

Déplacements et exils en Europe: les retours (im)possibles des Ulysse contemporains¹

Ana Paula Coutinho

Universidade do Porto – Instituto de Literatura Comparada

Résumé: Poursuivant mes études sur les représentations littéraires et artistiques de l'exil, qui visent à contribuer à une poétique transversale de l'exil ou de l'*exilance* (Alexis Nouss, 2013), fondée sur des reconfigurations de la subjectivité dans ses rapports avec les autres, avec le temps et avec l'espace, je me concentre ici sur la représentation du *retour* d'exils forcés par différents événements de l'Histoire européenne du XXème siècle. Le fait de choisir des passages d'un écrivain (Dubravka Ugrešić), d'un cinéaste (Théo Angeloupoulos) et d'un photographe (Daniel Blaufuks), sans aucun rapport immédiat entre eux, traduit mon propos d'une mise en relation non directe, mais à partir d'un "tertium comparationis", essayant de montrer (1) jusqu'à quel point la problématique du retour est effectivement transversale, constitutive de différents projets artistiques renvoyant aussi à des contextes historiques et culturels distincts et de dégager (2) leur contribution soit à l'idée de "l'impossible retour" en tant que dernière escale du voyage, soit à une poétique du "détour" qui, entre autres, résiste à l'idée moderne du temps et devient signe d'une "off-modernity" (Svetlana Boym, 2011)

Ἡ Ἰθάκη σ' ἔδωσε τ' ὥραϊο ταξίδι.
Χωρίς αὐτὴν δὲν θὰ βγαίνες στὸν δρόμο.
Ἄλλα δὲν ἔχει νὰ σὲ δώσει πιά.
Constantin Cavafy

In my end is my beginning.
T.S. Eliot

1. Le retour de l'exil

Une des œuvres majeures fondatrices de la culture occidentale, *L'Odyssée*, est le récit paradigmatique du voyage de retour de l'individu éloigné de sa terre natale. À la différence de *l'Iliade* où il n'y avait signe de la nostalgie d'Ithaque, dans *L'Odyssée*, même si le mot n'y existe pas encore,² Ulysse, le héros aux mille ruses, souffre du désir de rentrer chez lui, et de rejoindre enfin Pénélope, sa femme fidèle, renonçant pour cela aux faveurs de l'ardente nymphe Calypso, y compris sa promesse d'éternité.

Le sens physique et symbolique de ce parcours de retour, unissant mythe et littérature, repose sur d'autres fondements sacrés, puisqu'il s'inscrit aussi dans la tradition des trois religions monothéistes du Livre, comme contrepoint salvateur ou comme anabase, d'un départ imposé par Dieu de façon directe ou indirecte. Toute cette dimension archaïque du retour au commencement, à l'origine, se présente donc comme une répétition rituelle qui célèbre le retour circulaire du temps associé à une théorie cosmologique du monde. C'est pourquoi le retour subsiste toujours comme une des formes de survivance de la pensée mythique, tel que Mircea Eliade l'a explorée dans ses recherches autour des mythes en tant que révélations primordiales et modèles sacrés de répétition (Eliade: 1995,1996). De ce point de vue, "le mythe de l'éternel retour" ignore la vie individuelle, mais finit par l'intégrer dans cette configuration circulaire, répétitive, qui représente avant tout une victoire sur l'irréversibilité du temps. De son côté, Nietzsche, à travers la prophétie de son Zarathoustra, avait discerné dans l'idée même d'éternel retour non pas le signe du cyclique,

d'une simple répétition, entendue comme résignation, mais un concept, un nœud ou volonté de puissance, une réaction d'ordre ontologique, à partir de quoi ne se produit pas le retour du/au même mais le revenir du devenir, c'est-à-dire, une volonté créatrice. Voici pourquoi le retour éternel de toutes choses devient, pour ce philosophe allemand, la pensée la plus puissante, celle qui sera présentée comme un vrai défi dans *Le Gai Savoir* (§ 341) ou comme l'heure de Midi pour l'humanité (in *Fragments Posthumes*), celle qui retourne en quelque sorte le destin contre la nécessité.

Avec ces fondements sacrés et/ou philosophiques, il est aisé de comprendre à quel point le voyage de retour représente un parcours fondamentalement structurant non seulement de l'expérience de l'exil mais de sa mise en récit, même si, ou quand, le retour physique, réel, ne parvient pas à être effectué. En effet, il semble qu'à un moment ou à un autre, tout exilé, quelle que soit la raison de son exil, rêve de son retour au pays natal, de sa communauté d'origine ou d'appartenance, comme pour fermer un cercle, pour compléter la trajectoire d'éloignement forcé ou volontaire. Dans ce sens-là, il arrive souvent que les écrivains, ainsi que d'autres artistes qui vivent la condition et la conscience de l'exil, c'est-à-dire qui expérimentent ce qu'Alexis Nouss a récemment dénommé *exilance*,³ représentent, dans leurs travaux artistiques, un retour, voire plusieurs retours, même quand ils n'ont pas entrepris effectivement ce voyage, pour des raisons administratives, politiques, professionnelles, personnelles ou intérieures. Il arrive même que ce retour ne soit pas effectué au cours de la vie de l'exilé, et qu'il n'y ait que ses restes mortels et/ou ses œuvres qui rentrent ou reviennent, tôt ou tard, aux origines. D'autres fois encore, ce sont plutôt ses descendants qui réalisent ce voyage (qui ne sera plus un voyage de retour à proprement parler, mais plutôt un voyage de découverte ou de reconnaissance) par curiosité ou du fait d'un héritage émotionnel plus ou moins mystérieux.

Par ailleurs, la majorité des migrants ou exilés ressentent bien à quel point retourner ou rentrer au territoire d'origine signifie souvent un voyage à l'étrange(r) et se rendent compte que retourner au pays natal équivaut à continuer le voyage, poursuivre la marche en avant. Comme le note à ce propos Paulo Bartoloni: "There is no going home, simply because there is no home. Even the Platonic idea and the utopian notion of purity and origin

are false, and yet they remain powerful, determining human behavior and existence in the world” (Bartolini 2008: 86).

Il est même possible d’affirmer que, à partir du moment où l’individu déplacé de son lieu d’origine n’est pas (ou plus) hanté par l’idée de retour et qu’il se sent installé dans un autre pays, éprouvant un métissage voulu et heureux, il n’est plus un exilé (bien qu’il puisse être identifié comme tel du point de vue juridique ou au regard des autres – anciens compatriotes ou concitoyens du pays où il habite). Il sera tout au plus un post-exilé. Alexis Nouss a baptisé “post-exil” cette condition d’étrangeté, qui n’est plus le produit direct d’une contingence mais qui est d’un autre ordre d’expérience. “Le post-exilé – écrit Alexis Nouss – est celui qui s’éprouve davantage hors d’une identité que d’un territoire” (Nouss 2013b: 4), et c’est pourquoi il ne sent pas forcément l’appel du retour, à moins qu’on le lui rappelle ou qu’on le lui impose, suivant un préjugé enraciné dans l’imaginaire collectif, selon lequel on est toujours mieux chez soi, dans le sens de la terre des origines, au sein de la communauté d’appartenance ou de la famille biologique, que chez les autres. “There’s no place like home”, soupirait la jeune Dorothée du Magicien d’Oz. Quand l’exilé ne ressent pas ce besoin de rentrer à la maison ou à la patrie, il est alors explicitement ou implicitement censuré. C’est ce qui est arrivé, par exemple, à Iréna, la protagoniste féminine du roman-essai de Milan Kundera, intitulé *L’ignorance* ou, alors, ce qui est souvent arrivé aux écrivains (ou autres artistes) de l’ancienne Europe de l’Est, lorsqu’ils ont rompu avec les attentes de leurs homologues en Occident, qui ne pouvaient imaginer d’autre *résolution* que leur retour définitif, un jour, dans leurs pays d’origine.⁴

2. Avatars d’Ulysse

Au départ, que peut-il y avoir en commun entre trois auteurs de générations et d’expressions artistiques différentes: Dubravka Ugrešić, une femme écrivain, professeur de littérature née dans l’ancienne Yougoslavie et qui habite maintenant aux Pays-Bas, après avoir vécu à Berlin; Théo Angelopoulos, un réalisateur grec qui a étudié et vécu quelques années à Paris, mais qui disait que sa seule patrie était la route du voyage (apud Stathi 2007: 89) et Daniel Blaufuks, un artiste portugais de l’image, qui travaille aussi bien avec le

matériau photographique qu'avec le film? Tous trois sont liés à des événements fort marquants de l'Europe du XX^{ème} siècle: la deuxième guerre mondiale et la Shoah, la guerre civile et la dictature militaire en Grèce; la chute du mur de Berlin et la guerre des Balkans, dans les années 90. Cependant, ce n'est pas à cause de leur histoire personnelle que je les ai choisis pour parler d'avatars d'Ulysse et du topique du retour, quoique l'on ne puisse non plus faire semblant d'ignorer que ce sont des auteurs qui puisent dans des contextes proches, familiers et reconstruits ensuite dans leurs projets artistiques respectifs. À l'exception d'Ugrešić, ce sont des auteurs qui n'ont même pas été amenés à quitter leur pays d'origine pour habiter ailleurs et aucun d'eux ne représente ni ne saurait être associé au bannissement ou à la fuite, deux catégories qui, traditionnellement, servaient à identifier l'exil. Ce qui n'empêche pas que leurs travaux soient marqués aussi bien par le sceau du déracinement et de la multi-appartenance, que par les élans de "départ" et de "retour" qui, d'ordinaire, ponctuent les déplacements des exilés. Or justement, ce que je me propose d'analyser ici, c'est la modalité et la fonction, dans différents discours sémiotiques, de cette figure narrative du "retour" qui vient perturber le lien entre point de "départ" et point d'"arrivée" et qui contribue à redéfinir la condition même de l'exilé.

Après la guerre des Balkans, à l'époque de la montée d'un féroce nationalisme de reconversion et de chasse aux sorcières dans la toute récente Croatie, Dubravka Ugrešić a tout quitté en 1993, notamment sa famille et son travail à l'Université de Zagreb. Elle est partie à Berlin, au moment où la ville vivait ses premières années de réunification et de croisement de différents exilés. Indépendamment de son cas particulier, cette romancière et essayiste souligne que l'écrivain explore toujours le thème de l'exil à partir d'un exil double: en tant qu'exilé effectif et en tant que commentateur, puisque écrivain, de sa propre condition d'exil, ce qui provoque une écriture toujours ambivalente: "An exile's writings are often "nervous", fragmented, explicit or implicitly polemical, semantically polyvalent, ironic, self-ironic, melancholic, subversive and nostalgic" (Ugrešić s/d: 1). Ce qui distingue immédiatement le discours de cet auteur, tant au niveau des essais (Ugrešić 1998; 2007; 2011) que du roman, c'est son fort côté démystificateur, y compris au niveau de la déconstruction de l'idée, transformée en aura, de l'impossible retour des exilés yougoslaves

pendant la Guerre Froide (Ugrešić s/d: 8). Elle n'hésite pas non plus à dénoncer l'opportunisme du marché de l'*ostalgie* (Ugrešić 2007: 27-29) ou de tous ceux qui jouent le rôle de l'exilé dans un contexte de socio-genre. Cela dit, l'auteur de *Nobody's Home* n'envisage même pas de rentrer dans son pays natal (qui, d'ailleurs, n'existe plus comme tel...), en grande mesure parce qu'elle n'accepte point l'idée d'une littérature au service de la promotion de l'identité nationale, assumée, de surcroît, comme obsession meurtrière. Si bien qu'elle en vient à reconnaître, avec une amertume teintée de lucidité dénonciatrice qu'il est facile de jouer l'antinationalisme mais il est difficile de rester a-national (Ugrešić s/d: 8).

Du côté de Théo Angelopoulos, après des films "épiques" autour des conflits politiques de la Grèce contemporaine, son œuvre cinématographique s'est penchée sur la conscience individuelle, sur la vie des individus confrontés aux frontières territoriales et aux fêlures intérieures. Le cinéaste s'est intéressé tout particulièrement au regard de celui qui vit ou qui a vécu hors des frontières de son pays. C'est sous cet angle-là qu'il a approfondi un des thèmes centraux de son œuvre: la mémoire en tant que sculpture du temps chez les individus et dans les espaces. Déjà son premier film, "Reconstitution", daté de 1970, abordait le meurtre d'un ouvrier rentrant d'Allemagne, dans son village montagnard grec, et "Les Chasseurs", film de 1977, tournait autour des remémorations d'un groupe de chasseurs qui retrouvent dans la neige le cadavre d'un maquisard révolutionnaire de la guerre civile. La problématique de la mémoire deviendra de plus en plus importante à partir d'un deuxième cycle dans sa filmographie, débutant par *Voyage à Cythère* (1983) et poursuivi avec *Le pas suspendu de la cigogne* (1991) et le *Regard d'Ulysse* (1995); dans le récit de ces films, il y a toujours la figure centrale de l'exilé de retour au pays natal ou des réfugiés à la frontière, autrement dit des scénarios délibérément aux antipodes des films épiques (Ciment/Tierchant 1989: 117). Ce qu'Angelopoulos a déclaré sur *Le Voyage à Cythère* peut s'appliquer, *mutatis mutandis*, aux autres films et correspond, de la part du réalisateur – comme l'a très bien signalé Sylvie Rollet (2003: 16) –, à une "dislocation" générale de "la catastrophe":

(...) Après la guerre civile, plus de cent mille personnes sont parties dans les pays de l'Est. Ces gens y ont fait leur vie avec le sentiment pourtant qu'ils rentreraient. Mais les années ont passé et, peu à peu, ils ont abandonné leur famille au pays. Cela, c'est la toile de fond du film. **Mais ma volonté était de m'éloigner de ce problème politico-social et d'aller dans la direction de l'idée de retour, du problème du père et aussi, bien sûr, de celui de l'identité et de sa création.**⁵

Pour ce qui est de Daniel Blaufuks, petit-fils de juifs allemands qui n'ont pas profité de la loi du retour de 1950, permettant à tout juif et à sa famille d'immigrer vers l'état émergeant d'Israël, toute sa démarche artistique avec les images (souvent accompagnées de texte(s)) tourne autour du travail de la mémoire, tantôt de la mémoire individuelle et familiale (donc mémoire de l'exil aussi), tantôt de la mémoire collective (y compris celle de la Shoah) et le plus souvent associant ou faisant se croiser les deux.

Si Ugrešić peut déjà représenter le post-exilé, puisqu'elle ne pense plus son étrangeté d'un point de vue territorial, Blaufuks est sans aucun doute un post-exilé au sens défini par Alexis Nouss (2013b), mais également dans la lignée de celui qui travaille sur la post-mémoire, telle qu'elle a été définie par Marianne Hirsch (1997, 2012). Il n'empêche que le destin d'Ulysse ne leur est pas du tout étranger et que l'ombre du périple ulyssien plane sur leurs projets artistiques comme un projet à refaire ou à défaire.

3. Images du retour ou retours imaginés

Les retours figurés dans les œuvres de ces trois auteurs sont toujours des retours imaginés au sens où les sujets narratifs et/ou les personnages exilés ou post-exilés font un voyage aux origines à la fois fictif et fortement médiatisé. C'est un voyage dans le temps et dans l'espace qui est le plus souvent ancré dans des images visuelles très concrètes (ou qui se déploie en fonction d'elles), en particulier des photographies. Ce voyage conduit à une réflexion sur les effets esthétiques et éthiques de ces images visuelles. Pour ce qui est de la photographie, rappelons qu'elle a une fonction structurante puisqu'elle est "en soi-même un modèle métonymique pour une unité de champ imaginée" (Osborne 2007: 73); sa limitation d'espace donne l'illusion d'un indice et d'une objectivité temporelle, alors qu'elle se distribue à travers les espaces de son processus, ce qui l'imprègne d'une image dé-réalisée,

spectrale. Autrement dit, la photographie est elle-même un objet en quelque sorte exilique, hors d'un espace/temps originaire, et qui donc ne peut être associé à un seul lieu. Sans doute est-ce là une des raisons principales de l'association de la représentation de l'*exilance* à la photographie, ou à des films qui résistent au mouvement d'accélération, avec des cadres de composition minimaliste ressemblant à des photogrammes presque fixes, souvent jouant sur des superpositions ou avec des hors-champ qui demeurent présents dans une image stratifiée⁶, ou encore avec de longs plans-séquence, en travelling lent, qui obligent à absorber tous les détails et métamorphoses.

Dans le roman-essai d'Ugrešić, *O Museu da Rendição Incondicional*⁷ [Le Musée de la Reddition Inconditionnelle], un ouvrage non seulement fragmenté mais également doté d'une construction modulaire alternée, la présence de la photographie est notoire dès le tout début, où on lit que "A vida não passa de um álbum de fotografias. Só o que está no álbum existe. O que não está no álbum, nunca aconteceu" (45),⁸ cette idée étant reprise vers la fin du livre, à travers la citation d'un réfugié de Bosnie qui déclare: "Os refugiados dividem-se em duas categorias: aqueles que têm fotografias e aqueles que não têm nenhuma" (336).⁹ La narratrice autodiégétique, exilée elle aussi de l'ancienne Yougoslavie à Berlin, non seulement garde des photographies de sa vie antérieure à l'exil, mais, en outre, fait plusieurs fois référence aux photos de sa mère, elle aussi ancienne exilée bulgare. La mémoire de ces photographies et de leur organisation en album constituera le cadre de fond de la deuxième partie du roman, qui a pour titre global "Museu de Família" [Musée de famille] divisé elle-même en trois chapitres, dont le premier s'intitule "A Poética do Álbum" [La Poétique de l'Album] et commence par une longue épigraphe du célèbre essai de Susan Sontag sur la photographie. Néanmoins, l'aspect le plus significatif de ce roman-essai est, pour mon propos, que la narratrice révèle une attitude à la fois tendre, dépendante et critique à l'égard de ces photographies qui la renvoient à un espace/temps révolu. Autrement dit: elle se montre consciente du fait que la réalisation d'une autobiographie ou d'un album est toujours guidée par "la main de l'ange invisible de la nostalgie". Aussi essaye-t-elle d'ajourner la réalisation de son propre album jusqu'au jour où elle ne sentira plus la douleur, voire la nostalgie, qui interdit de regarder/de créer sous l'effet d'une

distanciation ironique.¹⁰ En tout cas, la présence de la photographie dans le roman se fait sentir de façon explicite et même fétichiste, curieusement à travers des instantanés de gens inconnus,¹¹ comme c'est le cas d'une photographie d'auteur inconnu représentant trois baigneuses non identifiées, dont la narratrice ignore presque tout, sauf qu'elle a été prise au début du XX^e siècle, sur le fleuve Pakra, au nord de la Croatie, pas loin de la ville où l'auteure est née. Par ailleurs, la narratrice avoue qu'elle porte toujours cette photo sur elle et que, parfois, elle y plonge son regard, essayant de déchiffrer un mystère, de trouver une fente: "uma passagem escondida através da qual irei deslizar para um espaço diferente, um tempo diferente" (254).¹² C'est précisément cet appel de l'espace et du temps autres que je souhaite souligner, parce qu'il ouvre sur la dissociation entre la mémoire et le vécu, ce qui semble aller à l'encontre de l'utilisation de la photographie dans le texte, ne serait-ce que par son évocation. En effet, les photos fonctionnent, en principe, comme des certificats de vérité, comme des déclencheurs d'autres images mentales et comme appuis de mémoire, notamment pour celui qui vit l'expérience de l'étranger. Ceci dit, la mémoire photographique est, en elle-même, une mémoire toujours plus ou moins fictionnelle, c'est-à-dire, une mémoire construite par une mise en récit, par un puzzle inventé. Donc, si la photographie révèle un processus sémiotique qui joue sur la figure du retour, le retour à ce qui n'est plus là, il ne s'agit nullement du retour à une mimésis naïve ou du retour symbolique de substitution à la patrie perdue. En fait, dans les évocations de photographies chez Ugrešić (comme dans les travaux visuels de Blaufuks), la photographie ou le photogramme entrent dans un jeu complexe de rapports entre visualité, institution et même intervention du spectateur ("spectatorship"),¹³ à commencer par l'auteur qui est le premier spectateur des photos du passé dont il est en quelque sorte le glaneur.

En ce qui concerne le "road-photographer" Daniel Blaufuks et son "travail sur la mémoire", utilisant le(s) film(s), le récit, enfin ce qu'il appelle une "prose cinématique", parmi les nombreux voyages réalisés qui ont donné lieu à des séries de photographies particulières,¹⁴ il a effectué deux voyages (aussi bien réels qu'imaginaires) à ses origines familiales, ethniques et religieuses, condensées dans deux livres hybrides, c'est-à-dire, composés de texte, de séries de photos et d'un film: *Sob Céus Estranhos* (2007)¹⁵ et *Terezín*

(2010). Le premier, est un voyage dans le temps/espace de l'exil de ses grands-parents, centré sur des photographies de réfugiés et des films officiels de l'époque, et se penche sur le sort des juifs exilés qui sont partis de l'Allemagne ou d'autres endroits de l'Europe et se sont arrêtés à Lisbonne, à la fin des années 30 et au début des années 40. Il enchaîne ensuite sur les mémoires de sa propre enfance, y compris celles enregistrées dans des petits films familiaux, et reconnaît, à la fin, qu'il se sent exilé, lui aussi. Dans le deuxième livre, il part à la recherche du contexte réel d'une photographie intégrée dans le roman *Austerlitz*, de W. G. Sebald. Cette quête mène jusqu'au camp de travail de Terezín. Aussi, répète-t-il, en quelque sorte, le voyage du protagoniste du romancier allemand, d'une part, mais également le voyage symbolique de tout juif, en tant que rescapé – direct ou indirect – de la Shoah. Rappelons que ce voyage d'un soi-disant retour à Terezín – un retour par procuration ou par héritage ethnique – est dicté par une image doublement médiatisée, une photo reproduite sur un livre, mais en outre une reproduction de mauvaise qualité qui ressemble à une photocopie et qui provoque chez l'auteur une sensation étrange de décor d'une pièce inachevée... Étant donné que Sebald ne fait pas de référence particulière à la photographie dans son roman, Blaufuks ignore, au départ, si la photo a été prise à Terezín. Il deviendra obsédé par cette photo et ne peut assouvir sa curiosité autrement qu'en allant sur place. Ce voyage sera aussi accompagné par les pages d'un journal tenu par un certain Ernst K. dont le journal rédigé sur cinq agendas est, par coïncidence, tombé entre les mains du narrateur-photographe ou du photographe-narrateur de *Terezín*. Les recherches qu'il va faire à propos d'Ernst K. lui apprendront qu'il a été emmené au camp de Terezín en 1942. Les parties ou "chapitres" suivants du livre de Blaufuks sont organisés autour de "photos tardives", de documents de l'époque du fonctionnement de ce camp: des photos et des cartes postales, des coupures de journaux, des timbres, des billets..., bref, des objets d'exil qui, comme l'a signalé Alexandra Galitzine-Loumpet, sont des bribes à l'intersection du matériel et de l'immatériel (Galitzine-Loumpet 2013: 4), et traduisent surtout une relation personnelle avec le passé. D'ailleurs, dans le livre *Sob Céus Estranhos*, Blaufuks a aussi tenu à prendre en photo, à plusieurs reprises, une main qui prend/manipule la photo du passé. Retenons la subtilité de cet encadrement, de cette mise en scène de la photo première qui

souligne, au-delà de sa valeur indicielle, la fonction et l'effet performatifs de la photographie, associés à d'autres effets du passage "du mondain à l'extraordinaire, du probable à l'improbable, du familier à l'étrange" (Drake, 2012 :6). De fait, le(s) retour(s) mis en œuvre par ce sujet artistique expose(nt) aussi, ou surtout, l'impossibilité de vivre hors de l'imaginaire d'une temporalité de passages entre le présent et le passé qui ne sont plus des catégories étanches et irréversibles.

Pour Blaufuks, comme l'a déjà souligné David Drake, la photographie est plus qu'un levier pour retrouver des mémoires passées, elle est en soi-même mémoire (*idem*: 8). Si bien que le photographe-narrateur et le lecteur-spectateur construisent un récit à partir duquel l'insignifiance des objets acquiert un sens ou plusieurs sens qui seront à la fois source et effet, répétition et différence, d'un voyage et d'un exil qui n'est pas uniquement d'ordre territorial.

Dans la citation/utilisation que Blaufuks va faire d'un film de propagande nazi sur Terezín – et qui avait été aussi déjà une obsession pour le protagoniste de W.G. Sebald (2004: 261) –, l'auteur portugais inscrit son propre voyage dans le temps et dans l'espace de Terezín, en ralentissant ce film, en isolant des photogrammes (surtout avec des visages de prisonniers), en les coloriant en rouge et en les mêlant à des photos prises dans le présent et sur place, qui dénoncent le passage du temps. C'est ce que Daniel Blaufuks appelle "The Colour of Memory" et qui s'expose comme quête de réponses et comme tentative de créer une certaine vérité à partir d'une fausseté explicite, montrant ainsi jusqu'à quel point les images peuvent continuer à mentir quand nous sommes justement persuadés que nous savons la vérité sur elles.

Pensons maintenant au film d'Angelopoulos, *Le voyage à Cythère* (1983). Il dialogue implicitement avec des références mythologiques, littéraires et picturales (Aphrodite, Baudelaire, Watteau...), tout en étant surtout le film d'un film, à partir du moment où l'histoire du voyage de retour du vieux Spyros/Ulysse surgit imaginée et présentée par le personnage du réalisateur, Alexandre, une espèce d'avatar de Télémaque en quête de sa propre filiation¹⁶.

Le vieux maquisard, rentré au pays natal sous l'aspect d'un mendiant comme Ulysse et comme lui reconnu par son vieux chien Argus et attendu par sa femme (ici Catérina) va se rendre compte qu'il a gâché sa vie (du reste, sa fille le lui reproche) en luttant pour des idéaux dont ses compatriotes ont fait table rase. Se sentant étranger et exclu dans son propre village d'origine, sans papiers et accablé par ses illusions perdues, il ne restera à Spyros qu'à partir de nouveau, cette fois-ci avec sa vieille femme et sur un radeau qui s'éloigne, comme un vaisseau fantôme, noyé dans la brume comme dans un non-lieu, tout cela constituant une des scènes les plus paradigmatiques du cinéma européen de la deuxième moitié du XXème siècle. De même, dans le film *Le regard d'Ulysse* (1995), il y a plusieurs voyages qui se dédoublent à partir du retour du cinéaste américain d'origine grecque qui revient, après plus de trente ans d'exil, au pays natal, juste après la guerre des Balkans, afin de récupérer le premier grand film grec que les frères Yannakis et Miltos Manaki ont réalisé au début du XXème siècle. Cette recherche deviendra un voyage à la fois physique et émotionnel, presque toujours littéralement aux frontières d'une région en guerre et d'une époque révolue. Nous accompagnerons donc la découverte personnelle et mélancolique de déterritorialisations individuelles et collectives irréversibles, et la fin du film montre bien à quel point le film du retour aux origines du cinéaste est en fait la quête de filiation de son propre film (et en amont, celui, bien-sûr, d'Angelopoulos), dans la lignée de l'histoire des images ou de la cinématographie en Grèce. La matrice narrative du retour au pays d'origine devient ici l'occasion d'un enchaînement réel et symbolique d'images. Si, d'un côté, le mouvement de retour des personnages des films est marqué par la défaillance ou par la désillusion, de l'autre, il est condition de reconnaissance et d'affirmation du protagoniste implicite/explicite qu'est le cinéaste.

4. Impossible retour et détours "off-modern"

Dubravka Ugrešić est persuadée que le vrai exilé ne retourne jamais "(...) even when he can, even when the hurt called the "homeland" is healed. Why repeat the same journey? Few have the strength for two exiles." (Ugrešić s/d: 5). A la fin du roman *O Museu da Rendição Incondicional*, la narratrice reconnaît que le paysage de son pays est de plus en

plus pâle. “Às vezes penso que devia partir – avoue-t-elle – mas contenho-me calmamente. Se deixasse esta taça de vidro, não saberia para onde ir. Além disso, os meus pés estão cansados, como se estivessem colados aos degraus...” (351).¹⁷ Plus Daniel Blaufuks fait des voyages réels et imaginaires, plus il prend conscience d’un “no man’s land” de la mémoire qu’il travaille comme un montage d’allusions et illusions. De son côté, les héros d’Angelopoulos se perdent souvent dans le brouillard, sans parvenir à reconnaître la patrie qu’ils cherchent. En tout cas, les exilés qui habitent les imaginaires créatifs de ces auteurs essayent de revenir, comme le fait, par principe, tout exilé, oubliant l’inexorable irréversibilité du temps. Mais à partir du moment où le voyage de retour se réalise, l’objet de la nostalgie se perd en tant que tel, il n’est plus idéalisé, il est confronté à ce qui avait été rêvé à distance et, du coup, l’exilé perd la possibilité de retour. Il gagne alors une conscience d’exil autre, il redevient ce qu’il n’a jamais cessé d’être: un nomade.

Du point de vue d’une cartographie de la pensée, l’exilance interdit, en quelque sorte, de concevoir les déplacements en fonction de points précis de “départ/terre d’origine” et d’“arrivée/terre d’exil”, repères qui d’habitude servaient à définir la condition même de l’exilé... Plus encore: sans l’idée de retour, c’est-à-dire, sans lien avec l’origine, il n’existe pas, à vrai dire, d’exil. Donc si, d’un côté, l’exilé est hanté par l’idée de retour qui mettrait fin à sa condition de “hors lieu”, de l’autre, à partir du moment où le voyage de retour est réalisé, même s’il s’agit d’un voyage imaginaire, l’exil du sujet est accentué, il devient une forme d’exil dédoublé, irréversible, autrement dit, sans possibilité de retour. Une dernière escale du voyage, en somme.

Parallèlement à cette espèce de cercle vicieux marquant le mouvement de retour, il importe de souligner qu’outre la présence d’une structure narrative de l’exil, les œuvres dont il a été ici question, travaillent sur des images qui prolongent, d’une certaine manière, la définition que Walter Benjamin donnait de l’image en tant que “dialectique à l’arrêt”, à savoir l’espace où l’Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair (Benjamin 1989: 480), en raison de l’impossibilité de s’ancrer dans un temps/espace isolés. Cela veut dire aussi que la présence spectrale de *L’Odyssée* dans les deux films cités d’Angelopoulos fonctionne comme les photographies dans le roman de Dubravka Ugrešić ou dans la “prose

cinématique” de Daniel Blaufuks: les unes et les autres font émerger une histoire à reculons, c’est-à-dire “à contretemps”, selon le modèle benjaminien (Rollet 2003: 14). Nous sommes devant des auteurs qui essaient, et du côté de la réception exigent, des “détours”, c’est-à-dire que leurs travaux supposent des sinuosités personnelles, artistiques et intellectuelles par la convocation de temps/espaces/discours fondamentalement hybrides. Ce sont donc des formes esthétiques “impures” car elles croisent des registres, des voix, des mémoires, bref des dispositifs énonciatifs hétérogènes. Or, il me semble que ce processus correspond précisément à ce que Svetlana Boym a désigné comme un “off-modern homecoming” dans l’art et dans la théorie. Cet autre mouvement de “retour” rompt avec l’idée moderne du temps, du *continuum* linéaire et homogène du progrès et il prolonge le travail toujours inachevé de la modernité critique ouvrant sur un espace aussi bien intellectuel qu’artistique. Cet espace n’est ni au dehors ni au-dedans ;¹⁸ il fait émerger des généalogies et des histoires alternatives qui ne se laissent pas emprisonner par la seule idée de retour au passé, retour territorial/temporel, ce qui signifie qu’elles dépassent l’idée même de nostalgie.¹⁹ Donc, même si les avatars contemporains d’Ulysse continuent d’être marqués, voire hantés, par le retour aux origines, la figure même du “retour” demande à être interprétée comme métaphore d’une autre et fondamentale dynamique. Il s’agit du mouvement d’insistance sur l’œuvre à venir, récupérant ainsi le sens nietzschéen de l’“éternel retour” que j’ai déjà évoqué au début. Ainsi, le “revenir au devenir” signifie plus qu’un retour, un recommencement sur une toile en blanc, un essai de libération du cercle vicieux qui toujours guette l’exil. C’est, finalement ce que nous voyons aussi annoncé par la voix/voie autre de la poésie, par exemple dans ce bref passage d’un livre de poèmes de Regina Guimarães (2010), dont le titre est justement *Caderno do Regresso* [Cahier du Retour]:

Está em aberto o regresso, e o caderno
tem a brancura irreal de um Inverno
sem pegadas em sua neve leve e espessa,
(...) ²⁰

Références Bibliographiques

- Bartolini, Paolo (2008), *On the Cultures of Exile, Translation and Writing*, Purdue University Press.
- Benjamin, Walter (1989), *Paris, capitale du XIXème siècle: le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions Du Cerf.
- Blaufuks, Daniel (2007), *Sob Céus Estranhos*. Uma história de exílio, Lisboa, Tinta da China.
- (2010), *Terezín*, Steidl Publishers / Tinta da China.
- Boym, Svetlana (2002), *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books.
- (2011), "Off-modern Homecoming in Art and Theory" in *Rites of Return, Diaspora poetics and the Politics of Memory*, Edited by Marianne Hirsch and Nancy K. Miller, New York, Colombia University Press.
- Cassin, Barbara (2013), *La Nostalgie*, Paris, Éditions Autrement.
- Ciment, Michel/ Tierchant, Hélène (1989), *Théo Angelopoulos*, Paris, Edilig.
- Derrida, Jacques (1986), *Schibboleth, pour Paul Celan*, Paris, Galilée.
- Drake, David (2012), "Does your memory serve you well?", in Daniel Blaufuks, *Works on Memory*, Cardiff, Fotogallery, FCG.
- Eliade, Mircea (1995), *Aspects du Mythe*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, [1963].
- (1996), *Le Mythe de l'Éternel Retour*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, [1969].
- Hirsch, Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press.
- (2012), *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press.

Galitzine-Loumpet, Alexandra (2013), "Pour une typologie des objets de l'exil", Fondation – Maison des Sciences de l'Homme – Collège d'Études Mondiales, n°46, septembre [consultable en ligne: <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00862480>]

Guimarães, Regina (2010), *Caderno do Regresso*, Porto, Hélastre.

Kundera, Milan (2003), *L'Ignorance*, Paris, Gallimard.

Lélu, Élodie (2007), "Territoires et lignes de fuite", *Théo Angelopoulos au fil du temps*, sous la direction de Sylvie Rollet, Théorème 9, Presses Sorbonne Nouvelle: 141-148.

Mitchell, W.T.J. (1995), *Picture Theory*, The University of Chicago Press.

Nietzsche, Friedrich (1977), *Œuvres Philosophiques complètes*, Paris, Gallimard.

Nouss, Alexis (2013), "Exilience: condition et conscience de l'exil", Fondation – Maison des Sciences de l'Homme – Collège d'Études Mondiales, n°44, septembre. [consultable en ligne : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861246>]

-- (2013b), "Exil et post-exil", Fondation-Maison des Sciences de l'Homme – Collège d'Études Mondiales, n°45, septembre. [consultable en ligne: <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861334>]

Osborne, Peter (2007), "La fotografía en un campo en expansión: unidad distributiva y forma dominante" in Green, David (ed.), *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.

Rollet, Sylvie (2003), *Voyage à Cythère. La Poétique de la Mémoire d'Angelopoulos*, Paris, Harmattan.

Sebal, W.G. (2004), *Austerlitz*, trad.Telma Costa, Lisboa, Teorema, [2001].

Stathi, Irini (2007), "Aspects du voyage dans l'œuvre de Théo Angelopoulos: le poète nomade dans le brouillard du Temps", in *Théo Angelopoulos au fil du temps*, sous la direction de Sylvie Rollet, Théorème 9, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007: 89-97.

Ugrešić, Dubravka (s/d), *The Writer in exile* [Document disponible in <http://www.kitch.si/livingonaborder/node/11>]

-- (1998), *The Culture of Lies* (trans. Celia Hawkesworth), London, Weidenfeld and Nicolson.

-- (2007), *Nobody's Home* (trans. Ellen Elias-Bursac), London, Telegram/Saqi.

-- (2011), *Karaoke Culture* (trans. David Williams), University of Rochester: Open Letter Books.

-- (2011). *O Museu da Rendição Incondicional*, trad. de Sofia Castro Rodrigues, Lisboa, Cavalo de Ferro.

Filmographie:

(1970), *Reconstruction*. Réalisation de Theo Angelopoulos. Scénario de Théo Angelopoulos, Stratis Karras and Thanassis Valtinos

(1977), *The Hunters*. Réalisation de Theo Angelopoulos. Scénario de Théo Angelopoulos avec la participation de participation of Stratis Karras.

(1981), *The suspended step of the stork*. Réalisation de Théo Angelopoulos. Scénario de Théo Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris.

(1983), *Voyage to Cithera*, Réalisation de Théo Angelopoulos. Scénario de Théo Angelopoulos avec Thanassis Valtinos et Tonino Guerra.

(1995), *Ulysse's Gaze*. Réalisation de Théo Angelopoulos. Scénario de Théo Angelopoulos avec la participation de Tonino Guerra, Petros Markaris et Giorgio Silvagni.

NOTES

¹ Cette communication a été élaborée dans le cadre du projet “Interidentidades” de L’Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l’Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le “Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação” (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

² Nostalgie est le nom d’une maladie, identifiée comme telle au XVII^e siècle, par un médecin, Jean-Jacques Harder, pour désigner le mal du pays dont souffraient des militaires suisses germaniques et qui les faisaient désertir, lorsqu’ils entendaient le “ranz des vaches”, d’après ce que Rousseau, entre autres, a consigné dans son *Dictionnaire de la musique*. Très récemment, Barbara Cassin a développé une réflexion sur la nostalgie, nourrie de lectures qui vont d’Homère à Hannah Arendt, en passant par Heidegger et Levinas, mais également influencée par sa propre expérience personnelle. Cette philosophe et philologue commence par (se) demander “Quand donc est-on chez soi?” et, à la fin, elle conclut que plus important que le sol est sa/ses langues: “Quand donc est-on chez soi? Quand on est accueilli, soi-même, ses proches et sa, ses, langues” (Cassin 2013 :132)

³ Néologisme proposé par Alexis Nouss, sous le signe de Levinas et de Derrida, pour désigner le noyau existentiel commun à tout sujet migrant, quelles que soient les époques ou les circonstances dictant cette condition (Nouss 2013).

⁴ À ce propos, et sur ce qui se passe du côté des écrivains en exil, il est intéressant de lire ce qu’en dit, par exemple, Dubravka Ugrešić dans son article *The Writer in exile*.

⁵ Cf. les propos du réalisateur recueillis par Jean-Louis Mingalon et consultables in http://chaussin.pierre.perso.sfr.fr/pages/voyage_cythere_4.html [c’est moi qui souligne]

⁶ Voir à ce sujet l’intéressant article d’Élodie Lélou sur la filmographie d’Angelopoulos (Lélou 2007: 141-148)

⁷ J’utilise ici la traduction portugaise (2011) à partir de laquelle je puiserai mes citations, signalant le numéro de la page correspondante.

⁸ [La vie n’est qu’un album de photographies. Il n’existe que ce qui est dans l’album. Ce qui n’y est pas, n’a jamais eu lieu.] – Toutes les traductions en français, entre crochets, sont de ma responsabilité.

⁹ [Les réfugiés se divisent en deux catégories: ceux qui ont des photographies et ceux qui n’en ont aucune]

¹⁰ Même si elle a déjà été accusée de nostalgique de la Yougoslavie par ses pairs en Croatie, Dubravka Ugrešić a toujours refusé toute forme d’“ostalgie”, dans la mesure où celle-ci peut servir au culte opportuniste de la “homeland”. Voir “The Fairytale of the Small-town Croatian Patriot”, (Ugrešić 2011: 229 et suivantes).

¹¹ Dans la dernière partie du roman, il y aura de nouveau une référence aux albums de photos ; la narratrice révèle qu'elle est attirée par les albums de photographies d'inconnus que l'on peut se procurer à très bas prix dans les foires aux puces de Berlin (339).

¹² [un passage caché, à travers lequel je me laisserai glisser vers un espace différent, un temps différent]

¹³ Cf. Mitchell (1995:16).

¹⁴ Cf. *My Tangier* (1991); *London Diaries* (1994); *Uma Viagem a São Petersburgo* (1998); *Andorra* (2000)... Il continuera de travailler sur les déplacements dans le livre *Álbum*, 2008. Ses expériences d'exil temporaire sont présentées sous une forme à la fois individuelle et impersonnelle. Autrement dit : ce ne sont pas des paysages sentimentaux ni des confessions, mais des scènes du temps.

¹⁵ Titre aussi d'un roman (1962) d'Ilse Losa, écrivaine portugaise d'origine juive, née en Allemagne.

¹⁶ Il ne s'agit pourtant pas d'une adaptation cinématographique, ni même d'une interprétation de l'épopée homérique; l'*Odyssée* fonctionne ici comme une présence spectrale (Rollet: 14) et, dans ce sens-là, ce *retour* à la tradition, au récit du héros du retour, est double, comme le spectre derridien, c'est-à-dire à la fois originaire et oublié de l'origine (Derrida 1986: 95)

¹⁷ [Parfois je pense que je devrais partir mais je me retiens calmement. Si j'abandonnais cette tasse de verre, je ne saurais où aller. En plus, mes pieds sont fatigués, comme s'ils étaient collés aux marches...]

¹⁸ "There is another option: not to be out, but off – as in off-stage, off-key, off-beat, and occasionally, off-color. Off-modern does not suggest a continuous history from antiquity to modernity to postmodernity and so on. (...) Off-modern reflection does not try to cure longing with belonging. Rather, it produces off-springs of thought out of those gaps and crossroads, opening up a third way of intellectual history of modernity." (Boym 2011: 161-162).

¹⁹ Du moins par une nostalgie simplement "restauratrice". Voir à ce propos, l'essai de Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (2002).

²⁰ [Le retour est ouvert; et le cahier/ a la blancheur irréaliste d'un hiver/ sans traces en sa neige souple et épaisse] Quoique le titre du livre laisse percevoir une résonance césairienne, il élimine la référence à la terre natale, comme c'était le cas chez Aimé Césaire, et par là, très significativement, le retour est autonomisé par rapport à toute territorialité ou origine précises.