

Après le rideau de fer : le paradoxe du cinéma postcommuniste bulgare

Anna Pellerin Petrova

Mémoire soumis dans le cadre des exigences du programme de
Maîtrise en littératures et cultures du monde
sous la supervision d'Agatha Schwartz

Département des langues et littératures modernes
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© Anna Pellerin Petrova, Ottawa, Canada, 2019

À mon père, qui a rendu ce projet possible.
Благодаря ти, татко.

Résumé

Trente ans après la chute du rideau de fer, le paysage cinématographique bulgare a subi de changements majeurs. Malgré la similitude des expériences du Bloc de l'Est, sa trajectoire diffère de celle d'autres pays ex-communistes. Ce mémoire examine la particularité du cas du cinéma postcommuniste bulgare. L'analyse s'articule autour de deux concepts des études culturelles et de la sociologie : la nostalgie postcommuniste ainsi que le balkanisme.

Le premier chapitre du mémoire fait un tour d'horizon des recherches menées sur le sujet, précise l'approche théorique et les concepts, et introduit le cinéma bulgare. Le second chapitre étudie les représentations du communisme dans les œuvres analysées. Cette observation du cinéma bulgare se fait en deux temps : d'abord, les représentations dites « négatives », où le communisme est illustré comme un régime oppressif ; puis, les représentations plus modérées, alors que l'ire fait place à une désillusion de la situation d'aujourd'hui. Le troisième et dernier chapitre de ce mémoire se penche sur le paradoxe de l'identité bulgare. Il examine l'ambiguïté identitaire causée par le complexe d'infériorité bulgare telle que représentée dans les films et par un retour au nationalisme dans le cinéma.

Remerciements

Je tiens d'abord à exprimer ma plus profonde gratitude à ma superviseure, Agatha Schwartz, pour ses conseils, son appui et ses encouragements constants à chacune des étapes de ma recherche. Je remercie également mon deuxième lecteur, Douglas Clayton, d'avoir agréé la révision de ce projet et pour ses précieux conseils.

Je souhaite ensuite remercier mes professeurs de cette année, qui ont encouragé mes réflexions, mes interrogations et surtout, ma passion pour les langues et la littérature. Je suis particulièrement reconnaissante envers les professeurs du Département des langues et littératures modernes Joerg Esleben, Cristina Perissinotto, May Telmissany, Rebecca Margolis, Arkadi Klioutchanski et Jorge Carlos Guerrero. Ce sont eux qui ont rendu mon année l'une des meilleures expériences que j'aie vécues. Je tiens également à remercier Rainier Grutman, Anaïs Tatossian et Karine Bougie pour leur appui, grâce auquel j'ai pu obtenir un financement du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Enfin, je ne remercierai jamais assez ma famille et mes amis de m'avoir encouragée tout au long de ce processus. Merci surtout à mon père, pour ses suggestions de lecture et ses conseils éclairés. Grâce à lui, je découvre mes racines un peu plus à tous les jours.

Table des matières

Introduction	7
Le champ disciplinaire et l'aperçu de la problématique	7
Le cinéma postcommuniste bulgare	8
Le contexte historique global	9
L'organisation du mémoire	10
Chapitre 1 : le cadre conceptuel et la méthodologie	12
1.1 La recension des écrits	12
1.2 L'approche théorique et la problématique	16
<i>1.2.1 La nostalgie postcommuniste</i>	16
<i>1.2.2 Le cinéma communiste et postcommuniste en Europe de l'Est</i>	19
<i>1.2.3 Le balkanisme</i>	21
<i>1.2.4 La problématique du cinéma bulgare</i>	23
1.3 L'approche méthodologique	25
<i>1.3.1 La méthode d'analyse des films</i>	25
<i>1.3.2 L'observation de la nostalgie et du balkanisme</i>	25
<i>1.3.3 Les critères de sélection des œuvres</i>	26
<i>1.3.4 Les œuvres principales étudiées</i>	27
Chapitre 2 : les représentations du communisme	29
2.1 D'un régime oppressif à un « retour à l'Europe »	29
2.2 Le bon vieux temps, ou la désillusion face à la réalité	34
Chapitre 3 : le paradoxe de l'identité	43
3.1 Le complexe d'infériorité	43

3.2 Vers un cinéma nationaliste49

Conclusion.....54

Annexe I58

Bibliographie.....59

Introduction

Le champ disciplinaire et l'aperçu de la problématique

Les décennies suivant la chute du mur de Berlin ont été marquées par un intérêt des chercheurs pour la période communiste en Europe. L'étude du communisme prend alors de l'ampleur dans le champ des recherches sur la culture, notamment en Allemagne. Si cet engouement se concentre surtout dans l'ex-République démocratique d'Allemagne (RDA), il apparaît aussi en Europe de l'Est. Faute de financement, moins de recherches y sont menées, reléguant les cultures de l'Europe de l'Est à une sphère de connaissances limitées (Todorova 10 ; Iordanova 16). Pour les études postcommunistes, il s'agit d'abord de dénoncer les régimes totalitaires. Toutefois, de nouvelles approches au passé communiste suite à la transition de 1989 adoptent une attitude plus conciliante vis-à-vis de la période et tentent de faire la paix avec le passé (Gigova 536). La pertinence de se remémorer le communisme est soulevée par Maria Todorova dans son ouvrage *Remembering Communism: Genres of Representation*. Elle y avance que du point de vue philosophique, le passé communiste suggère des moyens alternatifs d'organiser la société. Du côté politique, l'étude du communisme est cruciale pour comprendre le retour périodique de la gauche dans le leadership politique de l'Europe de l'Est ainsi que la nostalgie postcommuniste (Todorova 13). La remémoration de la période communiste revêt d'ailleurs une importance historique et existentielle en raison de la population — et donc de la mémoire — vieillissante, mais surtout parce que les recherches se concentrent sur le côté oppressif du régime (Todorova 14).

Le cinéma constitue l'un des principaux champs de recherche liés aux études postcommunistes. Les changements politiques, économiques et sociaux de la transition ayant eu un grand impact sur la production cinématographique en Europe de l'Est, les chercheurs s'y sont

intéressés pour comprendre le legs communiste et son impact sur les sociétés de la région. Le cinéma postcommuniste européen, quoique diversifié, fait souvent appel aux mêmes procédés lorsqu'il s'agit de traiter du communisme. Ainsi, trois stratégies permettent aux films de faire la paix avec le passé : le drame de transition historique, la tradition de comédie satirique, et le réalisme quotidien contemporain (Bondebjerg 41). De ces films se dégage parfois un sentiment de nostalgie par rapport au communisme (Enns 475). Ce phénomène pousse les chercheurs à se questionner sur les motifs sociaux derrière les productions cinématographiques, ainsi que sur les perceptions postcommunistes des sociétés de l'Europe de l'Est.

Le cinéma postcommuniste bulgare

La présente recherche porte sur le cinéma postcommuniste bulgare. Pour mieux le situer, il importe de le replacer dans son contexte communiste. Sous le régime, de 1948 à 1989, le *Kinocenter* est le pôle central du cinéma. Immense institution étatique, il gère la production de centaines de films. C'est au cours de ces années que le réalisme socialiste, esthétique commandée par l'État, atteint son apogée. Ce type de film est le principal véhicule de la mission du cinéma socialiste, celle de promouvoir la culture et l'histoire bulgares, ainsi que d'éduquer, d'élever moralement et de socialiser politiquement le public. Lorsque le régime communiste se fait renverser, la structure de production cinématographique en place s'écroule. Dans les années qui suivent, le nombre de films produits chute sévèrement, faute de financement.

Le cinéma postcommuniste couvre la période de transition, de 1990 à 2006, ainsi que le nouveau cinéma, de 2007 à aujourd'hui. Les films sombres et violents sont caractéristiques de la période de transition, alors que les réalisateurs profitaient de leur soudaine liberté pour prendre la parole, dénoncer le régime communiste et aborder des sujets auparavant tabous. Les films produits au cours de ces années sont aussi marqués par un désir d'unir la Bulgarie à l'Europe

occidentale — perçue comme l'Europe moderne. Le nouveau cinéma débute suite à l'adhésion de la Bulgarie à l'Union européenne, en 2007. Le cas du cinéma postcommuniste bulgare est particulier. Bien que toujours critique du communisme, on y note une réémergence du nationalisme, et même, parfois, quelques traces d'une nostalgie par rapport à l'ère communiste. Certes, à l'instar d'autres pays d'Europe de l'Est, un sentiment nostalgique populaire à l'égard du communisme est observé en Bulgarie (Pusca 426). Pourtant, au contraire du cinéma de plusieurs autres pays de la région, le cinéma postcommuniste bulgare ne fait pas montre de nostalgie. Cette constatation est au cœur de notre questionnement, et la présente recherche tentera d'éclaircir la situation tout en brossant le portrait global du cinéma d'une culture peu connue du monde occidental en dehors de l'Europe.

Le contexte historique global

La chute du mur de Berlin en 1989 marque la fin de la guerre froide qui séparait l'Ouest du Bloc de l'Est sous influence soviétique. En peu de temps, les régimes du Bloc de l'Est se font renverser et font place à des gouvernements aux idéologies plus libérales. Ce que nous désignons par « cinéma postcommuniste bulgare » commence après le 10 novembre 1989, alors que Todor Živkov, le leader communiste bulgare depuis 1954, est forcé de démissionner suite à un coup d'état (Nancheva 42). La chute du régime communiste en Bulgarie se fait donc de façon plus modérée qu'ailleurs en Europe de l'Est, et pour cette raison, nous utiliserons les termes « transition » et « révolution de velours » en référence aux changements qui s'y sont opérés (Iordanova 151). Du côté du cinéma, la fin du communisme signifie certes la fin de l'interférence étatique dans les productions, mais aussi d'importantes coupures financières (Iordanova 9). En effet, le mouvement vers une économie de marché modifie l'infrastructure cinématographique

ainsi que son mode de financement et d'administration. Conséquemment, le nombre de films réalisés est plus bas qu'au cours des décennies précédentes (Iordanova 26).

L'ouverture des frontières à la fin du communisme donne d'ailleurs lieu à de nouvelles migrations en Europe. Entre 1989 et 1994, environ quatre millions de personnes auraient migré de l'Est vers l'Ouest (Mazierska et Rascaroli 140). Dans certains pays du Bloc de l'Est, la culture de l'Ouest était peu accessible aux populations, quoique la Yougoslavie¹ et la Hongrie rendaient un certain flux de culture occidentale possible et dans d'autres la littérature et la culture populaire, telle la musique pop, circulaient grâce aux canaux clandestins. Le contraire était aussi vrai : ce que l'on connaissait de l'Est — comme le manque de liberté créative et la suppression de l'individu — était souligné par la couverture occidentale pour des raisons idéologiques, de telle sorte que l'image de l'Europe de l'Est véhiculée était incomplète et ne reflétait pas le mode de fonctionnement et d'organisation des cultures socialistes. Or, même après la chute du communisme, les cultures très hétérogènes de l'Europe de l'Est sont toujours aussi peu connues, ce qui fait perdurer les clichés de la guerre froide qui demeurent — pour la plupart — incontestés (Iordanova 16).

L'organisation du mémoire

Le premier chapitre du mémoire précisera le cadre conceptuel dans lequel se situe notre recherche et énoncera la méthodologie utilisée. Il s'agira d'abord de faire un tour d'horizon des recherches menées sur le sujet avec la recension des écrits. La section sur l'approche théorique et la problématique présentera les concepts-clés mobilisés dans notre recherche, comme la nostalgie postcommuniste, le cinéma postcommuniste, et le balkanisme. Nous articulerons ensuite ces concepts autour du cas du cinéma bulgare. La section sur l'approche méthodologique mettra en

¹ La Yougoslavie ne faisait pas proprement partie du Bloc de l'Est vu le statut « non-aligné » du pays sous le régime de Tito.

lumière la méthode d'analyse des films, présentera et justifiera la sélection des œuvres qui seront étudiées pour le bien de la recherche.

Le second chapitre sera dédié à l'observation des représentations du communisme dans les œuvres analysées. Cette observation du cinéma bulgare se fera en deux temps. D'abord, nous verrons les représentations dites « négatives », où le communisme est illustré comme un régime oppressif ; puis nous verrons les représentations plus modérées, alors que l'ire fait place à une désillusion de la situation d'aujourd'hui.

Le troisième et dernier chapitre de ce mémoire se penchera sur le paradoxe de l'identité bulgare. Nous verrons l'ambiguïté causée par un complexe d'infériorité et par un retour au nationalisme dans le cinéma.

Chapitre 1 : le cadre conceptuel et la méthodologie

1.1 La recension des écrits

La nostalgie postcommuniste constitue un axe de recherche. Comme phénomène datant du début des années 2000, elle résulte, selon plusieurs, d'une désillusion face aux idéaux des changements démocratiques et à l'économie du marché (Gigova 536 ; Jung 587). Les sentiments nostalgiques éprouvés ne seraient donc pas l'expression d'un désir de retour dans le passé, mais plutôt un mécanisme d'adaptation dans des temps difficiles. Si beaucoup de chercheurs prennent le phénomène de la nostalgie peu au sérieux — rejetant ainsi l'importance significative de ce sentiment —, nombreux sont-ils à considérer que la nostalgie traduit un échec d'interagir avec l'histoire : la nostalgie se construit sur un présent non-idéal, alors l'on projette l'idéal dans le passé (Enns 476). L'adoption du terme allemand « ostalgie », combinaison des mots « nostalgie » et « Est », fait référence à la nostalgie du communisme en ce qui fut la République Démocratique d'Allemagne (RDA) et témoigne de la nouvelle fascination culturelle pour le passé de l'Allemagne divisée. Équivalent à l'« ostalgie », le « retour en URSS » évoque la nostalgie postsoviétique (Piccolo 255). Dans les Balkans, le phénomène nostalgique se caractérise plutôt par l'impression d'une mort de la collectivité, alors que le nouveau régime capitaliste obéit au modèle néolibéral et célèbre la classe urbaine aisée au détriment des plus pauvres — souvent les travailleurs (Pusca 431).

Le cinéma postcommuniste allemand rend compte d'une culture complexe qui va au-delà de la répression communiste. Il combine une critique sociale et politique du communisme à la vie que les gens menaient sous la surface du système (Bondebjerg 36). Puisqu'il s'agit de blessures qui ne sont pas encore guéries, trois stratégies sont utilisées pour faire la paix avec le passé : le drame de transition historique, la tradition de la comédie satirique, et le réalisme quotidien

contemporain (Bondebjerg 41). Le cinéma postcommuniste des autres pays de l'Europe de l'Est exhibe les mêmes caractéristiques. Il fait évoluer les personnages au milieu d'images nostalgiques dans un chronotope socialiste. À renfort d'humour et de satire, les représentations ainsi faites permettent de recréer une ère (Bondebjerg 36 ; Piccolo 258-262). Outre la remémoration comique du communisme, la nostalgie propose une distanciation critique du présent (Enns 477). Elle permet d'imaginer de nouvelles possibilités sociales et constitue un outil d'autoréflexion critique du présent (Bondebjerg 30 ; Enns 479). Selon certains auteurs, l'émergence de la nostalgie postcommuniste est directement liée à la crise économique vécue en Europe au tournant du deuxième millénaire (Enns 480).

Par contre, les films de la période de transition, soit les années immédiates suivant les changements de 1989, abordent des thèmes divers en Bulgarie comme ailleurs en Europe de l'Est. Ils sont surtout préoccupés par la dénonciation du régime communiste (Iordanova, dans Portuges et Hames 23). Ils montrent les côtés négatifs du système : la violence du régime, la sinistre réalité de la vie sous le communisme, et d'autres thèmes (Iordanova, dans Portuges et Hames 25 ; Stoianova, dans Todorova 382 ; Sarkisova et Apor 117, 143 et 181). Pour plusieurs réalisateurs, la période de transition est l'occasion de produire des films sur des sujets auparavant tabous. Le cinéma prend alors une dimension « vengeresse » post-censure (Stoianova 162). La libération du communisme signifie pour le cinéma bulgare un retour à l'Europe occidentale (Stoianova, dans Todorova 383). Ce désir d'adhésion teinte les productions cinématographiques bulgares, qui aspirent à une « nouvelle Europe » au sein de l'Union Européenne (Gigova 536).

Plus récemment, le cinéma postcommuniste bulgare se caractérise par une quête identitaire qui se manifeste dans un nationalisme et une fierté patriotique (Latcheva 194). La fascination pour la vie rurale et la notion d'une identité nationale bulgare témoignent de cette tendance (Trifonova 221). Les films dépeignent la vie rurale comme un « retour aux racines » et

font l'éloge d'un « retour » à une vie plus simple pour contrer la désorientation post-1989, et surtout du nouveau millénaire (Iordanova, dans Portuges et Hames 32 ; Trifonova 223). En somme, l'expressionnisme allégorique de nombreux films traduit un sens, voire un besoin persistant du nationalisme (Trifonova, dans Gott et Herzog 133). Soulignons que ceci n'est pas un phénomène propre à la Bulgarie, puisqu'une montée du nationalisme et de la nouvelle droite se produit non seulement ailleurs dans la région, mais aussi en Europe de l'Ouest. L'on constate donc que l'identité bulgare se construit par deux parallèles : le mouvement de la Bulgarie vers l'Europe, et le contraire, la migration de la ville à la campagne en signe d'opposition à l'Union Européenne (Trifonova 212).

La problématique des films postcommunistes bulgares réside dans leur biais narratif. Les réalisateurs bulgares cherchaient à « dévoiler » la vérité sur le régime communiste, aux dépens de l'exactitude historique (Stoianova, dans Todorova 373). Aussi les films ne proposent pas d'autres interprétations du passé communiste que celles répandues en Occident. Consciemment ou non, les films bulgares récents répètent et entretiennent les modèles de représentation Est-Ouest, où l'Ouest représente le bien et le désirable (Stoianova, dans Todorova 383). Si le cinéma peut être une forme de mémoire, dans le cas des films postcommunistes bulgares il s'agit d'une mémoire sélective. Or, la mémoire est vulnérable à la manipulation politique. Certains chercheurs postulent que l'angle d'approche adopté par les réalisateurs postcommunistes sert à appuyer des projets politiques du gouvernement actuel, lequel veut se distancer du régime communiste (Pusca 425). C'est ici qu'intervient un concept clé utilisé dans notre recherche, celui de « balkanisme ». Selon ce concept, le discours sur les pays des Balkans, dont la Bulgarie, est éminemment négatif. Ces pays vivent dans le paradoxe de la stigmatisation par rapport à l'Europe occidentale, ainsi qu'une auto-stigmatisation (Todorova 95). Par désir d'adhésion, la Bulgarie se soumet à la perception occidentale, perception formée par les discours institutionnels sur les sociétés de

l'Europe de l'Est (Kabakchieva, dans Todorova 37). Ces discours résultent d'une division entre l'Ouest et l'Est de l'Europe, perception popularisée depuis la période des Lumières par les philosophes comme Voltaire entre autres (Wolff 5). À l'instar de l'Orient, l'Europe de l'Est est exclue de l'Europe pour des raisons culturelles et ethniques, mais en raison de sa réalité géographique, elle en fait partie. Ainsi, la construction de l'Europe de l'Est se fait dans un paradoxe inclusion-exclusion (Wolff 7). En résulte l'intériorisation de ce point de vue négatif, ainsi qu'un complexe d'infériorité des Bulgares par rapport à l'Europe de l'Ouest (Todorova 94 ; Stojanova 164 ; Iordanova, dans Portuges et Hames 30).

Parallèlement, l'auto-identification aux représentations de l'Europe de l'Est apparaît dans les films postcommunistes bulgares, qui ont recours à différents procédés humoristiques pour se réapproprier l'identité que l'Occident confère à la Bulgarie : la figure du voyou, le cynisme et l'autodérision (Stojanova 173 ; Iordanova, dans Portuges et Hames 34). Le cinéma postcommuniste bulgare se réapproprie également la représentation essentialiste des femmes de l'Europe de l'Est, représentation véhiculée dans l'imaginaire occidental. Ainsi, la femme correspond généralement à l'une des catégories suivantes : sorcière, c'est souvent le cas des femmes plus âgées ; amazone, lorsqu'elle est forte et exécute des gestes typiquement masculins ; ou séductrice, exotique, voire orientale avec un côté vampirique (Glajar et Radulescu, 6). Les films utilisent d'ailleurs le passé communiste comme hantise de la femme, laquelle est représentée comme inadéquate socialement dans le contexte d'aujourd'hui (Deltcheva dans Glajar et Radulescu, 166). À la lumière de ces observations, l'on peut comprendre que la nostalgie vue dans les films postcommunistes allemands ou russes est absente dans les films bulgares de la même période, ce que nous pouvons étroitement lier à l'identité bulgare. Ceci souligne la particularité de l'expérience bulgare à l'ère postcommuniste.

1.2 L'approche théorique et la problématique

1.2.1 La nostalgie postcommuniste

La nostalgie postcommuniste est l'un des deux grands axes théoriques qui délimitent la présente recherche. Global, le concept de nostalgie postcommuniste fait appel à des symboles et à des références au passé communiste qui surviennent de façon spontanée ou récurrente dans la mémoire collective des populations ayant vécu ce type de régime. Plusieurs chercheurs qui ont étudié les sociétés postcommunistes en Europe ont relevé ce phénomène, comme Anthony Enns, expert en études culturelles de l'Université Dalhousie, Gille Szusza, professeure de sociologie à l'Université de l'Illinois et Kristen Ghodsee, anthropologue et spécialiste des études sur l'Europe de l'Est à l'Université de Pennsylvanie.

Le phénomène de la nostalgie est récent, puisque l'on note son apparition au début des années 2000 (Gigova 536 ; Enns 475). Chronologiquement, la nostalgie commence à se manifester après la période de transition. De prime abord, l'idée d'un tel sentiment peut sembler absurde aux yeux de l'Occident. Qui songerait à se plaindre de la disparition d'un régime totalitaire qui brimait les citoyens de leurs libertés ? La réalité est plus nuancée, avancent les spécialistes. Le sentiment nostalgique qui existe au sein de la population — sentiment qui n'est pas nécessairement majoritaire — ne traduit pas un réel désir de retourner dans le passé, mais constitue plutôt un mécanisme d'adaptation pour faire face à des temps difficiles, en plus d'être une question identitaire (Ghodsee 179). L'émergence de la nostalgie au même moment où une crise économique s'abat sur l'Europe n'est pas une coïncidence (Enns 480). En effet, elle est un indicateur des problèmes économiques, sociaux et politiques que vivent plusieurs pays ex-communistes. Une désillusion par rapport aux idéaux démocratiques du néolibéralisme serait à l'origine de la nostalgie. Sous le communisme, les aspects quotidiens de la vie étaient pareils à ce

que l'on verrait à l'Ouest : les gens vivaient l'amour, la famille, s'adonnaient à des activités journalières et sociales. Les sociétés communistes étaient ordonnées et dotées d'une relative sécurité économique, de sorte que la rhétorique des gouvernements justifiait l'oppression au nom de l'égalité et de la justice. Les populations en ont malgré tout eu assez et ont renversé les autorités — la transition s'est faite dans un calme variable selon les pays, mais c'est le cas en Bulgarie. Le changement vers un régime capitaliste promettait de la liberté, de la mobilité, de la prospérité, de nouvelles possibilités et du succès. Toutefois, cette transition a mal été gérée, provoquant d'immenses pertes économiques, causant un climat social instable et désorientant la population (Ghodsee 179-180). Ainsi, sous le masque de la « nouvelle politique démocratique », les personnes autrefois haut placées prennent de nouveaux statuts et passent de communistes à « hommes d'affaires » (Jung 588). Profitant du chaos ambiant, ces élites se sont saisies du pouvoir et des richesses, laissant dans leur sillage une impression d'abandon de la collectivité au sein de la population. Si la corruption existait sous le régime communiste, sa persistance au sein des élites postcommunistes déçoit les attentes de la population. Selon le modèle capitaliste occidental, la célébration de la richesse est donc devenue centrale dans la société, au détriment des classes plus pauvres, souvent des travailleurs industriels (Pusca 435).

L'étude de la nostalgie postcommuniste en Europe s'est développée au point où des termes spécifiques sont créés pour en parler. C'est notamment le cas de l'expression allemande *ostalgie*, combinaison des mots « Est » et « nostalgie » pour désigner la nostalgie du communisme en Allemagne (Enns 475). Le terme *back in USSR* est le pendant russe de l'*ostalgie*, où la nostalgie est un sentiment présent dans au sein de la population (Piccolo 255). La création de tels termes révèle une nouvelle fascination pour les sociétés communistes. Celle-ci se remarque en particulier avec la commercialisation de produits et de symboles du régime. Ainsi, l'on retrouve des objets à l'effigie des leaders ou arborant des drapeaux communistes, et de

l'intérêt porté aux vieux vêtements ou aux vieilles automobiles — soulignons le cas de la Trabant 601, qui a acquis le statut de voiture culte en Allemagne (Piccolo 256 ; Enns 475). L'*ostalgie* allemande prend racine plus profondément encore. Elle est une forme de protestation contre ce que plusieurs chercheurs ont qualifié d'appropriation de l'Est par l'Allemagne de l'Ouest. En effet, l'unification allemande a provoqué la disparition presque immédiate d'un système social qui était favorable à la culture distincte de l'Allemagne de l'Est, en particulier aux femmes qui travaillaient. Le mécontentement des Allemands de l'Est perdure, puisque l'Est du pays est moins développé, le taux de chômage y est plus élevé, exacerbant l'impression d'abandon politique. En somme, le sentiment nostalgique dans le contexte allemand relève du passé, certes, mais surtout d'une question identitaire et d'une critique de la relation quasi-coloniale entre l'Ouest et l'Est de l'Allemagne.

En dépit de l'engouement pour la période communiste, l'importance de la nostalgie est souvent balayée du revers de la main par les intellectuels. En effet, de nombreuses critiques prennent peu le phénomène au sérieux et associent la nostalgie à la culture populaire, voire au kitsch. Mais les recherches sur le postcommunisme devraient faire cas de la nostalgie, car elle traduit un échec de l'interaction avec l'histoire, selon Enns. La nostalgie se construit sur un présent non-idéal, alors l'on projette l'idéal dans le passé, même si ce dernier était problématique. Certes, la nostalgie ne propose pas de distanciation critique du passé. Elle autorise néanmoins une distanciation critique du présent, et permet d'imaginer de nouvelles possibilités sociales. En somme, la nostalgie postcommuniste, bien qu'elle soit articulée autour du passé, constitue un outil valable pour critiquer le présent (Enns 476-479).

1.2.2 Le cinéma communiste et postcommuniste en Europe de l'Est

Le cinéma de l'Europe de l'Est avant 1989 avait pour mission d'éduquer, d'élever moralement et de socialiser politiquement la population (Capelle-Pogăcean et Ragaru 405). L'esthétique de choix pour ces films était dictée par la doctrine du réalisme socialiste. Ce dernier servait de guide sur le style et le contenu de la majorité des arts narratifs. Les exigences du réalisme socialiste sont les suivantes : pas d'expérimentation avec l'art ; l'engagement envers un contenu « réaliste » ; l'engagement envers la cause socialiste et communiste ; l'optimisme historique ; la présence d'un personnage principal, membre de la classe ouvrière (Iordanova 37). Ce dernier élément permet d'amplifier la portée du récit socialiste antihéroïque (Bondebjerg 32).

Après la Seconde Guerre mondiale, les industries du film en Europe de l'Est sont nationalisées, et à partir de 1950, elles bénéficient d'un important soutien financier de la part de l'État. En effet, les gouvernements communistes comprenaient le potentiel propagandiste des médias de masse comme le cinéma (Iordanova 8). Aussi le style artistique du cinéma communiste ne varie-t-il que très peu, avec des thèmes, esthétiques et genres communs, et le cinéma lui-même est subordonné à l'autorité des institutions étatiques. Or, l'art est une dimension importante de la bataille idéologique que mènent l'Est et l'Ouest durant la guerre froide. Conséquemment, l'Ouest célèbre l'art censuré à l'Est, créant une tendance à juger de la qualité d'une œuvre selon sa dissidence par rapport au régime communiste. Bien que ce scénario se soit avéré, il n'en est pas toujours ainsi. Certains chercheurs dénoncent le simplisme derrière cette façon de concevoir le cinéma de l'Europe de l'Est et tentent de contrecarrer le mythe selon lequel les films censurés ont une valeur artistique plus grande que les autres (Iordanova 33).

Après 1989, le cinéma de l'Europe de l'Est se diversifie davantage. L'on voit alors la comédie user de stratégies humoristiques, satiriques et nostalgiques pour représenter la société (Bondebjerg 36). Dans le cas des films qui montrent ou qui sont situés dans un cadre

communiste, les représentations nostalgiques ne sont pas seulement politiquement régressives, elles incluent une nostalgie « réflexive » et « critique » par rapport aux stéréotypes culturels associés à la période communiste (Enns 480). Du côté stylistique, les images nostalgiques sont parfois placées dans un chronotope socialiste, comme dans le populaire film allemand *Goodbye, Lenin !* (2003). Ceci signifie que le cinéma permet de recréer une ère, en usant de représentations visuelles qui ramènent dans le passé. Les références au passé communiste peuvent également être intégrées à un cadre plus moderne, dans lequel cas il s'agit d'hétérotopies juxtaposées, c'est-à-dire que les repères sont fixés à partir de citations, d'acronymes et d'images populaires de l'époque communiste (Piccolo 256-258). Ainsi, lorsque le communisme est l'un des thèmes abordés par la comédie, cette dernière peut se servir de l'humour pour assimiler le passé (Piccolo 262).

Outre la comédie, le cinéma postcommuniste européen peut prendre la forme de drames, en particulier lorsqu'il s'agit de parler du communisme. C'est ce que l'on remarque dans le cinéma de l'ex-Yougoslavie, de la Russie — où les questions de l'évasion, de traumatismes et de la guerre sont souvent impliquées — et de la Pologne, entre autres (Sarkisova et Apor 117-181). De façon générale, les blockbusters au financement privé ont remplacé les productions historiques de l'époque communiste. Ouvertement critique du régime, le cinéma postcommuniste cherche souvent à pallier le contrôle dont il avait fait objet et tente de se défaire de ses liens avec le communisme. Ainsi, un nouveau discours sur l'Europe de l'Ouest émerge, animé par la rhétorique d'un « retour à l'Europe » pour le milieu cinématographique, où l'« Europe » est à la fois géographique et symbolique (Iordanova 14). Toutefois, le thème de la vie quotidienne demeure important dans le cinéma depuis 1989, dépeignant les frustrations postcommunistes (Iordanova 149). Par ailleurs, l'on assiste depuis 1989, au moment de l'ouverture des frontières, à un échange et une migration sociale, économique, politique et culturelle en Europe (Van Hear 6).

Conséquence nécessaire de ces géopolitiques en mouvement, les films deviennent transculturels, à la fois dans leur contenu, à la fois dans leur production (Iordanova 160). En revanche, même après la chute du communisme, le cinéma de l'Europe de l'Est est exclu du concept de cinéma européen. Le fait que la culture de l'Europe de l'Est ne soit pas intégrée à ce qui est considéré européen nous pousse à discuter du clivage Est-Ouest, sujet que nous abordons dans la section suivante.

1.2.3 Le balkanisme

Le balkanisme est le second grand concept de notre démarche. Le cadre qu'il génère permet d'interroger le paradoxe identitaire qui semble caractériser le cas du cinéma bulgare. Les principaux théoriciens dont les travaux interviennent dans la présente recherche sont Larry Wolff, professeur d'histoire à l'Université de New York, et Maria Todorova, une historienne de l'Université d'Illinois qui se spécialise dans l'histoire des Balkans de la période moderne. Elle est à l'origine du concept de « balkanisme ». Afin de mieux saisir le concept, il importe de remonter à une notion précédente, celle de la division de l'Europe entre l'Est et l'Ouest.

Dans son ouvrage classique *Inventing Eastern Europe*, Larry Wolff admet d'emblée que l'Europe de l'Est se fait imposer une image identitaire par l'Europe de l'Ouest. Il avance que son aliénation est due à la disparité économique qui existe entre les deux ainsi qu'à des préjugés sociaux (3). L'on serait porté à croire que l'ostracisme envers l'Europe de l'Est date de la guerre froide, mais Wolff suggère autrement : l'idée de l'Europe de l'Est telle que l'on la connaît aujourd'hui remonte aux Lumières. Durant la Renaissance, l'Europe était divisée entre le Nord et le Sud, mais au XVIII^e siècle, les centres culturels passent de Rome, Florence et Venise à Paris, Londres et Amsterdam. Des philosophes comme Voltaire influencent la conception du continent. Ainsi, l'Est et l'Ouest sont complémentaires, et se définissent par leur opposition et leur

proximité (Wolff 5 ; Todorova 31). À la différence de l'orientalisme de Said, selon lequel l'Orient est construit par l'Occident sur la base d'une image de l'Altérité et sert de moyen de domination de l'Orient, l'Europe de l'Est fait partie de l'Europe. Mais sa proximité avec l'Asie et ses frontières floues sont prétexte à l'exclusion. En résulte la construction de l'Europe de l'Est dans un paradoxe inclusion-exclusion : elle est en Europe, mais elle n'est pas l'Europe proprement dit. Elle n'est pas complètement barbare, mais elle n'est pas civilisée non plus. En somme, elle est à mi-chemin entre l'Europe et l'Orient (Wolff 6-13).

Quoique les Balkans ont été au centre de conflits majeurs en Europe depuis des siècles, comme la Première Guerre mondiale et les Guerres balkaniques, la question des Balkans dans le contexte de l'Europe de l'Est intervient au cours des années 1970 et 1980, alors que l'idée d'une « Europe centrale » grandit chez les intellectuels de l'Europe de l'Est. Il s'agit de faire la distinction entre les traditions culturelles des pays de l'Europe de l'Est et l'influence soviétique et la « russification » culturelle. Ceci permet également une démarcation entre l'Europe centrale et les pays des Balkans. Ainsi, l'Europe centrale devient un élément clé dans la création d'une image interculturelle qui correspond mieux à l'Europe de l'Ouest et adopte la rhétorique culturelle d'un « retour à l'Europe », laquelle intègre le discours public (Iordanova 11). En somme, l'Europe post-1989 se divise en trois grandes parties : l'Europe de l'Ouest, l'Europe du Centre-Est et l'Europe du Sud-Est — appellation jugée plus neutre pour désigner les Balkans (Todorova 208).

Le balkanisme, selon Maria Todorova, n'est pas une sorte d'orientalisme, mais plutôt une « variation orientaliste sur un thème balkanique » (26). Par souci de clarté, précisons que nous adhérons à la décision géographique d'inclure dans les Balkans l'Albanie, la Bulgarie, la Grèce, la Roumanie et l'ex-Yougoslavie. Ce choix se justifie par des similitudes dans la géographie, la politique, l'histoire, la culture, les ethnies, les religions ou l'économie (59). Les Balkans se

distinguent de l'Europe de l'Est de par leur héritage particulier, soit les legs austro-hongrois, byzantin et le demi-millénaire ottoman. Les vestiges ottomans seraient à l'origine des stéréotypes envers les Balkans d'aujourd'hui (Todorova 32-33). Le discours du balkanisme se construit sur l'ambiguïté de la région. Formé durant les deux siècles avant les guerres balkaniques, il devient un discours spécifique et négatif par la suite (Todorova 39-41) La complexité ethnique des populations des Balkans fascine et repousse à la fois l'Occident, qui conçoit la région comme coincée dans un folklore ancien. Dans la pensée du balkanisme, les Balkans sont évolués par rapport à l'Orient, mais leurs cultures et leurs civilisations sont arriérées (Todorova 194). L'approche de l'Occident par rapport aux Balkans est, selon Tzvetan Todorov, celle d'une « xénophilie occidentale », teintée d'une bienveillante supériorité (3).

L'aspect le plus important dans la théorie du balkanisme réside dans sa dimension auto-identificatrice. En effet, le mépris envers les Balkans est intériorisé par leurs populations, qui entretiennent une relation complexe avec leur « identité balkanique » (Todorova 69). Dans le cas de la Bulgarie, celui qui nous intéresse en particulier, l'attitude de la population est ambiguë et subordonnée à son désir d'être européenne. Ceci crée un paradoxe identitaire chez les Bulgares, provoqué par la stigmatisation reçue de l'extérieur et l'auto-stigmatisation de l'intérieur (Todorova 94-95).

1.2.4 La problématique du cinéma bulgare

La Bulgarie était l'un des pays les plus proches de l'URSS et est l'un de ceux qui ont le moins bien réussi depuis la chute du communisme. Cette situation, particulière malgré le fait que les circonstances de la transition y étaient semblables à celles des autres pays de l'Europe de l'Est, annonce la spécificité de l'expérience bulgare (Ghodsee 20). Comme nous l'avons vu dans la recension des écrits, le cinéma postcommuniste bulgare peut être divisé en deux parties : le

cinéma de la transition, de 1989 à 2006, et le nouveau cinéma, de 2007 à aujourd'hui. Le premier, à l'instar du cinéma ailleurs dans l'ex-Bloc de l'Est, est préoccupé par la dénonciation du régime communiste (Todorova 374). La critique virulente adressée au communisme dépeint une image sombre et violente de la Bulgarie. Bien qu'un tel besoin de se libérer soit compréhensible, l'absence de nuances pose problème. En effet, les films adoptent ainsi le discours occidental sur les sociétés de l'Europe de l'Est et sur les Balkans, répétant les modèles de représentations Est-Ouest (Todorova 383). Le nouveau cinéma continue à entretenir une attitude négative vis-à-vis du communisme. La critique, certes plus douce que dans la période précédente, est toujours présente. Le nouveau cinéma se distingue par un appel au nationalisme, tentative de contrer la désorientation post-1989 (Trifonova 223).

L'on remarque donc que le cinéma postcommuniste bulgare ne semble pas, à première vue, traduire le sentiment nostalgique que l'on retrouve au sein de la population. Cette aberration par rapport au cinéma postcommuniste européen, lequel exhibe régulièrement de la nostalgie, est ce qui nous intéresse particulièrement. Cette recherche porte sur le cinéma postcommuniste bulgare avec plusieurs objectifs. Tout d'abord, nous voulons savoir comment le communisme y est représenté, afin de comprendre pourquoi les films exhibent peu, voire pas du tout, de nostalgie du communisme. Deuxièmement, nous voulons approfondir les connaissances sur la culture d'un pays sous-représenté dans les études sur l'Europe de l'Est, ou le cas échéant, généralisé et confondu aux autres pays. Troisièmement, nous désirons contribuer à la recherche sur la nostalgie postcommuniste.

1.3 L'approche méthodologique

1.3.1 La méthode d'analyse des films

La méthodologie de la présente recherche consiste d'abord à observer les films sélectionnés et la représentation qu'ils font du communisme. Il s'agit, d'une part, de relever les éléments cinématographiques ou scéniques et les symboles qui ont trait à la période communiste ; d'autre part, de repérer le biais narratif du discours livré. Puisque les deux films du corpus appartiennent à deux courants distincts, la recherche les comparera en fonction des résultats obtenus. La dernière étape mettra les deux films en perspective par rapport à la nostalgie postcommuniste et au balkanisme.

Les films seront étudiés à l'aide d'une grille d'analyse qui permettra d'observer différents aspects de la représentation du communisme. Les effets spéciaux, l'atmosphère présentée, les qualités du dialogue, les décors, les prises de vue, les éléments symboliques et la musique sont les catégories que nous étudierons. La temporalité étant différente selon les films, les observations ne seront dirigées que sur les séquences filmiques qui montrent ou évoquent la période communiste.

Le biais narratif ne pourra être constaté qu'à la fin de la compilation des résultats. Si, par exemple, chaque mention du régime communiste est accompagnée d'effets filmiques — comme la musique ou le jeu de lumière — en particulier, il est possible d'avancer que ces configurations servent à transmettre un sentiment par rapport au régime. Par souci de clarté et de concision, nous considérerons que tout modèle de représentation, répété à l'aide des mêmes éléments cinématographiques au long du film, constitue une prise de position de la part du réalisateur.

1.3.2 L'observation de la nostalgie et du balkanisme

La nostalgie et le balkanisme sont des notions abstraites qu'il peut être difficile à repérer. Pour cette raison, nous étudierons les éléments que nous aurons relevés précédemment en

parallèle avec les manifestations des concepts telles que décrites par les chercheurs. Dans le cas de la nostalgie, nous porterons une attention particulière à toute référence au passé communiste qui ne soit pas négative. En d'autres mots, le communisme remémoré avec mélancolie dans les films, sans nécessairement être présenté de manière positive, sera retenu comme tel. Des éléments-clés de la nostalgie dans les films incluent une pluralité des voix, les expressions identitaires de groupes et d'individus, ainsi qu'une dimension créative qui tente de représenter l'authenticité (Gigova 537-538). La nostalgie et la critique du communisme ne sont évidemment pas exclusives. Il est donc possible de retrouver des éléments nostalgiques accompagnés de commentaires négatifs à l'endroit du régime, qui peuvent être combinés sous une forme comique (Bondebjerg 36).

En observant le balkanisme dans les films, nous nous pencherons sur les comparaisons — explicites ou implicites — entre les personnages bulgares et ceux d'autres nationalités. Cette démarche permettra de relever tous les cas d'ambiguïté dans l'attitude bulgare par rapport à ce que représente l'« Europe » (Todorova 94). Nous porterons aussi attention aux représentations et autoreprésentations identitaires des personnages, de façon à observer la posture paradoxale balkanique.

1.3.3 Les critères de sélection des œuvres

Le mémoire étant d'une longueur limitée, nous ne pouvions choisir plus de deux films, question d'assurer une analyse de qualité et en profondeur. De façon à faire une étude équitable du cinéma postcommuniste bulgare, il était nécessaire de sélectionner un film de chaque courant : l'un de la période de transition et l'autre du nouveau cinéma. Les films ont également été choisis en fonction du succès qu'ils ont eu ainsi que des thèmes qu'ils exploitent. Ainsi, malgré la popularité de certains films bulgares, leur candidature a été écartée s'ils ne faisaient pas mention

ou ne représentaient pas la période communiste. La sélection finale s'est arrêtée sur les films *Buntat na L.* (2006) et *Svetat e golyam i spasenie debne otvsyakade* (2008). Le premier a été bien reçu par la critique et a remporté un prix au Festival International du Film de Valladolid. Le deuxième a été un succès mondial avec plus de vingt prix et nominations.

1.3.4 Les œuvres principales étudiées

Buntat na L. se traduirait par « La révolte de L. ». Il est produit par le réalisateur Kiran Kolarov en 2006, juste avant que la Bulgarie ne se joigne à l'Union européenne. Ce film se déroule en 1986, donc encore pendant la période communiste. Loris, le personnage principal, tente de s'échapper à l'Ouest le soir de son bal de promotion du lycée. Il est trahi par son amie et se fait capturer par les autorités communistes. Condamné pour motif politique, il est envoyé en prison où il est soumis à toutes sortes de traitements inhumains, dont la torture, des actes de violence physique et psychologique. Lorsque trois ans plus tard le régime s'effondre, Loris est libéré. Comme anesthésié par son expérience, il est indifférent au monde, prêt à s'autodétruire. Il se fait embaucher par l'ancien directeur de la prison, reconverti en chef d'un réseau de prostitution. Loris tombe amoureux de l'une des prostituées, la russe Larissa. Cette dernière, au passé difficile, lui fait retrouver une part de son identité qu'il avait perdue.

Le second film, produit en 2008 par Stefan Komandarev, appartient au nouveau cinéma. *Svetat e golyam i spasenie debne otvsyakade*, ou « Le monde est grand et le salut nous guette de partout »², s'articule autour de l'histoire d'Aleksandar, un fils d'émigrés bulgares qui ont fui la Bulgarie communiste dans les années quatre-vingt pour s'établir en Allemagne de l'Ouest. Au début du film, alors que la famille entreprend un voyage en Bulgarie, un accident de la route survient. Les parents d'Aleksandar y perdent la vie, et ce dernier, dans un état critique, est

² Par souci de lisibilité, nous ferons dorénavant référence à ce film comme *Le monde est grand*.

hospitalisé. À son réveil, il est amnésique. Son grand-père, Bai Dan, se rend jusqu'en Allemagne pour le voir et pour l'aider à guérir. C'est à ce moment que la trame du film prend tout son sens : pour Bai Dan, il s'agit de faire retrouver à Aleksandar sa mémoire et son identité. Il décide donc de ramener son petit-fils en Bulgarie à vélo.

Chapitre 2 : les représentations du communisme

2.1 D'un régime oppressif à un « retour à l'Europe »

La révolte de L. et *Le monde est grand* débutent dans une Bulgarie à l'atmosphère agréable, respectivement en 1986 et en 1975. Derrière cette impression de bonheur se cache pourtant une dure réalité que dénoncent les films. La première scène de *La révolte de L.* se déroule à Burgas, une ville côtière le long de la mer Noire, par un jour ensoleillé. C'est le jour du bal de promotion de Loris, qui termine avec succès ses études au lycée. Le jeune homme de 17 ans se prépare sous le regard fier de ses parents. Loris doit se rendre au bal accompagné de Žana, la fille du voisin. Un peu plus tard, la caméra suit Žana, qui se promène sur un quai du port de Burgas. Elle aperçoit du mouvement dans une cabine de marin et découvre, lorsqu'il en sort, qu'il s'agit de Loris. Le jeune homme a abandonné ses effets dans la cabine et, vêtu d'un long manteau, se dirige vers l'un des bateaux. Žana comprend que Loris tente de s'enfuir et le maudit. Lorsque le soir tombe, elle attend dans une barque. La caméra se pose sur Loris, qui monte clandestinement sur le bateau. Il se fait surprendre par les autorités et se fait rouer de coups. La présence de Žana aux alentours suggère qu'elle l'a dénoncé à la police, ce qui sera confirmé plus tard. Loris est donc arrêté et emmené au poste de police, où le chef expose le plan d'évasion du garçon à ses parents ahuris. Ainsi, sous l'apparence d'une vie heureuse et du succès, Loris étouffe sous l'étau du régime communiste. Désespéré, s'enfuir à l'Ouest était sa seule porte de sortie. D'emblée, le film pose un regard critique sur le climat de surveillance instauré par le gouvernement : même les proches, comme Žana, sont contraints de dénoncer les activités des autres, souvent par intérêt personnel, ce qui sera le cas ici aussi.

Dans *Le monde est grand*, l'atmosphère initiale est semblable à celle du premier film, quoique moins dramatique. Le film commence par la naissance d'Aleksandar, le 15 septembre

1975. Un commentaire sur le rationnement des produits alimentaires sous le communisme est ici émis, alors que la grand-mère d'Aleksandar cherche désespérément du sucre pour faire un gâteau à l'occasion de sa naissance. Or, il y a une pénurie de sucre. Les prises de vues montrent des gens qui font la queue à la porte des épiceries dans l'espoir d'en obtenir un peu. Le film a recours à une stratégie humoristique pour souligner la réalité de l'époque. Lorsque questionnée sur l'origine du sucre qu'elle a finalement trouvé, la grand-mère d'Aleksandar rétorque « Fidel Castro nous en a envoyé ! » (2 : 48). Au-delà de la question du rationnement, le climat d'insécurité est aussi dénoncé dans *Le monde est grand*. Cette critique apparaît dans une scène au café du coin, où Bai Dan passe ses journées à jouer au backgammon³ — nous sommes à présent en 1982. Si de prime abord l'atmosphère semble gaie, l'on remarque tôt la sombre présence d'un homme assis dans le fond du café, qui écoute la conversation. L'homme en question est au service du régime et son rôle est de surveiller les activités de Bai Dan. Ce dernier n'hésite pas à se moquer de lui, ce qui suscite un moment d'inconfort dans l'établissement. En effet, la moquerie de Bai Dan jette un froid chez les clients, puisqu'elle critique ouvertement le régime, ce qui n'est pas autorisé.

Dans leur dénonciation du régime communiste, les deux films commencent par souligner l'illusion du bonheur de la période. Mais leur critique ne s'arrête pas à la surveillance entre citoyens comme celle de Žana, elle souligne aussi le rôle du gouvernement dans l'instauration d'un tel climat. *La révolte de L.* illustre bien cet aspect, alors qu'à son arrivée en prison, Loris rencontre le directeur. Ce dernier, en référence à l'intelligence de Loris, lui dit : « Ceux comme toi, on ne les donne pas. » (13 : 30). Cette phrase témoigne de la préoccupation du régime quant à retenir le talent en Bulgarie — du talent qui pourrait être utilisé pour le bénéfice de la nation et du système communiste. Le directeur lui propose donc de collaborer. L'offre sous-entend qu'en

³ Voir Annexe II.

échange d'un traitement plus modéré, Loris doit surveiller ses codétenus et rapporter ce qui se produit entre les murs de la prison. Loris refuse la proposition, ce à quoi le directeur répond « Je n'ouvre la porte qu'une seule fois » (13 : 41). En plus de rappeler l'omniprésence du regard étatique, la scène permet d'entrevoir la corruption qui règne au sein du parti et chez les dirigeants de la prison.

Un manège similaire est répété dans *Le monde est grand*. Suite à l'altercation entre Bai Dan et l'homme du parti dans le café, le père d'Aleksandar est convoqué chez le directeur de l'usine où il travaille. Dans le bureau où se déroule leur rencontre, un portrait de Todor Živkov, leader du parti communiste, trône sur le mur. Le directeur amorce la conversation en faisant le point sur le dossier du père d'Aleksandar. Ce dernier aurait commis quelques fautes par le passé, fautes que le directeur est prêt à ignorer s'il lui rend service. Il énonce explicitement les termes de ce service, lequel consiste à surveiller Bai Dan pour le compte du régime. Bai Dan représente en effet un danger aux yeux de l'état communiste : il a vécu en Allemagne de l'Ouest, a fait sauter un monument de Staline à la dynamite, et est soupçonné de faire le commerce illégal de tabliers de backgammon. Lorsque le père d'Aleksandar lui demande quelles seront les conséquences s'il refuse, le directeur de l'usine laisse entendre qu'il y aura des représailles. En proie à un dilemme moral, le père d'Aleksandar décide de s'enfuir avec son épouse et son fils. La scène durant laquelle il prend sa décision est particulièrement intéressante au niveau de la réalisation : les travailleurs sont réunis alors que l'on annonce le décès de Leonid Brežnev, le leader de l'URSS. Ils se mettent à scander « Vive le Parti Communiste de l'URSS ! Vive le Parti Communiste bulgare ! » (25 : 04). Leurs voix s'amplifient alors que la caméra se rapproche du visage du père d'Aleksandar, et elles continuent de résonner tandis qu'il s'extirpe de la foule et se met à courir en direction de la sortie. La scène traduit un sentiment à la fois de terreur, à la fois de détermination de la part du père d'Aleksandar, convaincu que sa seule issue est la fuite.

Par peur que l'on apprenne sa décision, le père d'Aleksandar annonce sa fuite à mots couverts, lors d'une partie de backgammon avec Bai Dan : « Tu bloques mon jeu. Je ne peux plus avancer » (26 : 56). Ce jeu sur le sens propre et le sens figuré témoigne des précautions nécessaires pour éviter de se faire surprendre. Lorsque, dans l'intimité de leur chambre à coucher, le père d'Aleksandar fait part à sa femme de sa décision, elle refuse. Elle finit toutefois par se rendre à l'évidence et se résigne à partir. L'attention accordée par le réalisateur à l'opinion de l'épouse permet d'introduire un sentiment populaire de l'époque communiste : la peur. En effet, les risques sont nombreux pour ceux qui tentent de s'enfuir. Après la fuite de la famille, la milice se rend chez Bai Dan pour l'interroger, rappel de l'assiduité de la surveillance communiste.

Si le portrait de la vie sous le régime communiste semble encore relativement tempéré, il s'assombrit lorsqu'il s'agit de montrer le traitement des prisonniers politiques. Cette observation ne s'applique qu'au cas de *La révolte de L.*, puisque la famille dans *Le monde est grand* réussit à s'échapper. Loris, menotté, est escorté par deux officiers jusqu'à la prison. Le trajet se fait en train, et c'est à ce moment que montent pour la première fois les notes des *Tableaux d'une exposition*, du compositeur Modeste Moussorgski.⁴ Le mouvement est connu pour son évocation de la mélancolie : une indication du compositeur précise qu'il doit être joué de façon chantante et triste à la fois. Très à propos dans le contexte postcommuniste, la même mélodie reviendra à trois autres reprises durant le film, toujours en augmentant l'effet dramatique des scènes. À son arrivée à la prison, Loris se fait palper. La caméra fait alors un gros plan sur son visage résigné, de l'autre côté de la clôture. Ce procédé cinématographique renforce l'image de la coercition. Le décor de la prison contribue également à donner une impression sinistre. Les murs sont sales et décrépits, et un slogan agressif, orné de l'emblème soviétique, est inscrit sur les murs : « Si tu ne

⁴ Il s'agit plus précisément du deuxième mouvement de la pièce, intitulé *Il vecchio castello*. Les *Tableaux d'une exposition* ont été composés en 1874 (Source : Wikipédia).

le sais pas — nous te l'apprendrons ! Si tu ne le peux pas — nous te le montrerons ! Si tu ne le veux pas — nous t'y forcerons ! ».

Le directeur de la prison, certes corrompu, se montre tout de même complaisant à l'égard de Loris en l'assignant à la corvée de cuisine. Ceci tiendra Loris éloigné des criminels et lui permettra de se lier à d'autres prisonniers politiques. En revanche, lorsque le directeur se fait muter dans une autre ville, son remplaçant fait preuve d'un mépris et d'une agressivité remarquables envers les prisonniers — dont Loris. Ce dernier se retrouve mêlé à des bagarres générales et se fait battre par le directeur lui-même. Il reçoit la nouvelle du décès de sa mère d'une façon sèche et froide. Graduellement, nous observons Loris se transformer. Il passe du jeune homme révolté à une ombre à peine vivante. Une scène, où Loris se regarde longuement dans une glace, est lourde de signification. Il y étudie son visage avec attention, comme s'il ne le reconnaissait plus, et comme s'il cherchait à trouver de la vie dans ses yeux. Désormais sale en permanence, Loris a le regard vide, les mains tremblantes et sa démarche est devenue saccadée. Les scènes tournées dans la prison sont grises, transmettant l'impression lugubre d'un lieu qui annihile ceux qui y demeurent.

Outre la dénonciation politique du régime, les deux films témoignent d'un désir de s'intégrer à une « Europe » basée sur le modèle de l'Europe occidentale. Si, dans le cas du *Le monde est grand*, la décision de prendre la fuite est une solution de dernier recours, l'on note néanmoins un espoir d'une vie meilleure à l'Ouest : « Nous serons libres, riches et heureux. », promet le père d'Aleksandar (34 : 51). *La révolte de L.* articule sa critique du régime communiste bulgare autour de la privation de libertés et de possibilités. La déclaration de Loris lors de sa capture fait ressortir cet aspect problématique. Lorsqu'interrogé sur les raisons de sa fuite, il répond « Ce n'est pas intéressant pour moi ici. S'échapper vite est un moyen de vaincre. » (8 : 38). Ceci témoigne de la détresse du jeune homme qui ne voyait pas de place pour lui dans la

société communiste. La chute du communisme représente un élément hautement symbolique dans *La révolte de L.* Lorsqu'un détenu apprend la nouvelle d'un téléviseur laissé allumé, elle se répand comme une traînée de poudre à travers la prison. Un homme se saisit alors d'une bouteille de verre et la fracasse contre le mur, précisément à l'endroit où se trouve le slogan de la prison. Ainsi, nous avançons que le scénario des films traduit une aspiration de la population bulgare. Il ne s'agit pas forcément de vivre ailleurs qu'en Bulgarie, mais plutôt d'un désir de changement. Ce désir pourrait être interprété comme celui d'une « européanisation », ou la tentative de s'identifier à un modèle de société alternatif qui soit positif et optimiste (Nancheva 99). Dans cette perspective, à l'instar des conclusions des recherches précédentes, *La révolte de L.* et *Le monde est grand* confirment le statut des sociétés occidentales, qui incarnent le standard positif et optimiste vers lequel aspirer, par opposition aux sociétés de l'Europe communiste. Malgré davantage de violence dans *La révolte de L.*, l'on remarque dans les deux films une critique fondamentale — et nécessaire — du régime communiste bulgare.

2.2 Le bon vieux temps, ou la désillusion face à la réalité

Les représentations du communisme dans les films sont nuancées, en cela qu'elles comportent une dimension nostalgique. Dans *La révolte de L.*, certains éléments du décor et de la mise en scène caractérisent la période communiste d'un angle presque positif. Ainsi, l'on note l'appartement des parents de Loris, vaste et bien décoré, avec des cadres au mur, signe de la richesse de la famille. Vers la fin du film, alors que Loris regarde des photographies de famille, il utilise un projecteur. Le bruit de cliquetis produit par l'appareil rythme le visionnement et à chaque changement de photo, l'écran devient noir avant de faire apparaître la suivante. Ce mécanisme crée un jeu de lumière, qui illumine puis plonge dans le noir le visage de Loris, amplifiant le sentiment nostalgique lié à ses souvenirs. La musique récurrente de Moussorgski,

bien qu'au départ associée à un événement négatif, celui de la route vers la prison, finit par prendre un sens mélancolique. En effet, à son premier retour dans l'appartement de son enfance depuis son incarcération, Loris s'installe au piano et joue les premières notes de la mélodie. Žana la fait également jouer, et le film se conclut avec la même musique.

Le monde est grand est riche en images nostalgiques de la période communiste, puisque cette dernière coïncide avec l'enfance d'Aleksandar. Ainsi, toutes les scènes qui se déroulent dans le passé sont teintées d'une lumière dorée, signifiant un souvenir positif. Aleksandar narre les scènes du passé, ce qui crée un sentiment d'intimité. Même lorsqu'il ne s'agit pas de sa propre mémoire, Aleksandar relate le passé de façon romantique, notamment lorsqu'il raconte les célébrations à sa naissance. L'on voit alors la scène telle qu'il se l'imagine, avec une table remplie de victuailles, des desserts préparés par sa grand-mère. La narration et les images du chronotope socialiste sous-entendent une enfance heureuse : la ville est belle, Aleksandar apprend à rouler à bicyclette et à jouer au backgammon avec l'aide de son grand-père. Des objets de la période communiste sont d'ailleurs utilisés pour renforcer l'effet réaliste du souvenir, un appareil photo Zenit — de fabrication soviétique —, par exemple. Le dernier bon souvenir de la Bulgarie qu'a Aleksandar remonte au Nouvel An 1983, juste avant la fuite de la famille. La scène, arrosée de champagne et animée par des feux de Bengale et de la neige, représente un moment de plénitude pour toute la famille, le dernier avant longtemps. Elle est tournée au ralenti, insistant sur la joie ressentie (35 : 25). La dernière partie des souvenirs d'enfance d'Aleksandar se trouve dans le camp de réfugiés où sa famille et lui séjournèrent avant d'entrer en Allemagne de l'Ouest. Malgré le fait que cette période soit négative pour la famille, Aleksandar a conservé le souvenir d'une fille avec laquelle il s'est lié d'amitié, ainsi que de son unique jouet, une petite voiture de course rouge. La question de la mémoire est intéressante ici, car l'Aleksandar du moment présent est conscient des épreuves que sa famille a dû surmonter pour survivre. Or, ses souvenirs

montrent la simplicité de l'enfance, pour laquelle les détails de la vie quotidienne sont les plus importants.

Au-delà de l'évidence des éléments nostalgiques, les films usent des images du passé pour signifier la désillusion causée par la chute du communisme depuis 1989. Dans *La révolte de L.*, cette désillusion apparaît dans la figure de l'ex-directeur de prison qui, après le changement, devient le chef d'un réseau de prostitution. Lorsque Loris et ses amis codétenus sont libérés, il les embauche. La situation ironique créée par le film souligne l'hypocrisie des anciens membres du parti communiste : un directeur de prison est devenu le chef d'une organisation criminelle. Ceci vient appuyer l'idée selon laquelle la chute du communisme n'a rien changé au niveau politique. Le pouvoir et le monopole sont toujours entre les mains des mêmes gens. La désillusion se manifeste également dans le sentiment de désorientation. Elle est perceptible chez Loris, qui semble avoir perdu toute inhibition. Lorsque ses comparses et lui trouvent un cadavre abandonné dans une usine désaffectée, les premiers sont dégoûtés, mais Loris reste indifférent. Son passage en prison, ou le destin qui l'attendait en sortant, l'ont anesthésié. Le lieu dans lequel le groupe découvre le corps est significatif : l'usine, qui sous le communisme, servait à développer la technologie et à faire fonctionner l'économie, est à présent vacante et utilisée à des fins criminelles.

La désillusion face aux promesses de la transition apparaît dans deux cas particuliers dans le film *Le monde est grand*. La famille d'Aleksandar se heurte à la réalité une première fois en s'échappant vers l'Ouest. En effet, le camp de réfugiés dans lequel elle se trouve en Italie est bondé, sale, la nourriture y est immangeable et les réfugiés y sont traités comme des prisonniers. Pour ceux qui fuient les régimes communistes de l'Europe de l'Est et qui espèrent mener une vie meilleure à l'Ouest, c'est un choc que de se retrouver dans un tel camp. Le mépris évident des gardes à l'égard des réfugiés comme la famille d'Aleksandar témoigne de leur statut, et il se

manifeste dans la lenteur avec laquelle les dossiers sont traités. À leur arrivée au camp, le père d'Aleksandar affirme à d'autres réfugiés qu'il n'est que de passage, avant de se rendre en Allemagne de l'Ouest. Il se fait aussitôt prévenir que sa famille et lui risquent de rester plusieurs années. L'un des réfugiés bulgares incarne la naïveté dont font preuve la plupart des fuyards : Ivo Chicago. L'homme coiffé d'un fichu aux motifs du drapeau américain claironne que son frère habitant aux États-Unis l'invitera à le rejoindre bientôt. Or, lorsqu'une vingtaine d'années plus tard, Bai Dan et Aleksandar passent par l'Italie dans leur itinéraire et s'arrêtent sur les lieux du camp, Ivo Chicago s'y trouve toujours. L'histoire d'Ivo Chicago confronte l'idéalisme véhiculé par l'Europe occidentale : ceux qui espéraient un Ouest où ils seraient libres et aisés doivent faire face à une réalité décevante. Pour la famille d'Aleksandar, sans issue, le seul moyen de s'échapper du camp consiste à payer des passeurs. Le père d'Aleksandar se résout donc à jouer au backgammon pour de l'argent. Sa victoire permet à la famille de sortir du camp et de se sauver en Allemagne de l'Ouest. L'on comprend ainsi que le backgammon revêt une importance significative pour tous les personnages du film. Le jeu représente à la fois une sorte de salut, à la fois un pan de l'identité familiale.

Par ailleurs, le court passage de la famille dans le camp leur fait entrevoir le bonheur qu'ils pourraient avoir à l'Ouest, mais qui leur est inaccessible. Lors d'une sortie occasionnelle dans la ville la plus proche, le trio se promène, léchant les vitrines à la vue des pâtisseries et des friandises italiennes qu'ils ne peuvent se permettre d'acheter. En principe, ils se sont échappés de l'emprise du communisme, mais ils sont encore prisonniers de leur condition de réfugiés qui les emprisonne dans la condition de l'Autre.

Le monde est grand émet sa plus grande critique à l'égard de la société occidentale par le biais de la représentation de la vie d'Aleksandar en Allemagne. Plus précisément, la constatation se fait par les yeux de Bai Dan, qui voit l'appartement dans lequel son petit-fils vit. De cette

façon, le film attire subtilement notre attention sur la désillusion postcommuniste. Aleksandar vit dans un minuscule appartement sale et désordonné, qui suggère la pauvreté financière. Il est traducteur de modes d'emploi et l'on comprend qu'il mène une vie solitaire. Après trois semaines passées au chevet d'Aleksandar, Bai Dan décide de le secouer. Il se met en colère contre son petit-fils lorsque ce dernier veut être laissé tranquille :

- Arrête de vouloir diriger ma vie !
- Tu appelles ça une vie ? Tu vis parmi des boîtes en carton, tu traduis des modes d'emploi... Maintenant, tu restes cloué au lit à gémir comme une vieille ! Tu as besoin de changer de vie, mon garçon ! (30 : 56)

Cet échange entre le grand-père et le petit-fils illustre l'écart entre deux générations : celle qui a fui pour avoir une meilleure vie, et celle qui est restée derrière. Or, dans le cas d'Aleksandar, la promesse d'un avenir meilleur est brisée. Le film, par le biais du regard de Bai Dan, montre la vie médiocre à laquelle sont condamnés les travailleurs bulgares. L'idée d'un retour aux racines devient alors une solution pour reprendre le contrôle de sa vie.

Le retour aux racines pour contrer la désorientation postcommuniste consiste à traverser plusieurs étapes, autant physiques que psychologiques, de façon à faire la paix avec le passé. Dans *La révolte de L.*, le premier geste de Loris revient à demander pardon à son père. Il exprime ses regrets par rapport aux décisions qui l'ont mené en prison et pour son absence aux funérailles de sa mère. Il lui demande comment ils en sont arrivés là — question qui peut être interprétée au sens large comme l'incrédulité face à la société postcommuniste —, ce à quoi son père répond « Je me le demande tous les jours. » (1 : 19 : 00). Au cours de son interaction avec son père, nous comprenons que l'identité de Loris a toujours été trouble. En effet, il interroge son père sur le surnom qu'il porte : Loris. Il ne s'agit pas d'un diminutif, puisque son véritable prénom est Dinko. Ainsi, toute sa vie, Loris a porté un surnom dont il ignore l'origine. Ceci évoque le

sentiment de vide que Loris ressent depuis le début du film, le sentiment de ne pas connaître son identité et de ne pas avoir de place.

Loris poursuit sa quête en faisant la paix avec Žana. Lorsqu’il revient dans l’appartement de son enfance et se met à jouer les *Tableaux d’une exposition*, Žana, qui habite toujours dans l’appartement voisin, l’entend et comprend qu’il est revenu. Elle fait alors jouer à son tour la mélodie, signal de sa présence et d’invitation (1 : 20 : 10). Le dialogue muet créé par la musique indique le calme avec lequel Loris prépare sa réunion avec Žana. Il lui demande pourquoi elle l’a dénoncé à la police, des années plus tôt. Elle répond, avec un sourire triste, qu’elle était amoureuse de lui. Sur ces paroles, la discussion se clôt, sans rancune visible. Avant qu’ils ne se quittent, Žana invite Loris à son mariage, l’après-midi même.

L’épreuve la plus difficile à surmonter pour Loris est celle de faire la paix avec ses actions. Si à sa sortie de prison, il n’hésitait pas à obéir aux ordres de son patron — l’ex-directeur —, Loris semble prendre conscience de la brutalité de son travail. Le groupe avait kidnappé une jeune femme, Maria Petrova, et la gardait enfermée depuis quelques temps. Loris décide de la libérer, tout en sachant qu’il risque des représailles. En effet, son geste provoque une confrontation entre son groupe d’amis et celui du patron. Loris est le seul survivant de la bataille armée, après avoir tué le patron avec quatre balles. Plus tard, Loris se rend au mariage de Žana. Il y découvre qu’elle épouse le policier qui l’avait capturé lors de sa tentative d’évasion. Ce dernier, à présent impliqué dans les activités criminelles de l’organisation, est au courant de ce qui vient de se produire et menace Loris, le sommant de partir et de ne plus jamais revenir. Loris le tue à son tour. Le film justifie la violence par l’état de désespoir du personnage. Loris réalise que sa seule chance de se défaire de la toile qu’ont tissée autour de lui ses anciens bourreaux est d’anéantir le réseau criminel et de repartir à zéro. Pessimiste, la vision de *La révolte de L.* souligne l’échec de la société postcommuniste. L’on espérait un changement positif après une

période communiste difficile, mais l'on réalise que le manque d'organisation de la transition a donné lieu à une société chaotique. Dans cette dernière, les opportunistes et les bandits profitent de l'instabilité pour s'enrichir, au détriment du bien-être des autres. Certes fataliste, le discours véhiculé par le film correspond au courant cinématographique de la transition. La critique qu'il adresse au communisme est moins virulente que d'autres, mais la violence et l'agressivité qui y sont exhibées sonnent l'alarme quant à la situation actuelle en Bulgarie.

Dans *Le monde est grand*, l'amnésie d'Aleksandar symbolise la désorientation postcommuniste. Pour retrouver sa mémoire, il doit d'abord réapprendre qui il est. Lorsque Bai Dan lui rend visite à l'hôpital, Aleksandar parle bulgare, mais il ne reconnaît pas son grand-père. La caméra se rapproche du visage d'Aleksandar pour signifier le trouble dans lequel il se trouve. Bai Dan insiste tant et si bien que le jeune homme s'écrie « Je ne me souviens pas de vous ! Allez-vous en ! » (16 : 50). Mais Bai Dan persévère et reste auprès de lui encore trois semaines, au bout desquelles il décide de secouer son petit-fils. Il le force à jouer au backgammon. Le jeu est une métaphore : chaque flèche du tablier symbolise un aspect de la vie d'Aleksandar, qu'il doit reconquérir afin de retrouver sa mémoire. Lors de leur première partie de backgammon à l'hôpital, la caméra tourne autour des personnages au son d'une chanson qui rythme le jeu⁵. Aleksandar remporte la victoire, et Bai Dan estime qu'il vient de franchir une première étape vers le recouvrement. Cette dernière scène marque le moment où Aleksandar décide d'écouter les conseils de son grand-père et embarque dans sa folle aventure.

L'idée de Bai Dan est originale : entreprendre un voyage jusqu'en Bulgarie à vélo. Il s'agit de faire le chemin inverse de celui qu'Aleksandar a parcouru dans son enfance, de recommencer de nouveau, en quelque sorte. Un effet cinématographique attire notre attention sur

⁵ La chanson s'intitule *La berge à la couleur la plus verte* (titre original : Бряг с цвят най-зелен). Composée spécialement pour le film, elle est jouée par Stefan Valdobrev et Ruth Koleva.

ce dernier aspect, lorsqu'Aleksandar sort de l'hôpital, le jour de leur départ. Il est vêtu de blanc, ce qui évoque la pureté d'un canevas. Tel le canevas prêt à être peint, Aleksandar est prêt à retrouver son identité. L'humour dans le dialogue met l'accent sur la singularité de leur entreprise :

- Personne ne voyage en bicyclette.
- Ce n'est pas une bicyclette. C'est un tandem. (45 : 13)

Lorsqu'Aleksandar s'inquiète de la légalité de leur voyage sans casque, son grand-père de rétorquer « J'ai demandé au Pape. Il a dit oui. ». Sur la route, Bai Dan fait travailler l'esprit d'Aleksandar à l'aide d'exercices mentaux, comme imaginer la vie des gens qu'ils croisent. Si ce travail peut sembler banal, il vise en fait à raviver la créativité d'Aleksandar et, ultimement, à le reconnecter à sa mémoire. Lorsque le duo atteint le sommet d'une montagne, quelque part dans les Alpes, Bai Dan déclare qu'Aleksandar a gagné la seconde flèche de son défi.

Le dernier arrêt des protagonistes se produit en Italie, au camp où Aleksandar avait vécu avec ses parents. À présent désert, le bâtiment existe toujours. Aleksandar retrouve la petite voiture rouge qu'il avait cachée vingt ans plus tôt. Si jusqu'alors, ses souvenirs n'avaient été que des bribes éparpillées, toute sa mémoire lui revient lorsqu'il tient le jouet entre ses doigts : il fait tourner la voiture sur elle-même, comme si elle faisait des tonneaux — précisément ce qui s'est produit dans l'accident avec ses parents. La caméra fait alors un gros plan sur le visage d'Aleksandar, insistant sur la gravité du moment. Comme s'il considère son travail accompli, Bai Dan s'en retourne en Bulgarie, laissant son petit-fils finir le voyage seul. Ainsi, le grand-père jouait un rôle de guide pour Aleksandar, qui peut désormais compléter son périple jusqu'à ses origines par lui-même.

Le backgammon occupe une place centrale de l'identité familiale jusqu'à la fin du film. Une fois Aleksandar rentré à son tour, son grand-père l'emmène jouer dans le café de ses

souvenirs. Assis à une table, entourés d'amis qui les encouragent, Bai Dan et Aleksandar jouent une ultime partie. Encore une fois, le mouvement de la caméra, qui tourne autour d'eux, contribue à intensifier l'événement. L'on en arrive au dernier tir de dés. Bai Dan obtient deux chiffres six, ce qui représente le meilleur score possible. Aleksandar lance à son tour. Le premier dé affiche le chiffre six. Au ralenti, nous voyons l'autre dé se casser, de sorte que le chiffre un tombe face vers le haut, tandis que le morceau restant affiche le chiffre six. S'ensuit un moment d'incrédulité, puis d'extase : Aleksandar a gagné avec l'improbable score de sept. Au-delà de l'impossibilité physique d'un tel exploit, la victoire d'Aleksandar est significative sur le plan spirituel. Lorsqu'il était encore enfant, Aleksandar avait appris de son grand-père qu'il faut faire confiance aux dés. Lorsqu'à l'hôpital il réapprenait à jouer, il ne comprenait pas comment il pouvait contrôler le hasard des dés. Bai Dan lui avait alors répondu que c'était lui qui tenait les dés dans sa main, et donc qu'il ne s'agissait pas de hasard. Ainsi, le tour de force réalisé par Aleksandar dans la dernière partie est allégorique de son identité : il s'est retrouvé et a appris à se faire confiance à nouveau. Le retour aux racines, dans le cas du Monde est grand et le salut nous guette de partout, n'est pas uniquement géographique, mais bien une expérience mnémonique et identitaire.

Chapitre 3 : le paradoxe de l'identité

3.1 Le complexe d'infériorité

Le complexe d'infériorité auquel Maria Todorova fait référence dans sa théorie du balkanisme apparaît dans les deux films analysés. Il résulte, d'une part, d'une représentation et d'une autoreprésentation de la Bulgarie conforme aux stéréotypes sur l'Europe de l'Est et les Balkans, et d'autre part, d'un désir flagrant de se dissocier de cette image. Dans *La révolte de L.*, la représentation de la femme est particulièrement intéressante, car l'on y perçoit un commentaire critique à l'égard de la tendance postcommuniste d'hypersexualiser la femme. Nombreuses sont les significations liées à Larissa, l'amoureuse de Loris, à commencer par la connotation associée à son emploi. Elle est un symbole de la chute du système communiste, réduite à la prostitution par manque d'autres opportunités économiques. Elle est donc représentée d'une manière qui met l'accent sur ses attributs sexuels et physiques érotisés. La représentation de Larissa illustre donc l'essentialisme de la femme de l'Europe de l'Est dans l'imaginaire occidental, essentialisme qui est à son tour reproduit par les médias de la région (Glajar et Radulescu 28). Le contexte postcommuniste se prête d'ailleurs à la résurgence de la sexualité féminine, symptôme de la crise identitaire vécue après la chute du régime communiste. La « révolution de velours » a mené à une redéfinition des normes sociales en Bulgarie. La société fait alors un virage plus individualiste (Štulhofer et Sandfort 1). Symptomatiques de cet individualisme, les rôles des genres se modifient, laissant de côté les standards communistes pour adopter un ordre plus libéral, semblables aux relations occidentales entre hommes et femmes. Ainsi, la nouvelle image de la féminité correspond aux images glamour véhiculées en Occident (Hughes, dans Štulhofer et Sandfort 223). L'explosion de l'hyper-sexualisation de la femme de l'Europe de l'Est, combinée à la récente liberté de parole et de production, permet la circulation soudaine d'un important flux

de pornographie et de traite des femmes qui envahit les marchés postcommunistes (210). Dans cet ordre d'idées, Larissa apparaît toujours vêtue de robes courtes, juchée sur des talons hauts. Elle est impeccablement maquillée et son attitude dégage de la confiance et du mystère. En effet, l'on voit surtout la jeune femme dans des scènes qui se déroulent le soir ou la nuit, de sorte qu'elle est constamment entourée de zones sombres. Ceci contribue au caractère énigmatique de Larissa, qui la suivra jusqu'à ce qu'elle et Loris soient un couple — soit le moment où elle s'ouvre à lui sur son passé. C'est la détresse de Larissa dépeinte dans le film qui nous pousse à interpréter sa réalité comme une critique plutôt que comme une aveugle imitation du modèle de représentation occidental. Ainsi, le film essentialise Larissa de façon à témoigner de la dure réalité postcommuniste qui pousse les femmes dans des positions économiques et sociales encore plus vulnérables que les hommes.

La scène où Larissa se remémore son enfance avec nostalgie fait appel à un autre symbole du passé soviétique. Elle raconte à Loris des souvenirs heureux, jusqu'au moment fatal où tout se renverse pour elle : celui où son petit copain d'alors la photographie nue avec l'intention d'envoyer les clichés à un concours à Paris. Les autorités se saisissent de cette preuve de « pornographie destinée à l'exportation » et procèdent à l'arrestation des jeunes gens (1 : 25 : 23). Le sort de Larissa comme prostituée est symptomatique de la hantise associée au passé communiste. En effet, le film fait référence à un lourd passé pour montrer une femme inadéquate socialement de par sa situation actuelle (Deltcheva dans Glajar et Radulescu 166). La narration du film ne s'attarde que brièvement à l'histoire de Larissa. Puisqu'il ne mentionne pas qu'elle ait été en prison ou internée dans un camp, le film laisse présumer que la jeune femme n'a commencé à se prostituer qu'au moment de la chute du communisme — ce qui correspondrait approximativement à son âge adulte. Il s'agirait de la stigmatisation vécue durant la période communiste qui pèse sur les épaules de Larissa, comme un bagage dont elle ne peut se défaire

(Panova, dans Renne 156). Ainsi, elle ne croit pas disposer d'un autre moyen pour gagner sa vie, à moins d'y avoir été carrément forcée.

Enfin, la présence de Larissa dans l'histoire de Loris révèle une certaine résilience, voire de la rédemption. Il s'agit en effet pour la Bulgarie de faire la paix avec le passé communiste — et soviétique, puisque Larissa est d'origine russe. Le lien de proximité est important à noter, car la Bulgarie communiste était l'un des pays les plus proches de l'URSS, d'un point de vue politique (Renne 150). Ceci signifiait une grande intimité économique, dont la Bulgarie a souffert lors du changement vers un gouvernement démocratique. D'un côté, le film use d'une stratégie d'autodérision pour montrer la laideur du monde dans lequel sont plongés les protagonistes. Une scène où Larissa, Loris et ses amis — criminels — dînent ensemble témoigne de ce sentiment. Ils se moquent tous de leur vie, et Larissa enchaîne avec « Je rêve, je me fixe des objectifs et c'est le contraire qui se produit ! » (51 : 48). D'un autre côté, la dimension dramatique du film permet d'aborder plus sérieusement la problématique identitaire du postcommunisme. La mort de Larissa, atteinte mortellement par les balles du groupe criminel qui veut la mort de Loris, et le geste symbolique de Loris, celui de lancer à la mer la valise remplie de l'argent sale gagné par l'exploitation des prostituées du réseau, illustre le désir bulgare d'en finir avec les restes du passé corrompu et de repartir à neuf. L'on comprend donc que la représentation de la femme traduit une position négative par rapport à la Bulgarie ainsi qu'un désespoir quant à l'identité bulgare, perdue au milieu d'une Europe dont elle ne considère pas faire partie et d'un Bloc de l'Est dont elle souhaite se détacher. Soulignons que *La révolte de L.* appartient au courant cinématographique de la transition, ce qui explique le fatalisme que l'on y retrouve, soit l'absence d'espoir quant à une amélioration de la situation bulgare. Certes, l'on ne peut nier que le geste de Loris, balançant l'argent à la mer, représente le désir de repartir à neuf. Nous estimons cependant qu'il s'agit d'un geste désespéré, voire résigné, qui dénonce avec tristesse la réalité bulgare.

Le monde est grand annonce, au contraire, beaucoup plus d'espoir quant à l'évolution de la société bulgare au sein de l'Europe unifiée. L'on y observe néanmoins plusieurs éléments révélateurs sur le balkanisme imposé à la Bulgarie. D'après son sens politique, la balkanisation désigne la « fragmentation nationaliste d'un ensemble géographique et politique » (Todorova 61). Cette division est flagrante dans ce film de Komandarev. En effet, elle apparaît dès les premières secondes du film, lorsqu'Aleksandar parle de sa naissance, « quelque part dans les Balkans, où l'Europe finit sans avoir commencé » (0 : 22). Déjà, le balkanisme est inhérent au discours cinématographique. D'emblée, le personnage principal admet la particularité de la condition bulgare. Le dialogue entre le grand-père et son petit-fils insiste d'ailleurs sur cette particularité. Lorsque Bai Dan convainc Aleksandar de le suivre jusqu'en Bulgarie, il précise qu'il s'agit de « là d'où nous venons » (37 : 24). La reconnaissance de leur différence par rapport à l'Ouest appuie l'opposition nous-eux, ce qui implique une certaine auto-balkanisation des personnages bulgares.

La scène où Aleksandar et Bai Dan jouent au backgammon à l'hôpital en Allemagne est également significative sous l'optique du balkanisme. Au-delà de la référence directe à l'histoire de la famille, le backgammon rappelle, plus subtilement, le passé communiste de la Bulgarie. En effet, le jeu figure non seulement dans la plupart des flashbacks du film, mais il est aussi présenté comme une activité singulière, voire incongrue dans le contexte actuel. Les prises de vue de la caméra, valant des deux protagonistes aux gens autour, témoignent de la réaction que le jeu suscite. Ainsi, les employés de l'hôpital et les autres personnes qui voient Aleksandar et son grand-père jouer semblent étonnés, et leurs regards, presque condescendants. Cette tactique cinématographique contribue à renforcer l'impression que les protagonistes sont seuls dans leur monde et à les faire ressortir par rapport aux autres. Durant cette scène, l'attitude d'Aleksandar traduit un inconfort quant à son appartenance à ce monde et dénote une sensibilité par rapport à

son statut d'étranger en Allemagne. Il voit les regards posés sur eux et semble mal à l'aise, tandis que Bai Dan ne se laisse pas déconcentrer par ce qui se produit autour. Son impassibilité le situe à l'opposé de son petit-fils, alors qu'il incarne une certaine fierté patriotique.

Au-delà de l'intériorisation du balkanisme présente dans *Le monde est grand*, le regard occidental posé sur les émigrés bulgares a aussi retenu notre attention. Lorsque la famille d'Aleksandar est dans le camp de réfugiés en Italie, un événement critique se produit, qui trahit la perception qu'avaient les autorités italiennes des immigrants. Ainsi, suite à une protestation des réfugiés, qui demandent à être traités avec plus d'égard, le directeur prend la parole. Il leur signifie son mépris : « Nous n'avons pas besoin de criminels et de bons à rien. » (1 : 12 : 32) dit-il à leur endroit, avant de conclure qu'il les laissera croupir dans le camp. L'atmosphère pesante qui règne au camp laisse présager l'ostracisme que la famille d'Aleksandar vivra par la suite en Allemagne. Malgré le fait qu'il n'y ait pas, dans le film, d'images ou de références à leur arrivée en Allemagne, l'on comprend que la famille a souffert de son immigration. En effet, lorsque la mémoire lui revient, Aleksandar se souvient que ses parents vivaient séparés l'un de l'autre depuis plusieurs années. Sa mère, honteuse d'avoir une famille brisée, vivait comme une *outsider*, en marge de la société allemande contemporaine. Sans que l'on connaisse les détails de leur vie familiale en Allemagne, l'on comprend que les parents d'Aleksandar ont eu du mal à se faire à leur nouvelle vie, surtout sa mère. Sa réticence à l'idée de fuir et la colère qu'elle éprouve contre son époux lorsqu'elle découvre les conditions du camp en Italie sont un présage du malaise qui la poursuivra jusqu'à la fin de sa vie. La complexité de sa situation s'étend donc au-delà de ses difficultés maritales : il s'agit de son statut d'étrangère, sans repères et sans pilier de soutien familial. En ultime tentative de réconciliation, la famille avait décidé d'entreprendre un voyage vers la Bulgarie — voyage qui s'est tragiquement terminé lors de leur accident de la route. Le funeste destin des parents d'Aleksandar autorise donc le film à émettre une critique du

balkanisme. Le point de vue négatif sur l'Europe de l'Est et les Balkans pèse sur ses ressortissants, qui finissent soit par l'intérioriser, soit par être exclus de la société. Dans le cas des parents d'Aleksandar, il s'agit de ce deuxième scénario, qui finit par les mener à la mort. Bien qu'il s'agisse évidemment d'une tragédie routière, on pourrait l'interpréter comme la manifestation latente d'une autodestruction.

Outre l'intériorisation de la perspective balkaniste dans les films analysés dans ce travail, le désir d'adhésion à l'Europe occidentale constitue un élément clé dans la position identitaire conflictuelle de la Bulgarie. Dans le cas de *La révolte de L.*, le désir est évident dès le début : Loris tente de s'échapper vers l'Ouest. Son arrestation suite à la tentative d'évasion renforce l'image répressive du régime communiste, un acte qui justifie l'attrait de l'Occident aux yeux de la population. Toutefois, à mesure que le film avance, la présence de l'idéal occidental s'efface pour faire place à une critique de la Bulgarie. L'on remarque néanmoins certains éléments de l'image populaire (et stéréotypée) occidentale. Par exemple, à leur sortie de prison, Loris et ses amis sont en voiture. La scène transmet un sentiment de liberté et de légèreté alors que l'automobile roule, fenêtres baissées, jouant de la musique rap. Cette dernière joue un rôle significatif, puisque le hip-hop bulgare était resté discret depuis son apparition sous le communisme, vers la moitié des années quatre-vingt. Phénomène quasi-clandestin en raison de la désapprobation étatique, son affirmation au grand jour dans le film témoigne de l'état de liberté dont jouissent les protagonistes dès 1989.

Le désir d'adhésion à l'« Europe » est plus flagrant dans *Le monde est grand*. Le déroulement du film, en majorité à l'extérieur de la Bulgarie, en est la raison principale. Les prises de vue en plan rapproché, en alternance avec les plans éloignés, font ressortir le malaise ressenti par Aleksandar. En effet, l'attitude de ce dernier trahit son besoin de se fondre dans la masse, d'être comme tout le monde en Allemagne. Il commence par refuser l'aide et la présence

de Bai Dan : « Je ne me souviens pas de vous ! Allez-vous en ! » (16 : 50). En niant sa parenté avec le vieil homme, il cherche à se détacher de ses origines balkaniques. Lorsque Bai Dan le force à reconnaître qu'ils sont de la même famille et qu'ils partagent des racines communes, Aleksandar est placé face à son propre regard, un regard occidental, ce qui illustre comment fonctionne le balkanisme intériorisé. En quelque sorte, avec son amnésie, Aleksandar est devenu un être supranational. Il ignore d'où il vient, mais il ne veut pas être associé à une nationalité en particulier. Lorsque Bai Dan arrive à son chevet à l'hôpital, le serrant dans ses bras et le rassurant de sa présence, Aleksandar le regarde, interdit. Les premières paroles qu'il prononce sont « Je ne sais pas [Ich weiß nicht] » en allemand, immédiatement suivies d'un balbutiement en bulgare. Ce premier réflexe, celui de parler allemand, révèle l'hybridité qui traverse l'identité d'Aleksandar. La primauté de l'allemand s'explique notamment de par le fait que le jeune homme a fait la majeure partie de sa scolarité en Allemagne et qu'il n'est visiblement pas retourné en Bulgarie depuis son enfance. Le travail d'Aleksandar contribue d'ailleurs à appuyer l'aspect multiculturel, ou supranational, de sa vie. En effet, rappelons que le protagoniste travaille comme traducteur, sous-entendant qu'il maîtrise plusieurs langues européennes. Sur une note positive, le film amène Aleksandar à revisiter la notion d'identité nationale, de façon à l'intégrer à une identité européenne. Ainsi, la trame narrative du *Monde est grand* amène graduellement Aleksandar à considérer son appartenance à différentes origines comme pilier d'une identité plus vaste que ses identités bulgare ou allemande.

3.2 Vers un cinéma nationaliste

Les études du cinéma postcommuniste notent un phénomène récurrent dans les films réalisés après la transition de 1989. Ce phénomène se caractérise par une réémergence d'une conscience nationale. Précisons qu'il s'agit d'une réémergence puisque le thème nationaliste était

déjà exploité par le cinéma communiste, comme nous l'avons vu précédemment. Le cinéma subséquent, animé par un désir de rendre justice et de lever le voile sur les dommages moraux imposés par le communisme, fait appel à la fibre nationale pour différentes raisons (Iordanova 67-91 ; Iordanova dans Portuges et Hames 23). Dans *La révolte de L.*, les appels narratifs à l'identité bulgare prennent deux chemins différents : la subversion et le retour aux racines. Le premier fait référence à la figure du tricheur ou du voyou évoquée par Stojanova (162) comme représentations typiques des méchants de l'Europe de l'Est dans des films occidentaux. Si l'on se réfère à des populaires films d'action à la *James Bond*, à la série *Die Hard* et à d'autres superproductions comme *Indiana Jones*, l'antagoniste de l'Europe de l'Est est généralement soit un homme de grande stature aux traits sévères, soit une femme d'une grande beauté, sensuelle et manipulatrice. Dans la plupart des cas, un fort accent russe est de mise pour souligner leur exotisme. Le cinéma postcommuniste bulgare est conscient du canon cinématographique occidental dans la représentation de l'Europe de l'Est. C'est pourquoi il adopte parfois un discours cynique, auto-dérisoire, dans le but de se réapproprier l'identité qui lui a été conférée. Pensons ici à *Mission London*, film produit en 2010 par Dimitar Mitovski ayant remporté un franc succès auprès du public bulgare et aux Bulgarian Film Academy Awards. Le film rassemble plusieurs des stéréotypes de l'Europe de l'Est sous le toit de l'ambassade bulgare à Londres. Une réception organisée pour célébrer l'entrée de la Bulgarie au sein de l'Union Européenne donne lieu à toutes sortes de péripéties liées à la corruption des bureaucrates bulgares, des gangs criminels qui opèrent depuis la cuisine de l'ambassade, l'amour d'une prostituée, etc. (Stojanova 173). La présence de ces figures antagonistes caractérise la vengeance post-censure spécifique au cinéma de la transition. Dans le cas de *La révolte de L.*, Loris incarne le voyou, à la fois surhumain et humain. Surhumain, parce que ses actions sont, jusqu'à ce qu'il rencontre Larissa, dénuées de sensibilité humaine, mais humain parce qu'il souffre de son état et qu'il ressent de

l'empathie pour les autres. Le retour aux racines est explicite, puisque la caméra montre Loris sur un rocher au bord de la mer, avec l'angle exact du début. Le retour de Loris à Burgas, avec Larissa, laisse entendre qu'il désire recommencer sa vie et revenir à ses racines. Ainsi, un retour à la vie plus simple constitue une promesse pour contrer la désorientation postcommuniste, voire une purge de la société devenue toxique (Trifonova 223 ; Iordanova dans Portuges et Hames 32) qui a effacé les valeurs proprement humaines.

Le monde est grand fait moins appel au nationalisme que le premier film. L'on peut tout de même y observer certains éléments, notamment en ce qui a trait à la réclamation de l'identité bulgare. Pour Aleksandar, le recouvrement de sa mémoire est crucial pour se réapproprier et accepter son identité. Le processus commence dès qu'il accepte de suivre son grand-père. Ainsi, il découvre une seconde fois l'histoire de sa famille et, parallèlement, la culture et les coutumes nationales. Outre le backgammon, il se laisse d'ailleurs mener jusque dans la danse et dans l'amour (1 : 15 : 30). Bai Dan achève le traitement de « bulgarisation » en jetant les médicaments antidépresseurs, entre autres — d'Aleksandar dans le feu. Ce dernier, sous le choc, se met à bégayer, affirmant qu'il lui faut sa médication pour guérir. Mais la proposition de Bai Dan, plus romantique, consiste à guérir Aleksandar par les expériences et les émotions plutôt que par la médecine moderne. En quelque sorte, le retour aux sources représente un voyage à la fois physique et psychologique qui possède un pouvoir salutaire. Quoique favorable à la Bulgarie postcommuniste, le film émet néanmoins un commentaire à l'endroit de la situation politique actuelle. Il lance une pique par le biais d'un panneau publicitaire que l'on voit à l'arrivée d'Aleksandar en Bulgarie, vers la fin du film. Il s'agit de l'affiche d'un candidat aux élections, dont le slogan est « Pour une nouvelle Bulgarie ! » (1 : 30 : 57). L'on comprend donc que malgré son optimisme, le film concède, via l'ironie, que la situation actuelle en Bulgarie est

problématique. En somme, le nationalisme bulgare se traduit au cinéma en un retour aux racines essentialisé, prônant les bienfaits du ressourcement à la campagne ou à la mer.

Paradoxalement, les films analysés évoquent l'espoir d'une société post-mondialiste, qui évoluerait indépendamment, ou de façon harmonieuse, par rapport au sentiment d'identité nationale. Dans *La révolte de L.*, même sans une présence occidentale, les protagonistes s'identifient à l'altérité. Ainsi, Loris et Larissa sont tous les deux conscients qu'ils correspondent à l'Autre, selon la perspective du balkanisme. Dans ce cas précis, la Bulgarie et la Russie sont sur un pied d'égalité — ce qui n'était pas le cas durant la période communiste. Ils vivent le même désarroi et les mêmes obstacles les attendent dans leur chemin vers le salut. Ainsi, l'amour entre Loris et Larissa peut être compris comme une métaphore pour la trêve que l'on voudrait voir entre la Bulgarie et la Russie à l'aube du deuxième millénaire. L'histoire d'amour permet donc d'envisager un discours alternatif à l'endroit de la Russie, un discours où la Bulgarie se repositionne non contre l'Europe de l'Est, mais en l'intégrant. Ainsi, le film postule que se repositionnement du discours auto-identificatoire est nécessaire pour pallier la situation difficile de la Bulgarie. Cette prémisse du film de 2006 laisse entendre que le mouvement du cinéma de la transition, très revendicateur, commence à adopter une attitude plus modérée et plus conciliante à l'endroit de la collaboration internationale.

Comme nous l'avons vu plus tôt, le message d'espoir est intrinsèque à la trame du *Le Monde est grand*. La déstabilisation d'Aleksandar en Allemagne illustre bien la division idéologique qui subsiste entre l'Europe de l'Ouest et l'Europe de l'Est incluant les Balkans. Or, dans le cas d'Aleksandar, le retour aux racines n'est pas permanent, il n'est qu'un outil pour retrouver sa mémoire et pour définir son identité. Il possède ensuite la liberté de modeler cette identité comme il le désire. Une scène du film représente la nouvelle réalité d'Aleksandar — et celle de plusieurs autres générations d'immigrants. Il s'agit du moment où il discute avec Maria,

une jeune femme qu'il rencontre lors d'un des arrêts du voyage et qui lui plaît. Lorsqu'elle lui demande d'où il vient, en anglais, son premier réflexe est de répondre « de l'Allemagne ». Lorsqu'à son tour il lui pose la même question, elle répond qu'elle est hongroise. Elle s'empresse d'ajouter, en allemand cette fois, qu'elle vit en Allemagne. Ils rient. La rencontre d'Aleksandar et de Maria symbolise l'hybridisation culturelle qui s'opère en Europe (comme ailleurs dans le monde) — du point de vue bulgare — depuis l'adhésion de la Bulgarie à l'Union Européenne. Aleksandar et Maria sont tous les deux des Autres, hybrides culturels, tout aussi bien dans leur pays d'origine que dans leur pays hôte (Mazierska et Rascaroli 138). Ils se ressemblent dans leur différence. *Le monde est grand* traduit ainsi ses aspirations quant à l'avenir de l'Europe : une Europe inclusive, où les langues, cultures et nations se mélangent sans discrimination. Une Europe supranationale, en somme. La production cinématographique du film en est d'ailleurs un exemple évident : *Le monde est grand* est le résultat d'une coproduction avec la Slovénie, l'Allemagne et la Hongrie. Les personnages principaux du film, Aleksandar et Bai Dan, sont joués respectivement par Carlo Ljubek, un acteur allemand d'origine croate, et Miki Manojlović, un acteur serbe. Certes, les coproductions faisant intervenir plusieurs pays et acteurs d'origines diverses ne sont pas un phénomène nouveau dans le monde cinématographique. Mais dans le cas du *Monde est grand*, cet élément contribue à renforcer le message de pluriculturalisme de la trame narrative.

Conclusion

Le cinéma postcommuniste bulgare a suivi une trajectoire intéressante depuis la « révolution de velours » de 1989. En effet, le cinéma de la transition, de 1989 à 2006, est résolument anticommuniste. La liberté soudaine dont il profite lui permet d'afficher un discours qui aurait auparavant été muselé. Par conséquent, le cinéma de la transition transmet une critique virulente du régime communiste, adoptant une perspective occidentale sur les sociétés de l'Europe de l'Est et des Balkans. L'absence de nuances quant à la représentation du communisme donne lieu à des films d'une violence inouïe, souvent sombres et fatalistes. *La révolte de L.* a été réalisé en 2006, soit vers la fin de ce courant cinématographique particulier. Certes, il expose les conséquences psychologiques de la période communiste. Mais déjà, l'on remarque que sa position est plus modérée en cela qu'il concentre sa critique sur la situation économique, sociale et politique de la Bulgarie actuelle.

Le nouveau cinéma, pour sa part, date de 2007, année de l'adhésion de la Bulgarie à l'Union Européenne. Bien qu'il soit toujours critique de la période communiste, le nouveau cinéma est surtout caractérisé par une désillusion par rapport à la promesse d'une « nouvelle Europe ». Ainsi, l'on délaisse la dimension sinistre et vengeresse du cinéma de la transition pour transmettre un désir de changement. *Le monde est grand et le salut nous guette de partout* est un bon exemple de ce courant. Il adopte une posture conciliante vis-à-vis du passé communiste bulgare et s'en sert pour faire valoir la nécessité d'améliorer la société. Le film rappelle d'ailleurs les inégalités qui divisent toujours les Européens de l'Est et des Balkans du reste de l'Europe, nonobstant les changements apportés par l'Union Européenne. L'exclusion sociale de la famille d'Aleksandar, autant en Italie qu'en Allemagne, illustre cet aspect de la réalité de l'immigration.

Le monde est grand demeure néanmoins optimiste quant à l'issue de cette problématique, comme en témoignent ses retrouvailles avec Maria, la belle hongroise.

Nous avons observé les représentations du communisme en les classifiant selon deux catégories : les représentations négatives et les représentations positives. Les premières passent de la dénonciation politique d'un régime oppressif à un désir de faire partie de l'« Europe » selon les standards de l'Europe occidentale. L'on remarque la critique notamment par l'atmosphère révélée à l'aide de divers effets cinématographiques. Ainsi, *La révolte de L.* et *Le monde est grand* illustrent tous les deux le faux bonheur de la vie sous le communisme, alors que la surveillance étatique est partout. Dans les deux films, des menaces sont proférées pour inciter à l'espionnage pour le compte de l'État. L'attrait de l'Europe occidentale est surtout montré par le biais d'une critique fondamentale du régime communiste bulgare tout en mettant l'accent sur le manque des libertés de base. Cet état limite toutes possibilités de succès, de prospérité et de déplacements.

Les représentations positives consistent plutôt en des images nostalgiques, une désillusion face au présent et un retour aux racines. Notons que même si ces deux derniers aspects ne sont pas nécessairement positifs, leur clémence par rapport au régime communiste justifie leur présence dans cette catégorie. Si l'on retrouve peu d'images nostalgiques dans *La révolte de L.* — il s'agit surtout du décor familial, de la musique et des jeux de lumière pour rappeler les souvenirs — *Le monde est grand* en est riche. La majorité des *flashbacks* de l'enfance d'Aleksandar se déroulent sous une lumière dorée et montrent une enfance heureuse et sereine. La narration de ces séquences filmiques par Aleksandar contribue également à rendre un effet nostalgique. La désillusion apparaît plus sous la forme d'une confrontation avec la réalité, notamment, dans *La révolte de L.*, lorsque l'on apprend que l'ancien directeur de prison et membre du parti communiste s'est recyclé en chef du réseau de prostitution. Dans le deuxième

film, il s'agit plutôt d'exposer la réalité de l'immigration en Europe. Enfin, dans les deux cas, le retour aux racines est crucial pour contrer la désorientation postcommuniste. Pour Loris, dans le premier film, il s'agit de faire la paix avec son entourage et avec ses actions. Pour Aleksandar, dans le second film, le retour à sa culture d'origine prend la forme d'un long périple à travers sa mémoire, de façon à retrouver et à accepter son identité. Les références au passé y sont nombreuses, et le backgammon y représente un symbole important dans son chemin vers le salut.

Un complexe d'infériorité et le désir d'adhérer à l'Europe occidentale sont à l'origine du paradoxe identitaire bulgare. Les deux films illustrent le complexe à l'aide de modes de représentations conformes à la perspective balkaniste. Dans *La révolte de L.*, il s'agit de la représentation de la femme de l'Europe de l'Est, incarnée par Larissa, essentialisée et hypersexualisée. Le second film use d'une stratégie d'auto-balkanisation par les protagonistes pour souligner la marginalisation des ressortissants des pays de l'Europe de l'Est. Aleksandar et son grand-père sont conscients de leur différence et choisissent de l'admettre tout haut de façon à mettre l'accent sur leur ambivalence. À l'aide de procédés humoristiques et dramatiques, le film éclaire la complexité de la situation bulgare.

La question identitaire se complique avec la présence du nationalisme qui revient en force dans le cinéma postcommuniste. Quoique discrète dans *La révolte de L.*, la conscience nationale émerge par le biais de figures subversives et d'autodérision, comme le voyou qu'est Loris dans le film, ainsi que dans le retour aux racines qui associe l'origine et l'identité bulgares à la sérénité et à la paix. Le même processus s'opère dans *Le monde est grand*, alors que le voyage du retour est une façon de se réclamer son identité bulgare.

Mais le nationalisme postcommuniste diffère de celui prôné par la doctrine communiste : il cherche le compromis et aspire à une société supranationale, une société où la Bulgarie ferait partie intégrante d'une Europe unifiée de multiples nations. Bien que cette problématique soit

moins centrale aux films de la transition, elle s'y trouve tout de même par le désir de se dissocier du legs communiste. Le nouveau cinéma est, quoique désillusionné, animé par l'espoir de voir un changement à la société européenne, par la recherche d'un idéal où les frontières qui continuent de séparer l'Ouest de l'Est seraient rendues plus floues.

La présente recherche s'intéressait au paradoxe identitaire bulgare, postulant qu'il est à l'origine du peu de nostalgie dans les films postcommunistes. L'analyse des films indique en effet la présence d'un complexe d'infériorité culturelle et sociale, ainsi que son intériorisation par les personnages. Ce phénomène apparaît sous plusieurs formes, notamment par l'imitation ou la reproduction du discours occidental sur les sociétés communistes d'Europe de l'Est, en particulier sur la Bulgarie, ou encore par le cynisme et l'autodérision. Les résultats font ressortir la question nationale dans les films. Celle-ci signifie d'une part le désir de reprendre le contrôle du discours, et d'autre part, le besoin de reconnaissance et d'acceptation de la part du monde occidental. Soulignons que notre recherche est une tentative d'éclaircir un sujet peu exploré jusqu'à présent. Elle ne prétend donc pas à l'exhaustivité, mais défend plutôt la nécessité d'y accorder de l'attention. La montée récente de l'extrême droite dans certains pays de l'ex-Bloc de l'Est est symptomatique du ressentiment qui existe parmi une partie de ces populations. L'adhésion à l'Union Européenne faisait miroiter chez plusieurs les possibilités pour redresser la situation économique, politique et sociale. Or, la corruption, la pauvreté et le chômage affectent de nombreux pays de la région, et le fossé entre les classes économiques continue de s'approfondir, au détriment de la majorité de la population. Le cinéma est un médium puissant, qui a le pouvoir de transmettre un message et d'engager l'action. Dans le cas bulgare, le cinéma sonne l'alarme au sujet d'une situation critique. La recherche se doit d'approfondir le sujet et de contribuer activement à proposer des solutions qui permettront de rendre justice à tous.

Annexe I

Le backgammon est un jeu de table qui se joue à deux. C'est un jeu de hasard raisonné, datant de plusieurs milliers d'années. Dans l'histoire perse, le jeu est porteur d'une symbolique liée à l'importance du cycle de la vie. Il représente le destin et le cycle cosmique. Le backgammon, à l'instar des échecs, est un exercice de simulation des défis posés par la vie, ainsi que de l'apprentissage nécessaire pour réussir à relever ces défis et être une personne accomplie (Daryae 295). Le jeu se pratique avec des dés sur un tablier composé de douze flèches. Le jeu consiste à user de stratégie pour retirer ses pions du tablier.

Sources : Wikipédia ; Merriam-Webster, Touraj Daryae.



Source : Pixabay.

Bibliographie

- BONDEBJERG, Ib. « Coming to terms with the past: post-1989 strategies in German film culture », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 1, n° 1, 2010, p. 29-42.
- BRYCE, Derek et Senija ČAUŠEVIĆ. « Orientalism, Balkanism and Europe's Ottoman heritage », *Annals of Tourism Research*, vol. 77, 2019, p. 92-105.
- Buntat na L. (Бунтът на L.)*, [Film], réalisé par Kiran KOLAROV, Sofia, Pro Films, 2006, DVD, 101 minutes.
- CAPELLE-POGĂCEAN, Antonela et Nadège RAGARU. « La culture habitée aux frontières du socialisme (Gorna Džumaja, 1944-1948) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 68, n° 2, 2013, p. 391-427.
- DARYAEE, Touraj. « Mind, body, and the cosmos: chess and backgammon in ancient Persia », *Iranian Studies*, vol. 35, n° 4, 2002, p. 281-312.
- DIMITROV, Vesselin. *Bulgaria: the uneven transition*, Oxon England, Routledge, 2001, 127 p.
- DIX, Hywel. « On Balkanism and Orientalism: undifferentiated patterns of perception in literary and critical representations of Eastern Europe », *Textual Practice*, vol. 2, 2015, p. 1-19.
- ENNS, Anthony. « The Politics of Ostalgia: Post-Socialist Nostalgia in Recent German Film », *Screen*, vol. 48, n° 4, 2007, p. 475-491.
- GIGOVA, Irina. « The good life and post-communist nostalgia », *East European Politics*, vol. 29, n° 4, 2013, p. 1-7.
- GOTT, Michael et Todd HERZOG (dir.). *East, West and Centre: Reframing post-1989 European Cinema*, Edinburgh, Presses de l'Université d'Edinburgh, 2016, 341 p.

- IBROSCHEVA, Elza et Maria STOVER. « East meets West: The Cultural History of Television in Bulgaria », *Journal of European Television History & Culture*, vol. 6, n° 11, 2017, p. 1-16.
- JUNG, Yuson. « Lost In Transition: Ethnographies of the Everyday Life After Communism », *Anthropological Quarterly*, vol. 85, n° 2, 2012, p. 587-592.
- KEREMIDCHIEVA, Zornitsa. « The egoist lifestyle: Gender, community, and the "new generation" of post-communist Bulgaria », *Feminist Media Studies*, vol. 15, n° 1, 2015, p. 113-132.
- KOLEVA, Svetla. « Utopies entrecroisées en Europe de l'Est : de l'expérience communiste à la réalité postcommuniste », *Education et sociétés*, vol. 37, n° 1, 2016, p. 65-79.
- KOPRIVITSA, Chaslav D. « 'Balkanism' as Discourse(s) of Power(lessness) Towards the Questionability of Narrativism », *European Quarterly of Political Attitudes and Mentalities*, vol. 5, n° 3, 2016, p. 56-69.
- KRISTENSEN, Lars Lyngsgaard Fjord. *Postcommunist film—Russia, Eastern Europe and world culture: moving images of postcommunism*, New York, Routledge, 2012, 207 p.
- LATCHEVA, Rossalina. « Nationalism versus patriotism, or the floating border? National identification and ethnic exclusion in post-communist Bulgaria », *Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology*, vol. 1, n° 2, 2010, p. 187-215.
- MAZIERSKA, Ewa ; KRISTENSEN, Lars Lyngsgaard Fjord et NÄRIPEA, Eva. *Postcolonial approaches to Eastern European cinema: portraying neighbours on-screen*, Londres, I.B. Tauris, 2014, 342 p.
- MCCORMICK, John P. *Weber, Habermas, and transformations of the European state: constitutional, social, and supranational democracy*, Cambridge, Presses de l'Université Cambridge, 2007, 319 p.

- MISHKOVA, Diana. *Beyond Balkanism: the scholarly politics of region making*, Boca Raton, Routledge, 2019, 292 p.
- PAGEAU, Pierre. « Renaissance du cinéma bulgare », *Séquences*, n° 310, 2017, p. 50.
- PETROVIC, Tanja. *Mirroring Europe ideas of Europe and Europeanization in Balkan societies*, Leiden, Brill, 2014, 224 p.
- PICCOLO, Laura. « "Back in the USSR": notes on nostalgia for the USSR in twenty-first century Russian society, literature, and cinema », *Canadian Slavonic Papers*, vol. 57, n° 3, 2015, p. 254-267.
- PORTUGES, Catherine et Peter HAMES. *Cinemas in transition in Central and Eastern Europe after 1989*, Philadelphia, Presses de l'Université Temple, 2013, 279 p.
- PREDA, Caterina. « Le rôle de la nostalgie dans la mémoire artistique du passé communiste dans la Roumanie contemporaine », *Canadian Slavonic Papers*, vol. 57, n° 3-4, 2015, p. 268-283.
- PRUSIK, Monika et Maria LEWICKA. « Nostalgia for Communist Times and Autobiographical Memory: Negative Present or Positive Past? » *Political Psychology*, vol. 37, n° 5, 2016, p. 677-693.
- PUSCA, Anca. « Looking back: communist melancholia and post-socialist pains », *Journal of International Relations and Development*, vol. 15, n° 3, 2014, p. 425-437.
- RENNE, Tanya. *Ana's Land : sisterhood in Eastern Europe*, Boulder, WestviewPress, 1997, 240 p.
- SARKISOVA, Oksana, et Péter APOR. *Past for the eyes: East European representations of communism in cinema and museums after 1989*, Budapest, Presses de l'Université d'Europe centrale, 2008, 416 p.

STOJANOVA, Christina. « The Trickster in Bulgaria identity discourses and his manifestations in postcommunist Bulgaria cinema », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 4, n° 2, 2013, p. 161-180.

ŠTULHOFER, Aleksandar et Theo SANDFORT. *Sexuality and Gender in Postcommunist Eastern Europe and Russia*, New York, The Haworth Press, 2005, 410 p.

The World Is Big and Salvation Lurks Around the Corner (Светът е голям и спасение дебне отвсякъде), [Film], réalisé par Stephan KOMANDAREV, Bulgarie/Allemagne/Slovénie/Hongrie/Serbie, RFF International/Pallas Film/Vertigo/Inforg Stúdió/BNT, 2008, 105 minutes.

TRIFONOVA, Temenuga. « Between the National and the Transnational: Bulgarian Post-Communist Cinema », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 2, n° 2, 2011, p. 211-225.

TODOROVA, Maria (dir.). *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, Budapest, Presses de l'Université d'Europe centrale, 2014, 640 p.

TODOROVA, Maria (dir.). *Remembering Communism: Genres of Representation*, New York, Social Science Research Council, 2010, 392 p.

ZSUZSA, Gille, et Maria TODOROVA. *Post-communist nostalgia*, New York, Berghahn Books, 2010, 310 p.