



SZÖLLÖSY, Raphaël. Raconter l'histoire a travers les ruines : formes épiques, anachronismes et survivances dans *Le regard d'Ulysse* (1995) de Theo Angelopoulos . In: **Revista Épicas**. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 1-12. ISSN 2527-080X.

## **RACONTER L'HISTOIRE A TRAVERS LES RUINES : FORMES ÉPIQUES, ANACHRONISMES ET SURVIVANCES DANS *LE REGARD D'ULYSSE* (1995) DE THEO ANGELOPOULOS**

## **RECONTAR A HISTÓRIA ATRAVÉS DAS RUÍNAS: FORMAS ÉPICAS, ANACRONISMOS E ET SOBREVIVÊNCIAS EM *LE REGARD D'ULYSSE* (1995) DE THÉO ANGELOPOULOS**

Raphaël Szöllösy  
Université de Strasbourg

**RÉSUMÉ :** Quelle est l'odyssée qui compose le film d'Angelopoulos, *Le Regard d'Ulysse* (1995) ? Celle d'un cinéaste revenant en Grèce après un exil aux États-Unis, traversant les Balkans jusqu'à Sarajevo ravagée par la guerre de Bosnie, à la recherche de bobines non développées des frères Manakis, pionniers du cinéma grec. Angelopoulos organise ses images dans les décombres, en s'inspirant des caractéristiques de l'épopée, qui a elle-même pu être considérée comme déclinante à l'ère de son « crépuscule ». Cela nous permettra de questionner le rapport entretenu par l'emploi des formes épiques avec l'état contemporain de la Grèce et plus largement de l'Europe, tout en réfléchissant au point de vue adopté par le cinéaste dans sa manière de représenter et de considérer l'Histoire à l'aune des ses anachronismes et de ses survivances.

**Mots-clés:** *Le Regard d'Ulysse* ; Angelopoulos ; Formes épiques ; Anachronism.

**RESUMO:** Qual é a odisséia que compõe o filme de Angelopoulos, *Um olhar a cada dia* (1995)? A de um cineasta que retornou à Grécia depois de um exílio nos Estados Unidos, atravessando os Balcãs até uma Sarajevo devastada pela guerra da Bósnia, em busca de bobinas não reveladas dos irmãos Manakis, pioneiros do cinema grego. Angelopoulos organiza suas imagens nos escombros, inspirado nas características do épico, que poderia ser considerado como declínio na era de seu "crepúsculo". Isso nos permitirá questionar o relacionamento mantido pelo uso de formas épiques com o estado contemporâneo da Grécia e, mais amplamente, da Europa, refletindo o ponto de vista adotado pelo cineasta em sua maneira de representar e considerar História pelo critério de seus anacronismos e suas sobrevivências.

**Palavras-chave:** *Le Regard d'Ulysse* ; Angelopoulos ; Formas épiques; Anacronismo.

## Introduction

Belle, mais étrange patrie que celle qui m'a été donnée.  
Avec une petite barque, elle atteint des océans.  
Elle cherche la révolte et s'offre des tyrans  
Odysseus Séféris, traduit par Angélique Ionatos<sup>1</sup>.

Il y a quelque chose qui pourrait sembler tragique dans la proposition d'une réflexion à partir d'un film qui n'a de cesse de mettre en scène la recherche de regards disparus, élaborée par un cinéaste que l'on vient de perdre alors qu'il était entrain de réaliser une œuvre, *L'autre mer*, qui s'intéressait à la crise grecque d'aujourd'hui. Les trois bobines des frères Manàkis, pionniers du cinéma des Balkans, entraînant l'odyssée du personnage d'Harvey Keitel dans *Le Regard d'Ulysse*, peuvent dès lors évoquer le même manque, la même peine, le même désir vis-à-vis de cette œuvre inachevée qui tentait de répondre aux inquiétudes contemporaines et à ses lendemains incertains. « *Peine* » et « *désir* » sont par ailleurs deux mots au cœur d'un autre terme crucial, celui de « *Nostalgie* » ; « *Nostos* » désigne le « *désir de rentrer chez soi* » et « *algos* », la peine, et ceci correspond évidemment à tout ce dont l'Ulysse d'Homère est pétri. Il est, pour reprendre les mots de François Hartog, « celui qui a vu, et qui sait parce qu'il a vu, indiquant d'emblée un rapport au monde qui est au cœur de la civilisation grecque : le privilège de l'œil comme mode de connaissance » (Hartog, 1996, 12), un « voyageur malgré lui, en butte à la haine de Poséidon » (16) qui « ne veut se souvenir que du jour du retour » (25). Mais si ce « voir » s'est changé désormais en savoir, si cette quête vers Ithaque est devenue à ce point permanente jusqu'à se déterminer en fondement d'une culture, d'une identité, c'est grâce au poète, au conteur, à Homère, l'aède, et à son récit : la parole épique nous *raconte* quelque chose du monde autant qu'elle l'enrichit.

Elle l'enrichit au point de forger un *héritage*, traversant les espaces et les temps, par delà les désastres : c'est bien de mémoire, de généalogie, de descendance ou encore d'usage des pensées issues de la Grèce antique dont il est question dans *l'Héritage de la Chouette*, le grand travail documentaire de Chris Marker au sein duquel on peut entendre, entre autres, les mots de George Steiner, dans l'épisode dix intitulé « *Mythologie ou la vérité du mensonge* », nous dire que « si on ne peut se raconter des histoires » on « chavire dans la nuit » car « c'est l'histoire qui nous sauve du désespoir ». Et si l'on parle avec Jean Claude Carrière en affirmant que « L'histoire, avec une minuscule (story, et non pas history), est la barque qui nous permet le va-et-vient entre les rives » (Carrière, 2001, 12) on se dit qu'elle est peut être propice à nous faire naviguer sur les eaux de l'Histoire grecque avec une majuscule, à la manière d'Hérodote

---

<sup>1</sup> Ce poème est notamment évoqué par elle dans *L'Héritage de la Chouette – Épisode 4 – Nostalgie ou le retour impossible* (1989), de Chris Marker.

d'ailleurs, qui dans le Prologue de ses *Histoires* fait référence à la guerre de Troie, événement épique constitutif de *l'Illiade* d'Homère. Cet exemple d'entremêlement est souligné par Daniel Madélénat à partir de la notion de *mythistoire* chez Jules Monnerot : « la poésie épique réalise la fusion du mythe et de l'histoire, et révèle la vérité terrestre du mythe » (Madélénat, 1986, 109). Il semble bien y avoir quelques passages de *story* à *history*, d'une rive à l'autre, entre le temps du récit qui se fait fondateur et celui de l'Histoire qui s'inscrit<sup>2</sup>. Walter Benjamin évoquant « Mnémosyne, celle qui se remémore » comme « muse de l'épopée » nous permet d'explicitier cette idée de *passage* des temporalités par l'image de la *chaîne* ou du *fil* :

La mémoire fonde la chaîne de la tradition, qui transmet de génération en génération les événements passés. Elle est la muse du genre épique dans son acceptation la plus large. Elle embrasse tous les sous-genres de l'épopée. Parmi ceux-ci figure au premier rang l'art incarné par le conteur. C'est la mémoire qui tisse le filet que forment en définitive toutes les histoires » (Benjamin, 2000, 135)

Cette muse permettrait donc la constitution d'un héritage par son aptitude à inciter la construction des récits et par les liens qu'elle entretient au passé, qui l'accrochent et la mêlent aux temps contemporains. Elle ne semble d'ailleurs pas étrangère à la notion de nostalgie, puisque celle-ci n'émerge au fond que par l'intermédiaire des souvenirs.

L'idée qui nous intéresse dans *le Regard d'Ulysse*, marquée à son tour par Mnémosyne, est celle de « Raconter l'Histoire ». Elle nous permet de tenter de comprendre comment Théo Angelopoulos construit son œuvre sur le socle de la parole épique et de la nostalgie d'Ulysse dans un jeu d'entrelacements des mouvements du monde et du cinéma, convoquant les notions de survivance et d'anachronisme face aux ruines des sociétés contemporaines.

### La Nostalgie d'Ulysse : figures du voyages, retours, réminiscences

Commençons précisément par l'amorce, ce qui enclenche la quête du protagoniste principal, que l'on verra traversé par de multiples identités au cours du film : celle du personnage fictif, un cinéaste d'origine grec exilé en Amérique, celle d'Angelopoulos lui-même (dans la scène du retour à Florina c'est la projection du *Pas suspendu de la cigogne* (1991), dont on perçoit quelques fragments sonores, qui provoque une manifestation d'opposants religieux), celle de Yannakis Manakis (lors d'une scène d'interrogatoire c'est un épisode de la vie du pionnier des Balkans qui est vécu par le personnage) et évidemment celle d'Ulysse, la mémoire mythique irriguant l'œuvre dans son ensemble. Il y a quelque chose ici qui est lié à la *métempsychose*, pour utiliser une notion qui désignerait « le passage de l'âme dans le corps d'un autre » qui fait déjà écho au mouvement que suscite la nostalgie du personnage de l'Odyssée : traversées, figures

---

<sup>2</sup> Tout ceci est éminemment travaillé par la pensée de Paul Ricoeur, notamment dans ses ouvrages *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983.

du voyages, retours et « réminiscences », dans le sens de souvenirs brumeux, confus qui surgissent dans le temps présent. Tout ceci prend corps dans la mise en scène d'Angelopoulos, notamment dans la scène d'ouverture du *Regard d'Ulysse*.

Les mots de Platon « L'âme aussi, si elle veut se reconnaître devra se regarder dans une âme » qui introduisent les images des *Tisseuses* des Frères Manakis (voir fig. 1, image de gauche) provenant de l'aube du cinéma de la région des Balkans, disent déjà beaucoup de chose sur les arts de la représentation, sur la nécessité du détour par le *doublement* du monde pour mieux comprendre celui-ci ; on se souvient de ce qu'écrivait Edgar Morin dans *Le Cinéma et l'homme imaginaire* qui nous permet de penser qu'une des spécificités du cinéma est la figuration fantomatique des corps en mouvement :

Là, dans, pour, par le cinéma, c'était l'émerveillement de l'univers archaïque des doubles, fantômes, sur écrans, nous possédant, nous envoûtant, vivant en nous, pour nous, notre vie non vécue, nourrissant notre vie vécue de rêves, désirs, aspirations, normes ; et tout cet archaïsme ressuscitant sous l'action totalement moderne de la technique machiniste, de l'industrie cinématographique, et dans une situation esthétique moderne (Edgar Morin, 1956, 12).

Il est encore question de retours, de réminiscences.



Figure 1

Image des *Tisseuses* des Frères Manakis (à gauche) ; images tirées du plan-séquence : l'opérateur et le corps effondré de Manakis (au centre), le protagoniste joué par Harvey Keitel, observant le navire bleu (à droite)

Et dans ce dédoublement par la machine, c'est aussi un regard qui s'illustre, qui prend forme face au monde, et c'est bien ce qui est recherché par le cinéaste du film d'Angelopoulos : un « premier regard », l'un de ceux qui a pu participer à l'ouverture d'un siècle, et qui était chargé de promesse. Dans cette scène introductive, un plan séquence succède justement aux images des Frères Manakis ; un entrelacement de regards, de récits et de temporalités : on entre par la mer, puis on aperçoit l'appareil, l'opérateur, et on entend l'histoire qui se déroule au même moment, avant que le conteur lui même ne participe à l'action, tandis que le bateau traverse l'arrière plan, évoquant d'emblée le voyage d'Ulysse (voir fig. 1 – images du milieu et de droite). On rejoint ensuite le protagoniste principal et déjà le corps de Yannakis Manakis s'est effacé : temps du récit, temps du mythe, temps de l'action, paroles et pensées issues de l'épopée semblent bien s'entremêler.

On abordait tout à l'heure la notion de *métempsychose* qui désignait le passage et le croisement des *âmes* : il se trouve que Nietzsche, dans la folie qui fut la sienne à la fin de sa vie à Turin, donnait un exemple concret de ceci. Il entretenait des correspondances avec Burckardt et lui écrivit, le 6 janvier 1889 : « Je suis Prado, je suis aussi le père de Prado, j'ose dire que je suis aussi Lesseps [...] Je suis aussi Chambige – un autre criminel honnête<sup>3</sup> [...] – au fond je suis chaque nom de l'histoire ». Signant sa précédente lettre en temps que Dionysos, mélangeant donc les époques et les identités, il permet de fournir une image des notions de survivances et d'anachronismes que l'on convoque et que Georges Didi-Huberman a développé ; c'est notamment à partir de Nietzsche et d'Aby Warburg qu'on peut définir les contours théoriques de celles-ci, trouvant une résonance esthétique dans l'œuvre de Théo Angelopoulos :

L'Histoire, donc, remue. Elle se meut, elle diffère d'elle-même, elle déploie sa semi-plasticité. Ici fluante et là cassante, ici serpentine et minérale. Warburg, ce n'est pas douteux, voulut penser tout cela ensemble, dialectiquement : latences avec crises, suspens avec ruptures, ductilités avec séismes. Et c'est ainsi que la notion de *Nachleben* aura fini par offrir la formulation dynamique, spécifiée, historique, d'un *symptôme du temps*. Mais qu'est-ce qu'un symptôme du point de vue du temps historique ? Ce sera, dans le contexte que nous nous sommes donné, la rythmicité très particulière d'un événement de la survivance : effraction (surgissement du Maintenant) et retour (surgissement de l'Autrefois) mêlés. Autrement dit, ce sera la concomitance inattendue d'un *contretemps* et d'une *répétition*. Parler ainsi, c'est encore retenir une leçon de Nietzsche. C'est invoquer, pour les images, le privilège de l'étrangeté temporelle, de l'inactualité (Didi-Huberman, 2002, 169).

Le rythme des survivances, de ce qui résiste depuis *Autrefois* jusqu'à *Maintenant*, toujours à même de surgir depuis les temps passés jusqu'aux temps présents, est fait d'entrelacement (c'est l'idée de « concomitance », de « contretemps ») et reste ouvert à l'« inactuel ». Georges Didi-Huberman aura permis de penser l'« anachronisme », en tant que nœud de ces temporalités enchevêtrées<sup>4</sup>. Terme qui entre en résonance avec la notion de *contemporanéité* proposée par Giorgio Agamben :

La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; *elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme* (Agamben, 2008, 11).

Théo Angelopoulos revendique précisément un modèle de temps s'organisant sous le régime du mélange du passé dans le présent, et dans lequel s'agitent déjà les possibles du futur,

---

<sup>3</sup> Prado, Chambige et Lesseps sont trois « criminels » du XIX<sup>e</sup> siècle : les deux premiers ont été associés à des histoires de vols et de meurtres tandis que le dernier fut un diplomate et entrepreneur français à l'origine de la construction du Canal de Suez et du scandale de Panama. Voir Claudia Crawford, *To Nietzsche: Dionysus, I Love You! Ariadne*, New York, State University of New York Press, 1995, p. 147.

<sup>4</sup> Voir DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Éditions de Minuit, 2000.

qu'il explicite à partir d'une anecdote vécue au Japon<sup>5</sup>. Ce modèle influence directement sa mise en scène, à l'instar de la scène d'ouverture du *Regard d'Ulysse*, et l'on repère, dans de multiples moments tout au long de sa filmographie, des jeux d'anachronisme, avec un usage récurrent et virtuose du plan séquence (Que l'on songe aux réminiscences des bourgeois après la découverte du cadavre d'un militant communiste dans *Les Chasseurs* (1977) ou au plan final de *l'Éternité et un jour* (1998) et cette dernière danse interprétée par Bruno Ganz et Isabelle Renauld). La pratique du cinéaste grec semble donc bien correspondre à cette *contemporanéité* évoquée par Agamben, et d'autres rimes émergent si l'on poursuit la citation du penseur italien :

Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle (Agamben, 2008, 11).

La raison de la quête du personnage qui répète à sa manière le voyage d'Ulysse, est celle d'une recherche d'un regard issu de l'Autrefois pour peut être trouver une autre compréhension du monde d'aujourd'hui ; le mouvement de ce monde est lié au mouvement cinématographique. Dès lors les notions de *déphasage*, *d'entremêlement* et *d'anachronisme*, qui permettent de ne pas *coïncider trop pleinement à l'époque* semblent accompagner avec justesse la vision de l'œuvre. La scène où une titanesque statue brisée de Lénine traverse les eaux du Danube illustre ce rapport d'entrelacement des mouvements et des temporalités : la mémoire du passé y est convoquée pour se mêler aux inquiétudes contemporaines.

### Mouvement du monde, mouvement du cinéma : les temps entrelacés

Ces travellings qui se répondent en champ-contre champ sur les eaux du Danube et qui s'achèvent dans la nuit par les lectures des écrits des frères Manakis, relatant l'émerveillement suscité par la découverte de ce nouvel appareil plein de magie, convoquent plusieurs lieux de mémoires, plusieurs fils de l'Histoire. Ainsi la forme même du mouvement cinématographique ici employé peut nous rappeler celle du travelling à Venise de Promio, l'opérateur Lumière, qui en faisant naviguer sa caméra sur les eaux italiennes, inaugurerait une manière de voir en même temps qu'une pratique technique qui allait enrichir l'usage du cinéma (voir fig. 2). Le mouvement que l'on voit chez Angelopoulos nous fait précisément remonter son Histoire, comme archéologiquement, en convoquant le souvenir du point de départ d'une fascination, d'une émotion qui surgit chez les Frères Manakis en 1905, quand s'ouvrait alors l'enthousiasme des espérances et des promesses à venir par la découverte d'un nouvel appareil. « 1905 » est la date

---

<sup>5</sup> Lors d'une conférence donnée à Barcelone le 10 décembre 2004 en compagnie de Michel Ciment, disponible dans l'édition ArteVidéo du dvd, 2007, il témoigne d'un dîner dans lequel un vase contenant les cendres d'une des amies proches des convives était attablé à l'égal de chaque invité, recevant elle aussi sa part du repas. Et Nagisa Oshima, participant à cette soirée, montra le scénario de son dernier film en premier lieu à la défunte.

cruciale des secousses qui ont agité le monde, si l'on songe au premier octobre russe, rendu *mythique* par *Le Cuirassé Potemkine* (1925) d'Eisenstein (*mythique* est bien à entendre dans le sens d'une reconstruction des faits, comme l'explique D. J. Wenden que cite Marc Ferro dans *Cinéma et Histoire*<sup>6</sup>, qui parvient malgré tout à retranscrire un point de vue qui nous aide à rendre intelligible, compréhensible, imaginable une situation historique : à ce titre Marc Ferro parle de paradoxe).



Figure 2  
Photogrammes de la scène où la statue de Lénine vogue sur les eaux du Danube dans *Le Regard d'Ulysse* (à gauche et au milieu) et image du travelling de Promio à Venise (à droite).

On navigue donc à travers un mouvement de cinéma en même temps qu'un mouvement du monde : L'image de ce Lénine monumental se révèle dès lors comme une emblème du déclin d'un des fondements politiques qui a traversé le XX<sup>e</sup> siècle. La chute de ces statues érigées au nom du pouvoir et pour sa postérité est symptomatique des répétitions troublantes de l'Histoire. Car des décennies auparavant, c'était par la mis-à-sac des représentations du Tsar que s'instaurait le communisme Russe et l'on déclarait alors qu'un nouveau monde était à bâtir : Eisenstein célébrant le dixième anniversaire de la révolution d'octobre 1917 donnait une image cinématographique à ceci. Ainsi dans *Octobre, 10 jours qui ont secoué le monde* (1928), l'imposante statue tsariste est destituée de son socle par une communauté mise en mouvement par le désir d'un changement radical de fondement politique. La révolution prend acte par l'attaque contre la monumentalité du pouvoir contesté et de sa représentation. À la suite du succès du soulèvement des soviets, la terminologie est celle des bâtisseurs : à la fin de son œuvre, Eisenstein intègre un carton sur lequel sont inscrits les mots de Lénine prononcés à Petrograd le 25 octobre 1917 : « Nous devons maintenant nous atteler à la construction d'un état socialiste prolétarien en Russie. »

<sup>6</sup> FERRO, Marc. Le Paradoxe du *Cuirassée Potemkine*. In : *Cinéma et Histoire*. Paris : Gallimard, 1993, p. 211-216.



Figure 3  
Photogramme de la scène du renversement de la statue du tsar dans Octobre de Eisenstein.

Et cette société construite sur les espérances d'un monde à vivre dans un commun égalitaire s'est à son tour effondrée. À leur tour les statues de l'union soviétique sont tombées ; elles naviguent désormais brisées sur les eaux de Danube. Le voyage d'Ulysse chez Angelopoulos se déroule donc à travers les décombres, et son retour prend une tournure singulière : arrivé dans sa ville natale de Florina, le protagoniste s'en échappe aussitôt, décidé par la quête d'un regard cinématographique qui aura pu assister à la naissance du siècle.

### Ruines des utopies

Sylvie Rollet, dans un article intitulé « De l'image manquante à l'image dialectique » s'appuie elle-aussi sur les notions de survivance et d'anachronisme et nous dit ceci :

En effet, la présence des lambeaux du légendaire collectif, perceptible seulement par brefs clignotement, fait de leur « survivance » une apparition intempestive. Non actualisables, définitivement défigurés, ils ne peuvent hanter la fiction et l'Histoire que d'une présence spectrale. Ainsi, le motif homérique du retour d'Ulysse devient-il, dans *Voyage à Cythère* et dans le *Regard d'Ulysse* (1995), un retour annulé dans le moment même où il s'effectue, sans cesse différé, toujours à venir, car relevant d'un temps « anachronique », le temps même de l'utopie (Rollet, 2007, 75).

La mémoire de l'épopée est associée au voyage dans un temps de l'« utopie ». Ce mot est évoqué par Angelopoulos lui-même lorsqu'il décrit sa dernière trilogie, inachevée, donc, par son propre départ :

Abrégés poétiques du siècle qui vient de se terminer ces trois films sont cependant, autonomes. Une histoire qui commence à Odessa en 1919 avec l'entrée de l'Armée Rouge, et qui se termine à New York de nos jours. Il y est question d'exil, de séparation, d'errance, de la fin des idéologies, et des épreuves constantes de l'histoire. Les trois films pourraient s'intituler : *Royaume et Exil*, *La Fin de l'Utopie*, et *l'Éternel Retour* (Breteau Skira, 2010)

L'un des penseurs clé de ce concept, Ernst Bloch, le définit comme le lieu des pensées du « non-encore-conscient », celui de l'horizon ouvert plein de « possibilités non encore réalisées », que l'on aperçoit par des « images-souhaits », sollicitées par « le principe

espérance »<sup>7</sup>. Les mots employés par le philosophe de Tübingen, qui rédigea *L'esprit de l'utopie* (1918) en plein désastre de la première guerre mondiale, semble éclairer la tonalité du voyage opéré au sein de l'œuvre d'Angelopoulos : à travers la mélancolie suggérée par les inquiétudes du monde contemporain, il reste à saisir les survivances d'un temps passé au sein duquel on voyait émerger des souhaits et des promesses avant qu'ils ne s'épuisent. Il y aurait peut être d'autres possibles à ré-imaginer aujourd'hui à partir des espérances utopiques d'hier malgré la faillite d'une idéologie et de son système autoritaire. Même si dans *Le Regard d'Ulysse* on trinque « Aux illusions perdues, au monde qui n'a pas changé malgré nos rêves », il reste des voyages à mener, des mouvements à saisir, des histoires à raconter en dépit de la perte. Ces « trois bobines de pellicule ignorées des historiens de cinéma [...] le premier film peut-être, le premier regard, un regard perdu » entraînent ce déphasage nécessaire pour se faire contemporain selon Agamben. Ces considérations inactuelles semblent se cristalliser dans l'image des ruines qui imprègnent l'œuvre d'Angelopoulos. Lors d'un monologue se déroulant pendant le départ d'un train vers Bucarest, le personnage d'Harvey Keitel prononce ces mots :

Je vous raconte une histoire, Il y a deux ans, en août, j'étais en repérage à Delos. Le soleil brûlait les ruines, j'étais parmi les marbres brisés, les colonnes écroulées. Un lézard effrayé a filé sous une stèle, le chant monotone des cigales invisibles ajoutait encore à la désolation du paysage. Puis j'ai entendu un craquement, un son creux comme surgi des entrailles de la terre. Levant les yeux, j'ai vu un très vieil olivier s'abattre lentement à flanc de colline. Lentement, il tombait à la rencontre de sa mort. Un arbre solitaire, énorme. Le trou béant révéla une tête, un buste d'Apollon qui roula dans la pente... Passant devant la terrasse des Lions et l'allée des Phallus. Je parvins au lieu secret où est né Apollon, selon la tradition... J'ai pris mon Polaroid et pressé le bouton. Quand le cliché sortit, je vis avec effarement qu'il n'était pas impressionné. Changeant de position, j'ai essayé de nouveau. Rien. Des images vides, négatives, du monde, comme si je n'avais plus de regard.

Ruines du monde antique, traces de ses mythes et de son épopée, désespoir du temps présent, de l'état de son imaginaire, de la possibilité même d'émettre des images, entrent en correspondance et évoquent la mélancolie de la fin d'un siècle, face à laquelle la recherche des regards émergents à son origine ressemble bien à une tentative de retrouver l'amorce des espérances, des images-souhaits, du moment où s'agitaient les possibles d'un monde à-venir. Ces paroles contiennent les mots de Théo Angelopoulos lui-même, en particulier dans la terrible phrase que le cinéaste prononça dans de la conférence du Festival de Cannes : « En regardant l'Histoire de ce siècle, on voit que le siècle commence par Sarajevo et se termine par Sarajevo [...] Et à mes yeux c'est un échec. » C'est dans les décombres de la ville assiégée lors de la guerre de Bosnie, où l'assassinat de Ferdinand d'Autriche entraînait le début de la Première guerre mondiale, que se clôture le voyage (voir fig. 4).

---

<sup>7</sup> MÜNSTER, Arno. **Figures de l'utopie dans la pensée d'Ernst Bloch**. Paris : Hermann, 2009.



Figure 4

Arrivée par la mer du personnage dans les décombres de Sarajevo ; une voix off raconte celle-ci lorsque la barque dérive dans la nuit (à gauche), avant que l'on ne voie les ravages contemporains de Sarajevo

Sarajevo témoigne de la fulgurance destructive de la guerre : épice de conflits qui ont marqué l'Histoire du vingtième siècle, elle est un lieu à partir duquel on peut réfléchir à la valeur des ruines et des décombres contemporains. Sabine Fendero-Mendoza note à propos des ruines, plus particulièrement réfléchies sous leur mode antique, qu' « aux thèmes communs de l'irréversible fuite du temps et de la disparition de tout chose, elles fournissent une image éloquente. Parce qu'elles rappellent l'incapacité de la forme à triompher durablement de la matière, on peut également lire en elles un résumé de l'aventure humaine : la « lutte » de l'esprit avec les forces naturelles et sa défaite finale » (Fendero-Mendoza, 2002, 9.). Dans notre cas, les forces ne sont plus hypothétiquement naturelles mais bien strictement humaines, et les débris de la ville semblent dès lors plus proches d'être des signes de dévastation et de violence d'une cruauté armée. Elles ne semblent pas moins propices à interroger « *l'aventure humaine* » : la question de la possibilité de l'effondrement d'une ville, d'une société, d'un monde implique dès lors la responsabilité d'organisation de la communauté des hommes. Sabine Fendero-Mendoza ajoute : « Cependant les ruines ne sont pas décombres, monceaux de pierre ou cendres. Mêmes proches de l'anéantissement, elles réussissent à marquer mémoire d'un principe de construction ; en elles survivent la trace d'un dessein ».

Y aurait-il dès lors une différence entre la notion de ruines et les décombres contemporains ? Plusieurs mémoires liées à des effondrements sont présentes dans *le Regard d'Ulysse* par l'intermédiaire du travail cinématographique. Il y a bien trace d'une construction politique dans les débris de la statue de Lénine, et le voyage effectué par le personnage incite à réfléchir à la faillite des utopies, émergents à l'aube de ce siècle et croisant l'histoire du cinéma. L'éclatement de l'URSS n'est pas étrangère à l'irruption de violence qu'a connue la Bosnie et bien que les décombres de Sarajevo témoignent plutôt d'un « principe de destruction », ils n'impliquent pas moins la nécessité de réfléchir à l'organisation des communautés pour éviter

les désastres. Et donc de penser en terme de construction. Le cinéma permet de se saisir des temps et de les entrelacer. La temporalité du regard posé sur cette œuvre aujourd'hui, lui aussi inquiété par les angoisses contemporaines, est ainsi mêlée à celle du regard porté sur le monde par Angelopoulos au moment de la réalisation du *Regard d'Ulysse* ; le récit dans lequel se croisent les survivances d'Ulysse, des Frères Manakis, des utopies d'octobre et de Théo Angelopoulos lui-même permet d'appréhender l'Histoire dans sa complexité tissée d'anachronismes, accompagnée de la muse *Mnémosyne*.

Qu'a-t-on voulu dire par « Raconter L'Histoire à travers les ruines » ? Le rôle d'Homère en tant qu'aède, qu'orateur nous a permis de saisir l'une des formes de l'*epos* dans le geste fondateur de « Raconter ». Et l'on peut revenir aux phrases de George Steiner et de Jean-Claude Carrière que l'on a cités en début de texte : « Si on ne peut se raconter des histoires » on « chavire dans la nuit » car « c'est l'histoire qui nous sauve du désespoir », « L'histoire, avec une minuscule, est la barque qui nous permet le va-et-vient entre les rives ». « Raconter » amène le personnage de l'œuvre à se confronter au monde, dans lequel il débarque par le fleuve. C'est bien par le récit illustré par la dérive d'une barque que le personnage interprété par Harvey Keitel arrive dans les décombres de Sarajevo. Ulysse, ses mythes et sa mémoire, survivent et entraînent encore de multiples voyages. Le cinéma est un lieu où les fantômes peuvent s'agiter, et grâce auquel les espérances ont pu être cristallisées. Cela veut dire que malgré l'échec, les possibles peuvent se ressusciter, et une scène résiste où l'on peut continuer à imaginer des communautés. Les ruines suscitent la mélancolie des temps passés autant qu'elles nous incitent à reconstruire des futurs meilleurs, et peut-être est-ce par le biais des survivances enfouies, et de leur capacité anachronique, que l'on pourra réaliser les souhaits qui ont été délaissés. Ainsi les images de Théo Angelopoulos continueront à venir nous hanter, malgré sa disparition et au delà de toute fatalité tragique.

## Références

- AGAMBEN, Giorgio. **Qu'est-ce que le contemporain ?** Paris : Rivages Poche, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Le Conteur. Réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov, traduit par Pierre Rusch, In **Œuvres III**. Paris : Gallimard, 2000, p. 114-151.
- BRETEAU SKIRA, Gisèle. **Les entretiens de Zeuxis, Cinéastes de la mélancolie : Bela Tarr, Aki Kaurismäki, Théo Angelopoulos, Reha Erdem, Henry Colomer**. Biarritz : Segquier, 2010
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **Raconter une histoire**. Paris : Éditions La Fémis, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image survivante**. Paris : Éditions de Minuit, 2002.
- FENDERO-MENDOZA, Sabine. **Le Temps des ruines : l'éveil de la conscience historique à la Renaissance**. Paris : Éditions Champ Vallon, 2002.
- HARTOG, François. **Mémoires d'Ulysse**. Paris : Gallimard, 1996.
- MADELÉNAT, Daniel. **L'Épopée**. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

MORIN, Edgar. **Le cinéma et l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie**. Paris : Éditions de Minuit, 1956.

ROLLET, Sylvie. **Théorème 9, Théo Angelopoulos, Au fil du temps**. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2007.