des lieux ; trois tombes sont visibles dans l'arrière-plan et la femme crie son désespoir d'avoir

---

<sup>15</sup> CALOTYCHOS V., *The Balkan Prospect : Identity, Culture, and Politics in Greece After 1989*, Londres, Palgrave Macmillan (Studies in European Culture and History), 2013, p. 77.

<sup>16</sup> 01:21:45.



perdu son mari, Vania, mort à la guerre. A. regarde la scène en silence comme un spectateur regarde un film. En l'occurrence, il regarde une référence au film des frères Manakis : la femme porte les vêtements noirs traditionnels du début du XXe siècle ; elle est une des nombreuses personnes filmées par les frères dans leur capture de la vie et de la misère quotidiennes, mais aussi des conflits politiques et de leurs exactions.

A. mange ensuite et boit à la table de son hôtesse, avant de sombrer dans un sommeil qui laisse penser que cette femme pourrait être une réplique de Circé, dont les breuvages transforment l'identité de ceux qu'elle reçoit dans sa demeure ; du reste, comme l'enchanteresse à la voix mélodieuse, son hôtesse chante aussi. À son réveil, A. découvre qu'il est entièrement nu. La jeune veuve le rejoint et lui donne de nouveaux habits : l'uniforme de Vania, son mari assassiné, soldat héros de la première Guerre Mondiale. Cela étant, on peut aussi remarquer des interférences avec une autre femme odysseenne : la nudité de A. et les soins que lui apporte la veuve en lui donnant de nouveaux vêtements et en lavant son linge renvoient à l'épisode de Nausicaa, la princesse qui a recueilli Ulysse nu, alors qu'il avait échoué sur le rivage des Phéaciens, après la tempête. Jamais nommée dans le film, cette femme porte cependant la signature cinématographique de sa référence homérique, lorsqu'elle détruit le fond de la barque, confirmant ainsi l'étymologie du nom de Nausicaa, « incendiaire de bateau ». Le corps nu de A. est celui du héros Ulysse, mais A. n'est pas un héros ; il ne le devient que par un changement d'identité qui commence lorsqu'il reçoit les habits de Vania. Dès qu'il a revêtu l'uniforme du défunt soldat, la veuve reconnaît alors en lui le regard et les traits du mari qu'elle pleure ; elle le recouche dans un lit, convaincue qu'au moment où il rouvrira les yeux, l'âme du héros qu'elle aime aura migré dans le corps du cinéaste. Avant que A. ne quitte l'île pour un nouveau départ, Circé-Nausicaa participent ainsi toutes les deux à la « métempsychose » qui fait voyager l'âme de Vania dans le corps de A., de la même façon que l'âme de Yannakis avait habité A. à la frontière bulgare en présence de Kali-Calypso.

A. se réveille ensuite dans un bateau à Sarajevo où la guerre fait rage entre la république serbe et le peuple bosniaque. Entre les bombardements, A. essaye d'arrêter des passants qui fuient pour leur demander s'il est bien à Sarajevo. En effet, la ville n'a plus rien à voir avec ce qu'elle était sous la dictature yougoslave. Il se réfugie dans un ancien cinéma où il trouve un enfant qui le conduit à celui qu'il cherche : Ivo Levy, le dernier détenteur des trois bobines perdues des frères Manakis. Les références mythiques s'atténuent au fur et à mesure qu'A. explore et voit la ville en proie à la réalité de la guerre qui y fait rage. Le mythe s'efface tant que les deux cinéastes sont observés par la force invisible des snipers qui tuent au hasard. Sous une pluie battante, les deux hommes se retrouvent sur un pont et Ivo Levy fait référence à des fluides dorés. Il répond à la vision antique que A. avait mentionnée dans le train pour Plovdiv : après avoir vu l'olivier mourant sur l'île de Délos, le soleil se coucha et A. explique s'être senti alors glisser dans la pénombre. Les fluides dorés du film tant recherché sont le soleil qui manque dans les Balkans dévastés par la guerre et battus

par la pluie. Ces fluides sont comme une chanson pour Ivo et c'est dans sa cinémathèque que les allusions poétiques et mythiques reviennent. Ainsi, après que le vieil homme a mis au lit A. tombant de fièvre et de fatigue, il s'installe à son bureau et récite un poème en allemand issu du *Livre d'heures monastiques* de Rainer Maria Rilke. Comme A., Ivo connaît alors la métempsychose mais avec un artiste de la première Guerre Mondiale, celle qu'a connue Yannakis Manakis.

Le geste d'Ivo qui recouvre A. d'une couverture pour qu'il puisse dormir évoque aussi le mytheme odysseén d'Eumée, le porcher qui accueille chaleureusement le mendiant Ulysse sans le reconnaître. En effet, Naomi, la fille d'Ivo fait irruption au moment du réveil de A. en cherchant son père qui n'est plus dans la cinémathèque. Croyant reconnaître A., elle quitte précipitamment la chambre en lui disant « au revoir » en français : en réalité, c'est Yannakis Manakis qu'elle reconnaît car le film a presque toujours été en possession d'Ivo et donc de Naomi et elle le salue en français parce que Yannakis connaissait le français grâce au premier film qu'il a projeté dans son cinéma de Monastir, *Rintintin*. Laissé seul, A. pénètre dans le laboratoire d'Ivo et trouve les bobines tant recherchées : il les regarde à la lueur des néons. Il arrive à retrouver un petit bout de ce premier regard, ce regard perdu. A. convainc alors Ivo de retenter une formule chimique pour développer le film, tentative qui s'avérera être un succès. En attendant que la pellicule sèche, A. et Ivo rejoignent la famille de ce dernier dans un parc embrumé : le vieux cinéaste explique que grâce au brouillard, les snipers ne peuvent pas les voir et les tuer. Ils passent tous deux par des grandes places où les arts et la poésie ont repris leurs droits. Toutes les communautés de Sarajevo se rassemblent autour de la musique et du théâtre ; Ivo et A. assistent à une représentation de *Roméo et Juliette*. La voix de A. récite le dialogue des deux amoureux dans la scène du balcon. Cet extrait de Shakespeare résonne ensuite dans la bouche de Naomi quand celle-ci danse, un peu plus loin, avec le jeune cinéaste :

« You were sleeping like a baby when I woke you up<sup>17</sup>. »

À cet instant naît un lien amoureux entre les deux protagonistes et Naomi commence à parler en grec. Elle fusionne par ses quelques phrases les deux personnages qui constituent A., à savoir Ulysse et Yannakis. Elle reprend aussi les mots de Yannakis placés dans la bouche de A. à Ptolema au début du film :

« Rain and mud in winter, dust in summer<sup>18</sup>. »

Naomi est le symbole mythologique de Pénélope, celle qui reconnaît enfin Ulysse, mais elle représente aussi le dommage collatéral de la guerre, une femme laissée seule sans promesse de retour. L'écran brumeux qui accueille la poésie crée un espace confiné où les sentiments et leur expression sont rendus possibles, mais permet aussi de cacher la menace, de se couvrir le regard d'un voile de brume. Cette menace malheureusement clôt l'odyssée de A. car tous les membres de sa nouvelle famille sont tués lors d'une promenade derrière cet épais brouillard. Son voyage est un échec,

---

<sup>17</sup> 02:33:02

<sup>18</sup> 00:10:20 et 02:33:27

il perd sa Pénélope qui est abattue par des soldats dont on n'entend que les voix et, lorsque A. est retourné au cinéma d'Ivo, le film ne projette qu'un écran blanc, très similaire au brouillard. L'art ne triomphe pas de la violence.

Le dernier plan du film est un gros plan de A., seule fois où il regarde directement la caméra et, par la même occasion, le spectateur. Il récite alors en sa direction un monologue qui pourrait être tiré (même s'il ne l'est pas) de *l'Odyssée*, au moment où Ulysse rejoint Pénélope dans le lit conjugal :

« When I return, it will be with another man's clothes, another man's name [...]»<sup>19</sup>.

Il invite le spectateur à reprendre son voyage, une odyssée qui n'a pas de fin : l'innocence d'un regard poétique face à la violence humaine.

## Angelopoulos ou l'aède lacanien

Il n'est pas anodin pour Caroline Eades que la fermeture du *Regard d'Ulysse* se fasse avec un gros plan de A. s'adressant directement à son spectateur : c'est le moment où se séparent le personnage livré à l'errance et le narrateur qui raconte ses mésaventures<sup>20</sup>. Cela signifie que les références à *l'Odyssée* tout au long du film ont pour seul et unique but de revenir sur la posture paradoxale qu'occupe Ulysse : personnage et aède à la cour du roi de Phéacie, Alcinoos. Sans ce fil conducteur du texte homérique, A. (Angelopoulos ?) ne sortirait pas de son récit pour rappeler la responsabilité du spectateur qui est de toujours rechercher l'innocence et l'authenticité d'une culture plutôt que ses faiblesses qui mènent à un désir de violence. L'écran blanc de fin est la fin de la pellicule que regardait le cinéaste, la fin de ses propres aventures, la fin du film qu'il présente devant nous, spectateurs qui avons regardé avec lui, à travers ses yeux, son regard.

Le film est donc un chant poétique qui, comme le fait remarquer Eades, unit, au même titre que le mythe, l'individuel au collectif. La poésie et ses techniques propres sont donc adaptées à la forme cinématographique pour parler au mieux à celui qui la regarde. Et la façon dont Angelopoulos la met en œuvre avec une caméra est le long plan-séquence sans interruption. Cette technique filmographique est expliquée par Marie-Thérèse Journot<sup>21</sup> comme ambivalente dans le sens où elle peut servir deux desseins antithétiques mais dont Angelopoulos se nourrit : d'un côté, le plan-séquence crée un espace réaliste et retranscrit un environnement de manière documentaire mais il peut aussi, d'un autre côté, modifier la notion de temps et l'élargir. C'est la tension que l'on peut repérer dans le *Regard d'Ulysse* car, même si le but du film est

<sup>19</sup> 02:44:43

<sup>20</sup> EADES C., « Du cinéaste à l'aède : spéularité et circularité dans l'œuvre de Théo Angelopoulos ». In: *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, numéro 18, 2015. p. 359-373.

<sup>21</sup> JOURNOT M.-T., *Le vocabulaire du cinéma*, (4<sup>e</sup> éd.), Paris, Armand Colin (Focus cinéma), 2008, p. 115-116.

avant tout artistique, Angelopoulos cherche à alerter et à conscientiser son spectateur sur une guerre qui fait rage au moment du tournage. Ivo enregistre avec son dictaphone la date de sa rencontre avec A., le 3 décembre 1994. En sachant que le siège de Sarajevo s'est terminé en décembre 1995, on peut se demander si les décors utilisés par le film sont vraiment factices. Le plan-séquence aide aussi le réalisateur à déplacer l'action dans un temps immémorial, la temporalité même du mythe. Le temps n'est plus du tout linéaire mais hétéroclite. Par exemple, la descente du Danube prend énormément de temps comparé à la discussion de A. et Kali dans le train. Ces deux caractéristiques du plan séquence se combinent chez Angelopoulos pour que le spectateur absorbe les dimensions épique et historique du moment filmé<sup>22</sup>. De cette manière, il rend son spectateur témoin d'une situation historique et d'un point de vue pessimiste sur sa contemporanéité mais laisse un espace de contemplation dans son plan pour qu'il puisse y faire surgir, par son imagination, une dimension poétique.

Un décalage se crée entre la violence ravageuse et l'espoir autorisé par l'allusion à Ulysse et son retour glorieux à Ithaque. Cette technique semble clairement inspirée de James Joyce et de son *Ulysses*. Marinos Pourgouris l'explique à juste titre : Joyce et Angelopoulos partagent ce que T. S. Eliot appelle, en parlant de l'œuvre de Joyce, la « méthode mythique »<sup>23</sup>. L'hypotexte qu'est *l'Odyssée* permet de donner du sens à l'absurdité et au chaos du récit historique mis en scène. L'intérêt de cette méthode est, par le mythe, de modeler l'histoire mythologique à sa guise et par elle, de faire sortir une signification aux événements historiques mis en scène : les événements vécus par A. semblent déjà s'être produits dans un temps immémorial. La partie documentaire relayée par les plans séquence est finalement une critique de l'Histoire même : par le filtre mythique, Angelopoulos montre que tout se répète, que l'homme est coincé dans les « widening circles » de Rilke, et ceux-ci, en se répétant, montrent le vide décevant du réel qui reste inchangé. Angelopoulos le dit lui-même dans une interview :

« My interest in politics and the Balkans is very easy to explain. Look at the history of this century and you will notice that its first momentous event took place in Sarajevo, and now, as we approach the end of the century, we are again in Sarajevo. This proves to what extent we have failed » (Interviews 100)<sup>24</sup>.

Néanmoins, la dimension poétique de ses plans peut être vue comme une issue de secours, une trace d'espoir qu'Angelopoulos laisse à son spectateur. A. à ède cherche à donner de la poésie à la forme de son récit là où Manakis la trouvait de façon brute dans son premier regard sur les Balkans encore épargnés par la guerre. Comme dans le poème que récite Ivo, le poète vit dans ces cercles qui tournent autour de lui mais à la fin du texte, il dit faire un cercle autour de Dieu. La métaphore du cercle et du poète

<sup>22</sup> RUTHERFORD A., « Precarious boundaries : affect, mise-en-scène, and the senses in Theodoros Angelopoulos's Balkans epic », dans CANDIDA SMITH R., *Text and Image : Art and the Performance of Memory*, Abingdon, Routledge, 2005, p. 63-85.

<sup>23</sup> POURGOURIS M., « *Ulysses' Gaze and the Myth of Balkan History* » dans ALEKSIC T., *Mythistory and Narratives of the Nation in the Balkans*, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 170-195.

<sup>24</sup> POURGOURIS, *ibidem*.

fait penser aux cercles créés en touchant la surface de l'eau. La polysémie utilisée dans ce poème de Rilke montre que le cercle enferme mais qu'il peut aussi être la trace, l'empreinte poétique qui se diffuse. À ce titre, on peut remarquer que l'eau est omniprésente dans le *Regard d'Ulysse* puisque, comme dans *l'Odyssee*, c'est la mer qui conduit le héros à chacune de ses aventures. C'est d'ailleurs l'élément principal sur lequel se concentrent le tout premier plan du film et le dernier plan de Yannakis : un bateau bleu sur la mer. L'eau est présente sous toutes ses formes chez Angelopoulos et permet de passer toutes les frontières, comme l'explique Nikos : « Quand on n'a pas de permis, on passe par les rivières. » C'est en suivant l'eau que A. arrive à mettre la main sur les trois bobines perdues dont les « fluides dorés chantent ». L'eau sous forme de neige ou de brouillard permet d'isoler les sujets face à la violence. C'est elle qui permet aux habitants de Sarajevo de sortir et danser, elle est aussi celle qui permet la confiance poétique du chauffeur de taxi à A. car il lui révèle que la neige lui parle. C'est elle qui permet l'envolée lyrique du taximan, emmenant A. à Monastir, dans son adresse à la Nature.

Quand l'élément liquide est absent, on observe une présence insistante de la couleur bleue, comme métaphore poétique de l'eau. La porte de la maison des frères Manakis est peinte dans cette couleur, signifiant qu'ils sont par leur travail représentants d'un lyrisme. Dans la ville, théâtre propice aux violences, c'est cette couleur qui guide A.<sup>25</sup>. L'aède antique dont le rôle est de faire d'événements héroïques un véritable chant fait également concorder la poésie de l'eau avec la musique (le rhapsode antique est souvent accompagné d'une lyre ou d'une cithare). C'est donc quand l'eau ou une de ses formes sont des éléments saillants de l'image que la musique fait son apparition. La combinaison des deux arts invite à la présence d'autres formes d'expression comme le théâtre à Sarajevo ou la danse, qui sont les moyens traditionnels de montrer la beauté des Balkans souvent éclipsée aux yeux du monde par les conflits constants qui ravagent cette culture. Le mouvement de l'eau est également visible dans les mouvements de la caméra d'Angelopoulos comme le fait remarquer Anne Rutherford<sup>26</sup>. Le champ peut rester tout à fait statique mais il peut aussi bouger sans cesse dans de longues séquences. Ces mouvements fluides de caméra-épaule trahissent la dimension extradiégétique et personnelle de l'aède Angelopoulos dans son chant-film. La caméra, en bougeant de manière aussi libre, fait disparaître A. du champ, capte l'attention du spectateur qui voit son regard déplacé à travers ses yeux. Le réalisateur-aède transmet par l'image son propre regard.

Le psychanalyste Jacques Lacan théorise le regard comme objet du désir : c'est le regard voyeur caché, surpris par le grand Autre qui, par un rapport au manque, crée une jouissance, un désir. En effet, le seul objet de la recherche effrénée de A. est bien ce premier regard capté par les frères Manakis dans les trois bobines perdues. Mais, comme le fait remarquer Pourgouris, A. recherche ce premier regard parce qu'il a

---

<sup>25</sup> 01:09:10.

<sup>26</sup> RUTHERFORD A., *ibidem*.

perdu le sien en essayant de photographier l'olivier mourant sur l'île de Délos<sup>27</sup>. A. rappelle que le film des Manakis n'a jamais été répertorié par aucun historien et qu'il se trouve donc dans un hiatus de l'histoire. Il offre donc un regard privilégié dans un siècle qui se termine. Une fois à Sarajevo, il se rapproche du but, Ivo ayant trouvé la bonne formule pour développer le film. Cette première victoire laisse envisager sa future projection et la révélation du contenu au monde dans l'espoir qu'elle fasse cesser la guerre comme l'explique A. : « Vous n'avez pas le droit de le garder rien que pour vous<sup>28</sup>. » Juste après cette découverte, les deux cinéastes sortent dans la rue et constatent que le brouillard a envahi la ville. À la manière du film disparu, Ivo et A. se retrouvent dans un moment hors de l'histoire, une trêve, où les snipers ne les voient plus. Comme dans les films des Manakis, toutes les communautés se retrouvent autour de la danse et de la musique. Cependant ils oublient que, dans la théorie de Lacan, les regardants sont toujours regardés même s'ils ne sont pas à proprement vus car, en l'absence de l'œil, le regard peut aussi se reporter sur l'ouïe<sup>29</sup>. La dernière scène du *Regard d'Ulysse* concentre ce que Lacan appelle le Réel : ce qui ne peut être représenté ou appréhendé par le Symbolique ou l'Imaginaire. C'est ce qui va au-delà de l'Autre, qui lui construit la réalité. La parenthèse hors de l'histoire se dissout dans ce brouillard et la projection du désir de A. pour le film retrouvé (qui structurerait jusque-là sa réalité de façon symbolique) est dynamitée : A. est confronté à la réponse du Réel quand il « voit » (entend) l'exécution d'Ivo et de toute sa famille. A(ngelopoulos), dont le regard était caché, se fait donc voir en tant que narrateur devant cet écran de cinéma blanc, comme échec de son propre regard, et comble le désir scopique du spectateur pour le regarder lui. C'est dorénavant à ce spectateur qu'il transmet la tâche de retrouver ce premier regard, cette innocence sur le monde.

## Conclusion

Avec le *Regard d'Ulysse*, Theo Angelopoulos offre à son spectateur une fenêtre poétique et épique sur la situation contemporaine des Balkans. Il s'inscrit de cette manière dans le mouvement du Nouveau cinéma grec directement inspiré de la Nouvelle vague française : par une forme et un montage réappropriés par le réalisateur lui-même (qui s'éloigne des circuits industriels et commerciaux), une nouvelle liberté créatrice se développe et construit une véritable mise en scène des actions filmées de manière plus simplifiée voire quasiment documentaire. Par l'œil du réalisateur, une théâtralité se crée et une vraie distance brechtienne s'installe car l'histoire n'est plus linéaire, elle est fragmentée et entrecoupée de flashbacks mais aussi de temporalités complètement déstructurées. Le film prend en compte son spectateur et ne cherche pas à le divertir mais à le faire réfléchir. Angelopoulos nous

<sup>27</sup> POURGOURIS M., *ibidem*.

<sup>28</sup> 02: 08:44.

<sup>29</sup> KHOURY M., « D'un regard regardé », *Revue française de psychanalyse*, 2005/2 (Vol. 69), p. 459-478. DOI : 10.3917/rfp.692.0459. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2005-2-page-459.htm>.

conscientise de manière poétique sur une situation politique répétée depuis l'Antiquité : la souffrance d'un peuple asservi par l'avidité de pouvoir de quelques hommes souvent invisibles. La construction odysseenne mise en place permet de parler à un public universel car l'image et le corps remplacent le dialogue et font parler les mythèmes reconnaissables par tous. Une sorte de métempsychose clandestine se crée entre le réalisateur et le spectateur car elle permet aussi d'outrepasser une censure qui lors des premiers films d'Angelopoulos était toujours en exercice. En utilisant la référence mythique, le réalisateur crée une métonymie de la crise sociétale que vivent les Balkans. L'Ulysse d'Angelopoulos n'est plus un héros, c'est un personnage complètement dépassé par ce qu'il découvre en revenant à ses origines. La dimension magique et glorieuse de l'*Odyssee* est fracassée par un réalisme sans pitié car être réaliste pour le cinéma de la Nouvelle Vague, selon David Vasse, ce n'est pas accumuler sur l'écran les signes superficiels de la reconnaissance du réel mais les renverser en signes d'appartenance personnelle construits par le contact du cinéaste avec ce réel<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> VASSE D., *Le nouvel âge du cinéma d'auteur français*, Paris, Klincksieck (Collection 50 questions), 2008, p. 136.

## Bibliographie

ELIADE M., *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1963.

ROLLET S., « Le Retour d'Ulysse chez Angelopoulos ». In: *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, numéro 7, 2003.

MITROPOULOS A., LANGLOIS H., *Découverte du cinéma grec : histoire, chronologie, biographies, films, documents, images*, Paris, Seghers, 1968.

FABBRI V., « Fragments d'histoire, éclats de pensée : cinéma et tragédie », Rue Descartes, 2006/1 (n° 51), p. 113-117. DOI : 10.3917/rdes.051.0113. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2006-1-page-113.htm>.

BATINI U., TONNING G., *La Mémoire*, Paris, Ellipses (Collection Optimum), 2018.

BOYM S., *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.

CALOTYCHOS V., *The Balkan Prospect : Identity, Culture, and Politics in Greece After 1989*, Londres, Palgrave Macmillan (Studies in European Culture and History), 2013.

EADES C., « Du cinéaste à l'aède : spéularité et circularité dans l'œuvre de Théo Angelopoulos ». In: *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, numéro 18, 2015.

JOURNOT M.-T., *Le vocabulaire du cinéma*, (4<sup>e</sup> éd.) Paris, Armand Colin (Focus cinéma), 2008.

RUTHERFORD A., « Precarious boundaries : affect, mise-en-scène, and the senses in Theodoros Angelopoulos's Balkans epic », dans CANDIDA SMITH R., *Text and Image: Art and the Performance of Memory*, Abingdon, Routledge, 2005.

POURGOURIS M., « Ulysses's Gaze and the Myth of Balkan History », dans ALEKSIC T., *Mythistory and Narratives of the Nation in the Balkans*, Cambridge Scholars Publishing, 2007.

KHOURY M., « D'un regard regardé », *Revue française de psychanalyse*, 2005/2 (Vol. 69), p. 459-478. DOI : 10.3917/rfp.692.0459. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2005-2-page-459.htm>

VASSE D., *Le nouvel âge du cinéma d'auteur français*, Paris, Klincksieck (Collection 50 questions), 2008.