

Université de Montréal

L'allégorie comme discours politique dans *Underground* d'Emir
Kusturica

Par
Abdelhamid Bouchnak

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de
l'obtention du grade
M.A en études cinématographiques

Juin 2010

© Abdelhamid Bouchnak, 2010.

Université de Montréal

Ce mémoire intitulé
L'allégorie comme discours politique dans *Underground* d'Emir
Kusturica

Présenté par
Abdelhamid Bouchnak

A été évalué par un jury composé par les personnes suivantes :

Isabelle Raynauld
président-rapporteur

Olivier Asselin
directeur de recherche

Édouard Mills-Affif
membre du jury

Résumé :

Notre recherche se compose de trois parties essentielles. La première présente une définition de l'allégorie en général, puis dans les arts visuels et pour finir au Cinéma. La deuxième partie consiste à analyser l'allégorie dans *Underground* de Kusturica. Dans cette deuxième partie, nous commencerons par exposer les caractéristiques générales du cinéma d'Emir Kusturica avant d'analyser la manière dont le réalisateur utilise l'allégorie dans *Underground* pour dénoncer une guerre. Enfin, dans la troisième partie, nous évoquerons les risques qu'un traitement allégorique peut comporter en parlant de la polémique qu'*Underground* provoqua lors de l'attribution de la Palme d'or au festival de Cannes en 1995. Nous faisons l'hypothèse que Kusturica a eu recours à l'allégorie, non pas pour contourner la censure, mais pour contourner les éventuelles critiques.

Mots clés : *Allégorie, Arts, Cinéma, Kusturica, Underground, Politique*

Abstract :

Our research is in three parts. The first is a definition of the allegory in general, in the visual arts and in film. The second part analyzes the allegorical dimension of Kusturica film *Underground*. After having mentioned the main characteristics of Kusturica's cinema, I will examine the ways in which the director has used the allegory in his film : officially, the allegory was presented as a means to denounce the war in the the Balkans, but we will try to see if there weren't another reason of the director's choice of this figure. In the third part, we will discuss the debate that the film started and the political views of the director.

Keywords: *Allegory, Arts, Cinema, Kusturica, Underground, politic*

Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1 : L'allégorie.....	3
1.1. Définitions de l'allégorie.....	3
1.2. Usages de l'allégorie.....	11
1.2.1. L'allégorie dans les arts visuels	13
1.2.2. L'allégorie au cinéma	14
Chapitre 2 : L'allégorie dans <i>Underground</i> de Kusturica	18
2.1. <i>Underground</i>	20
2.1.1. Le contexte sociopolitique : le conflit des Balkans.....	20
2.2. Analyse d' <i>Underground</i>	22
2.3. Symbolique de l'épilogue d' <i>Underground</i>	34
Chapitre 3 : Le discours politique dans <i>Underground</i>	37
3.1. La polémique <i>Underground</i>	38
3.2. Un point de vue personnel sur la polémique d' <i>Underground</i>	43
Conclusion	45
Bibliographie.....	47
Annexe :	50

Tables des figures

- FIGURE 1 Kusturica, *Underground 1995*, 1 :00 :36
- FIGURE 2 2a : Chagall, *La Guerre* (1964-66)
2b : Kusturica, *Underground 1995*, 02:28:00
- FIGURE 3 3a : Kusturica, *Underground 1995*, 02:32:42
3b : Marc Chagall *La Crucifixion blanche* (1887-1985)
- FIGURE 4 Kusturica, *Underground 1995*, 2:41:14

Introduction

Longtemps utilisée dans les textes religieux (bibliques surtout) et dans la peinture qui s'inspire des textes sacrés, l'allégorie a été plutôt marginalisée dans le cinéma moderne, du moins depuis que le récit et le réalisme se sont imposés comme formes dominantes. C'est pourquoi rares sont les cinéastes qui osent utiliser l'allégorie dans leurs films. Parmi eux, nous trouvons le bosniaque Emir Kusturica. Pour mieux comprendre le rôle de l'allégorie dans le cinéma contemporain, nous avons choisi d'examiner le très controversé film de Kusturica *Underground*, Palme d'or au festival de Cannes de 1995, qui reste, pour le réalisateur comme pour bien des critiques, son œuvre majeure. Mais ce qui nous a interpellés dans cette œuvre, c'est le traitement allégorique d'un sujet aussi grave et délicat que la guerre. Dans *Underground*, l'allégorie est utilisée comme discours politique.

Dans un premier chapitre, je tenterai de définir l'allégorie en tant que forme d'expression discursive et visuelle, et d'identifier ses différentes fonctions. Je verrai ensuite comment elle s'illustre dans la littérature, les arts visuels et enfin dans le cinéma.

Dans un deuxième chapitre, j'essaierai de voir de plus près comment ce réalisateur a pu décrire une situation politique délicate et dramatique en la présentant sous une forme légère festive, joyeuse et grotesque. Quel usage a donc fait Kusturica de l'allégorie pour aborder un sujet politique aussi délicat et grave ?

En effet, en bâtissant son film sur le fond de la guerre dans les Balkans, Kusturica sait qu'il s'attaque à un sujet épineux où les interdits de dire, l'occultation et le détournement des faits, exacerbent les passions. De ce fait, nous pouvons déjà supposer que le cinéaste va puiser dans le registre de l'allégorie politique.

Dans ce chapitre, je vais d'abord présenter brièvement le contexte sociopolitique de l'époque qui me semble assez important pour déchiffrer le sens caché du film.

J'essayerai ensuite d'analyser les éléments narratifs les plus importants soit: les personnages et leurs sens symboliques, le récit qui couvre cinquante ans de la vie d'un pays, les situations dramatiques, dont la mise en abyme du cinéma et du théâtre dans le film, ainsi que les incrustations dans les images d'archives. Je parlerai aussi des décors, des cadrages et des mouvements de caméra. J'analyserai méticuleusement l'épilogue du film qui résume toute la symbolique d'*Underground*.

Son traitement allégorique de la guerre des Balkans, fût-il réactionnaire et conservateur, tend à dissimuler les problèmes politiques ou au contraire à dénoncer l'absurdité et l'inutilité d'un tel massacre ?

Dans un troisième chapitre, je vais parler de la polémique qu'*Underground* a suscitée lors de sa sortie, et surtout de l'échange qui a eu lieu entre Emir Kusturica et l'intellectuel français Alain Finkielkraut, qui est à l'origine de cette polémique. Finkielkraut accusa le réalisateur d'être un partisan de Milosevic, et affirma qu'*Underground* était en réalité un film de propagande serbe, qui manipule le spectateur, fait une sélection arbitraire des faits historiques, les transforme comme il trafique les images d'archives. Cette accusation n'est pas restée sans réponse. Le réalisateur a répondu à Finkielkraut dans un article sur le quel je m'attarderai. À la suite de cette analyse, nous verrons si cette polémique était justifiée.

Chapitre 1 : L'allégorie

1.1. Définitions de l'allégorie

Dans sa signification élémentaire, une allégorie se présente comme une description ou un récit, un texte ou une image, qui porte en soi un sens immédiat suffisant, mais dont les éléments recèlent des valeurs symboliques qui fondent un sens second, son sens intentionnel, différent du premier. Autrement dit, c'est l'expression d'une idée sous une forme symbolique, par un être vivant, une scène, une histoire.

Etymologiquement, l'allégorie vient des deux mots grecs *allo* et *gorein*, qui signifient « parler autrement, d'une autre manière ». Faire une allégorie, c'est décrire ou raconter quelque chose avec l'intention de signifier une toute autre chose.

Voici la plus ancienne définition de l'allégorie qu'on peut retrouver dans le corpus de tropologie grecque :

*« L'allégorie est un discours qui veut dire une chose au sens propre tout en présentant l'idée d'une autre en vertu, la plupart du temps, d'une similitude ».*¹

Les rhétoriques subséquentes gardent une définition similaire :

*« Figure de rhétorique par laquelle on emploie des termes qui, pris à la lettre, signifient toute autre chose que ce qu'on veut lui faire signifier. »*²

¹ Tryphon, *Traité des Tropes*, ed L.Spengel, *Rhetores groeci Leipzig*, B.G Teubner, 1856, t.III, p193

² César Chesneau du Marsais, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris, Chez Briasson, Davis l'Aine, Le breton, Durand, 1751, p.280

Pierre Fontanier définit ainsi l'allégorie:

« Elle consiste dans une proposition à double sens, au sens littéraire et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucun espèce de voile »³

Par cette définition, Fontanier montre que le double sens constitue l'essentiel de l'allégorie. Elle présente une idée sous la forme d'une autre qui la rend plus compréhensible et plus intéressante.

Fontanier différencie l'allégorie de l'allégorisme, qui, même si ce n'est pas une figure à part entière, n'est qu'une « allégorie assez différente ». Et cette différence réside dans le fait que :

« L'Allégorisme, imitation de l'Allégorie, consiste dans une Métaphore prolongée et continue, qui, lors même qu'elle s'étend à toute la proposition, ne donne lieu qu'à un seul et unique objet d'offert à l'esprit. »⁴

Par exemple, lorsque César parle de Rome il la compare à un Colosse ébranlé qui a besoin d'un bras qui la soutienne et en arrête la chute :

*« Ce colosse effrayant dont le monde est foulé,
En pressant l'univers est lui même ébranlé,
Il penche vers sa chute, et contre la tempête,
Il demande mon bras pour soutenir sa tête. »⁵*

Dans ces vers le sens est double, puisque César parle de Rome et le Colosse n'est autre que la puissante Rome elle même. Toutes les descriptions qui ont été faites de ce colosse illustrent parfaitement l'allégorie de Rome en danger qui appelle à son secours César. Mais la figure n'est pas ponctuelle et s'étend à tout le discours.

³ Pierre Fontanier, *Les figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1977, p114

⁴ *Ibid.*, p116

⁵ *Ibid.*, p116

Mais la définition de l'allégorie que propose Olivier Reboul est plus précise et c'est sur elle que je vais essentiellement me baser dans ma recherche. Pour lui:

« L'allégorie est une suite cohérente de métaphores qui, sous forme de description ou de récit, sert à communiquer une vérité abstraite. Elle a donc un sens littéral, que Perlman appelle le phore, et un sens dérivé, le thème ; le phore est ce qui est dit, le thème ce qu'il faut comprendre. »⁶

Afin de bien comprendre cette définition, il est important de rappeler que la métaphore est une figure qui se base essentiellement sur la comparaison et qu'elle ne peut être lue qu'au sens figuré, comme par exemple l'expression : « L'homme est un loup pour l'homme ». Et on peut reconnaître une métaphore par le fait que, contrairement à la comparaison proprement dite, la phrase ne comporte pas des expressions telles que « comme », « pareil à » ou « semblable à ». Comme le dit Reboul : « *La métaphore exprime une réalité par le nom d'une autre qui lui ressemble et qui est en générale plus concrète* ». ⁷ Il y a métaphore quand on condense l'analogie, en omettant d'exprimer certains de ses termes. La métaphore serait donc plus qu'un simple raisonnement par analogie.

Revenons maintenant à la définition de l'allégorie selon Reboul. Dans cette définition, ce qui est spécifique à cette figure, c'est qu'elle se compose de plusieurs métaphores. Cependant, il ne faut pas confondre l'allégorie et la métaphore filée, qui est, elle, une suite cohérente de métaphores. Contrairement à l'allégorie, la métaphore filée s'inscrit dans le sens immédiat du texte ou de l'image et elle n'a pas de sens propre immédiat. Voilà un exemple qui montre bien la différence :

« L'expérience est une lanterne accrochée dans le dos qui éclaire le passé ».

⁶ Olivier Reboul, *La Rhétorique*, Paris, *Que sais-je*, 1990, p 56

⁷ *Ibid.* p 45

Ceci est une métaphore filée car le sens de la phrase ne peut être saisi qu'au sens figuré. Toutes ces métaphores n'ont pour fonction que de donner un sens plus clair au sujet de cette phrase, qui est l'*expérience*.

Par contre, l'expression « Il n'est point ici bas de moisson sans culture »⁸ est une allégorie, car ici, tous les termes sont métaphoriques et que la phrase littérale fait sens en tant que telle. Sur le plan purement littéral, il est vrai qu'il n'existe aucune moisson sans une culture au préalable, et la phrase littérale fait sens en tant que telle, sauf que, dans cet exemple, chaque terme est lui aussi métaphorique. Cette information devient du coup plus intéressante lorsque l'on saisit son sens figuré : l'importance du travail dans la vie et sa relation avec le bonheur. On comprend ainsi que le bonheur se gagne au prix d'efforts et de labeur. « *L'Allégorie est une description ou un récit énonçant des réalités familières, concrètes, pour communiquer, de façon métaphorique, une vérité abstraite* »⁹. L'allégorie serait donc une expression dont le sens doit être deviné sous le sens premier ou littéral. C'est en quelque sorte une métaphore exprimant une idée abstraite.

De même, la phrase « Les chiens aboient et la caravane passe » décrit une scène banale à première vue. Mais cette expression comporte une morale qui nous est renvoyée quand nous prenons les termes de la phrase comme des symboles. En parlant des chiens, nous faisons évidemment allusion aux personnes qui passent leur temps à médire sur nous ou à nous critiquer gratuitement mais dont la méchanceté ne doit pas nous empêcher de continuer notre bonhomme de chemin ou tout simplement de vivre notre vie. Ce proverbe nous apprend à ignorer les médisants qui ne doivent pas entraver notre existence.

⁸ Pierre Fontanier *op.cit.*, p115

⁹ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Nathan, 1998, p.136

Prenons un autre exemple. Le célèbre adage « la pomme ne tombe pas loin du pommier » décrit deux objets du monde réel, une pomme et un pommier, et ce qu'il dit n'a rien de merveilleux ni d'extraordinaire et semble au contraire tout à fait évident. Cependant l'énoncé d'une telle vérité banale, nous pousse à soupçonner un autre sens plus profond et plus pertinent. Dans ce cas de figure, ce dicton exprimerait l'idée que les enfants ressemblent généralement à leurs parents.

L'allégorie ne mêle pas les termes littéraux et figurés. Tous les termes semblent faire sens littéralement.

« Lorsque l'image et la chose dont on parle sont représentées en même temps, on a une comparaison ou similitudes ; lorsque la chose dont on parle est entièrement supprimée, on a une allégorie. »¹⁰

Malgré leurs différences, l'allégorie est composée de métaphores. D'ailleurs dans sa définition, Reboul avance que l'allégorie n'est qu'une suite logique de métaphores. Mais pas seulement. Elle peut aussi être une suite de symboles. Comment ?

Expliquons d'abord ce qu'est un symbole :

« Ce que nous appelons symbole est un terme, un nom ou une image qui, même lorsqu'ils nous sont familiers dans la vie quotidienne, possèdent néanmoins des implications, qui s'ajoutent à leur signification conventionnelle et évidente. Le symbole implique quelque chose de vague, d'inconnu, ou de caché pour nous. »¹¹

L'allégorie de la justice est de cela un bon exemple : une femme avec, dans une main un glaive, dans l'autre une balance, et un bandeau lui couvrant les yeux.

¹⁰ Winkelmann, Addison, Sulzer, *De L'Allégorie, Traités sur cette matière, In Der Weidmannschen Buchhundlung, Leipzig, 1792, p.73*

¹¹ Robert Laffont, C. G. Jung *L'homme et ses symboles, 1964, p. 20.*

Le glaive, c'est le symbole de la loi, de l'aspect répressif de la justice et de l'application des peines, la balance est le symbole de la justice et du principe de contradiction juridique, et la femme bandée est le symbole de l'impartialité (elle doit être juste et objective, résister à la crainte et aux faveurs, quelle que soit la puissance ou la faiblesse des accusés).

Le symbole est une représentation de l'absent ou de l'imperceptible. Il tend à exprimer des idées, des concepts souvent abstraits ou généraux. Le symbole, même lorsqu'il nous est familier dans la vie quotidienne, possède des implications, qui s'ajoutent à la signification conventionnelle et évidente. Il implique quelque chose de vague, d'inconnu ou de caché.

Ainsi, comme l'indique l'exemple de la justice, l'allégorie n'est qu'une suite de symboles. Mais cette allégorie est une personnification. Qu'est ce que la personnification?

Certaines idées abstraites peuvent être évoquées par une forme humaine. On a alors des personnages allégoriques : c'est la personnification.

« Un personnage Allégorique est une passion, une qualité de l'âme, un accident de la nature, une idée abstraite personnifiée. Presque toutes les divinités de la fable sont allégoriques dans leurs origines ; la Beauté, L'Amour, la Sagesse, le Temps, les Saisons, Les Eléments, la Paix, la Guerre, ... »¹²

Un personnage allégorique est un être métaphysique, une création abstraite par laquelle un artiste personnifie une chose, une qualité humaine ou un défaut. La personnification n'est ainsi qu'une des formes de l'allégorie.

Les romantiques ont préféré le symbole à l'allégorie, qui leur semblait trop didactique et sans mystère. Mais est-ce vraiment le cas?

¹² Joëlle Gardes Tamine , *L'Allégorie corps et âmes Entres personnification et double sens*, PUP, Marseille, 2002, p.111

Malgré son didactisme, l'allégorie garde aussi un certain mystère. Fontanier affirme en effet qu'en exprimant une pensée sous l'image d'une autre, on peut la rendre plus claire et plus intéressante que si on la présente directement « *sans aucun espèce de voile* ». Nous en concluons alors que l'allégorie revêt un certain caractère énigmatique par le simple fait de ce voile qui la recouvre. L'assimilation d'une idée est plus intéressante quand elle devient énigmatique, et c'est là la richesse de l'allégorie. L'énigme est ce qui fait la force didactique de l'allégorie. Comme le précise Reboul :

« L'allégorie est éclairante pour ceux à qui on l'a enseignée. Elle reste énigme, énigme mortelle, pour ceux qui entendent sans comprendre »¹³

L'allégorie a ainsi une structure assez complexe. L'image allégorique entretient un rapport de ressemblance ou de similarité avec son objet. Comme le signale Reboul, ce rapport peut être établi par une dénotation iconique simple de l'objet ou encore par une représentation de la relation avec l'objet ou enfin une représentation intégrale de parallélisme avec l'objet. Prenons comme exemple cet adage : Une hirondelle ne fait pas le printemps. Cette citation signifie qu'un instant heureux ne garanti pas forcément le bonheur. Suivant la logique de Reboul, l'image allégorique a ici un rapport de parallélisme avec l'objet et on dira alors qu'il y a une information allusive qui peut susciter diverses interprétations. Il existe un parallélisme global entre les phores, l'hirondelle et le printemps, mais aussi une ressemblance dans les thèmes, car l'hirondelle représente la promesse du printemps et le printemps celui du bonheur. On a alors une double représentation de l'image allégorique puisqu'elle nous renvoie aussi au rapport de représentation de la relation qui existe entre elle et l'objet signifiant. Ce rapport de représentation est complexe car si on changeait les termes par d'autres négatifs, l'analogie ne fonctionnerait plus, comme dans : « Un corbeau ne fait pas l'hiver ». Toute la magie et la subtilité de l'allégorie disparaîtrait.

¹³Olivier Reboul, *op.cit.* p58

« *Quand il s'agit du mal, la sagesse des nations conclut volontiers de la partie au tout : qui a bu boira : Un malheur ne vient jamais seul.* »¹⁴

Ainsi, métaphore, personnification et symbole ont tous un lien avec l'allégorie. Mais à cette liste, il faut ajouter la parabole, qui, elle aussi, n'est autre qu'une des formes de l'allégorie. Comme l'indique la définition :

*« La parabole est construite sur une analogie et une ressemblance terme a terme. Mais ni l'une ni l'autre ne s'impose d'elle même : il faut les trouver, parmi bien d'autres ressemblances possible. »*¹⁵

La parabole consiste à raconter une histoire en utilisant les événements quotidiens pour illustrer une morale ou une doctrine.

De même pour l'ironie, qui a, elle aussi, partie liée à l'allégorie.

*« L'ironie consiste à dire le contraire de ce qu'on veut dire dans le but, non de mentir, mais de ? railler, de faire rire par le contraste même entre les deux sens.[...]L'ironie peut être donc prise au sens figuré ou au sens littéral ; et il arrive d'ailleurs que sa victime la comprenne ainsi ce qui la rend encore plus ridicule aux yeux des tiers. »*¹⁶

D'après cette définition, nous constatons que, comme l'allégorie, l'ironie consiste à parler d'autre chose. Si on se base sur la définition de l'allégorie de Reboul, nous pouvons conclure que l'ironie n'est qu'une des formes de l'allégorie. Sauf que, dans le cas de l'ironie, le phore a un sens contraire au thème.

¹⁴ Olivier Reboul, *op.cit.* p 57

¹⁵ *Ibid.* p 58

¹⁶ *Ibid.* p 59

1.2. Usages de l'allégorie

Nous l'avons déjà vu, l'allégorie peut se révéler particulièrement efficace pour manifester des attributs non physiques ou communiquer des notions abstraites. Mais, même si son utilisation semble limitée aujourd'hui, nous pouvons d'ors et déjà définir trois raisons de recourir à l'expression allégorique (écrite, orale ou visuelle).

L'allégorie est souvent utilisée pour faire comprendre un message sous-jacent d'une manière amusante. Cette raison didactique et ludique est très présente dans les Fables de La Fontaine par exemple, qui font un usage central de l'allégorie. En effet en mettant en scènes des animaux, Jean de la Fontaine a fait une parabole de ce qu'étaient les relations humaines et formulé une morale à tirer sur la société et des hommes de l'époque où il vivait.

*« Dans ce baigne terrestre où ne s'ouvre aucune aile,
Sans me plaindre, saignât, et tombant sur les mains,
Morne, épuisé, raille par les forçats humains,
J'ai porté mon chaînon de la chaîne éternelle. »¹⁷*

Dans ces strophes, le poète parle de la prison mais ce n'est que le sens littéral: les phrases semblent cohérentes et parlent à première vue du « *baigne terrestre où ne s'ouvre aucune aile* » mais il parle du baigne qui est un établissement pénitentiaire réservé aux travaux forcés.

En général, la fable décrit des vérités simples en apparence en prenant l'allure d'une quête, semée d'embûches,—dans un univers vague et peu caractérisé, avec des personnages typés—qui imite le cheminement du lecteur. Ce genre de récit est aussi appelé apologue.

¹⁷ Victor Hugo, « *Veni, vidi, VIXI*, » *Les Contemplations*

« L'Apologue est le récit d'une action allégorique, attribuée ordinairement aux animaux [...] L'action de l'apologue est allégorique, c'est à dire qu'elle couvre une maxime ou une vérité. Tous les apologues sont des miroirs, où nous voyons la justice et l'injustice de notre conduite dans celle des animaux. »¹⁸

L'allégorie a un usage didactique, elle est utilisée pour communiquer des idées abstraites ou complexes, comme les sujets métaphysiques et spirituels. Dans les textes saints, l'allégorie trouve son champ de prédilection, elle laisse au lecteur une liberté d'interprétation tout en le guidant par un jeu de métaphores vers le sens caché, qui n'est pas toujours évident. Dans l'Évangile, les termes *brebis*, *troupeau*, *pasteur* renvoient à d'autres réalités : celles des êtres humains et du monde dans lequel ils vivent. Ce procédé enrichit le sens de la phrase, il lui donne de plus grandes dimensions : des dimensions divines et spirituelles. Certains artistes utilisent l'allégorie, non pas d'une manière didactique et ludique, mais pour déjouer la censure des régimes politiques. Elle a donc un rôle critique.

L'allégorie permet une meilleure diffusion du message politique et peut devenir une arme pour tous ceux qui veulent critiquer le pouvoir ou la société sans se faire censurer.

Mais ceci n'est pas toujours le cas. La révolution française nous donne une idée de l'usage pédagogique et propagandiste dans une société largement analphabète.

« En transformant les concepts en personnes, les locuteurs leurs confèrent deux caractères, qui, pour paraître quelque peu contradictoires, n'en coexistent pas moins par le discours : Patrie et Liberté sont certes identifiées à des êtres de nature divine, sacrée mais, en même temps, par la personnification, elles reçoivent un corps et deviennent par là vulnérables. »¹⁹

¹⁸ Charles Batteux, *Principes de la littérature*, Nouvelle édition, Tome premier, Durand, Paris, 1753, p. 224-225

¹⁹ Joëlle Gardes Tamine, *op.cit.*, p106

Les révolutionnaires français concrétisent ces idées abstraites afin de faciliter au peuple l'assimilation de leurs intentions et de leur idéologie.

Ainsi l'allégorie peut présenter deux vertus différentes—la figuration d'idées abstraites ou le cryptage d'idées subversives—et deux usages opposés—propagandiste ou critique.

« O vertu, es tu moins nécessaire pour fonder une république, que pour la gouverner dans la paix ? »²⁰

Cette exemple illustre bien l'usage de l'allégorie dans la politique : dans ces vers, le locuteur s'adresse à la vertu comme à une personne.

1.2.1. L'allégorie dans les arts visuels

Le champ de l'allégorie est très vaste. Elle est présente dans la littérature, la poésie, le théâtre mais aussi dans les arts visuels. Cette présence se justifie par la richesse que procure cette figure à l'œuvre dans laquelle elle intervient.

De nos jours, les arts visuels se sont diversifiés : sculpture, peinture, architecture et cinéma constituent différents moyens d'expression. Chacun possède une manière propre à lui de faire passer un message et de transmettre une idée : certains le font par l'image comme la peinture et d'autres par le son comme la musique. En plus d'être un art, le cinéma est l'un des médias qui possèdent la caractéristique d'utiliser et l'image et le son, d'où sa richesse. En effet, depuis la création de cet art, les cinéastes ont trouvé dans cette nouvelle forme d'expression une plateforme idéale de communication. Le cinéma étant aussi une réécriture du monde où s'entremêle le réel et l'illusion du réel, le vrai et l'in vraisemblable, le permis et l'interdit, il lui a donc fallu trouver des codes et des procédés d'expression parfois empruntés à d'autres formes d'art encore plus anciennes que lui.

Les peintres ou sculpteurs présentent leurs idées à travers l'image. Mais certaines idées abstraites, telles que l'Amour, la Haine ou la Mort, sont difficiles à représenter car elles n'ont pas d'image.

²⁰ Robespierre, *Discours sur les principes du gouvernement révolutionnaire*, 25 décembre 1789

La personnification allégorique donne aux artistes la liberté de donner un corps et une forme à ces idées. Certains peintres, comme Botticelli par exemple, ont utilisé l'allégorie dans nombre de leurs toiles, notamment dans *Le Printemps* et, *La naissance de Vénus*.

La peinture a le pouvoir d'ancrer l'idée abstraite dans une image qui frappe l'esprit des gens, et de la transmettre ainsi de génération en génération jusqu'à ce qu'elle devienne un élément de la culture, une icône dans le sens sémiotique du terme. Les peintres ont eu recours à l'allégorie pour mieux transmettre leurs messages et leurs donner une certaine pérennité.

Le musée de Bardo à Tunis possède la plus grande collection de mosaïques au monde et les plus anciennes aussi, qui sont dans une grande proportion des représentations allégoriques de thèmes abstraits ou des divinités de la nature et de l'univers.

1.2.2. L'allégorie au cinéma

La relation entre le cinéma et l'allégorie est assez complexe, étant donné les différentes formes sous lesquelles cette figure de rhétorique peut se présenter.

Peut-on parler d'allégorie au cinéma ? Comme l'écrit Jean-Louis Leutrat:

« [...] la limite entre métaphore et l'allégorie et même avec le symbole n'est pas toujours très claire[...]. On peut se demander également si le mot « allégorie » (écartelé entre personnification et récit à double sens) ne recouvre pas des contenus différents selon qu'on envisage l'allégorie « classique », celle dont il est question dans les livres de rhétorique ou les manuels d'iconologie et que de manière un peu caricaturale on résume dans la représentation de la justice par une femme portant un glaive et une balance (la personnification d'une valeur abstraite étant la valeur la plus courante de l'allégorie)... »²¹

²¹ Jean-Louis Leutrat, *Modernités 22 Déclins de l'allégorie*, PUB, Bordeaux, 2006, p 202

Comme le précise Leutrat, l'allégorie se présente souvent sous la forme de la personnification. Dans *The Kid* de Charlie Chaplin (1921), le Bien et le Mal sont représentés sous la forme d'un ange et d'un démon. En effet, dans la scène du rêve, le vagabond (le personnage principal du film) s'endort dans la rue et rêve que le village s'est transformé en un paradis plein d'anges, jusqu'à ce qu'un diable arrive et lui chuchote des mensonges à l'oreille pour le rendre jaloux et le mettre en colère. Un autre thème commun au cinéma, c'est la Mort.

Sans cesse, le cinéma est appelé à rendre compte des problèmes de la société, tout en semblant parler d'autre chose. C'est le cas des films expressionnistes Allemands.

Ces films codés par l'allégorie doivent être déchiffrés. Y a-t-il un code, commun au cinéaste et au spectateur, qui permettrait de comprendre la signification de l'image allégorique ? Dans le *Nosferatu* de Murnau (1922), le personnage du vampire qui propage la peste peut représenter selon les époques, la guerre, le nazisme et le sida. Il est possible de dire que les films fantastiques américains du début des années 1930, comme par exemple *King Kong* (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933) était une représentation des angoisses des Américains après le krach de 1929. Cette créature gigantesque qui grimpe au sommet de l'Empire State Building, fait dérailler un train et écrase sous ses pattes maisons et avions serait une représentation de la crise économique.

« L'aspect réaliste de l'image cinématographique atténue l'aspect arbitraire que peuvent avoir les fameux « attributs » de l'allégorie (L'épée et la balance de la justice)[...] Pour qu'une allégorie soit possible à l'écran, il faut sortir de l'image photographique ou cinématographique telle que perçue par André Bazin, c'est à dire ontologiquement liée à la réalité. »²²

²² *Ibid.* 203

C'est en tant que singe artificiel et non en tant que singe plausible et réaliste que l'allégorie a pu avoir lieu dans le film. Pour reprendre l'exemple de la Justice : au cinéma, une balance filmée demeure un objet du monde auquel il serait difficile d'attribuer un sens second.

Dans *Le septième sceau* (1957), Bergman donne un corps et une voix à la Mort. Clairement inspiré de l'Ankou (personnage médiéval), le personnage de la mort est ici vêtu en noir et tient dans sa main une faux. Il s'agit évidemment d'une représentation allégorique de la mort sous la forme d'une personnification.

L'allégorie joue un rôle important dans certaines formes de cinéma (politique, humoristique ou fantastique), car il y est souvent plus intéressant et plus esthétique d'avoir recours à cette figure qui interpelle l'intelligence du spectateur que de lui donner un message direct. De la même manière, les westerns des années 1960 montrant des massacres perpétrés contre les Indiens seraient pour les cinéastes un moyen d'aborder indirectement le sujet de la guerre du Vietnam.

« Un film parlerait de son temps consciemment et inconsciemment. Des films « rendraient compte de » (sans l'avoir voulu) et d'autres « chercheraient à parler de » tout a fait consciemment. Il s'agit simplement d'actualisation d'une idée assez commune selon laquelle les œuvres témoigneraient (directement et indirectement) d'une situation politique, d'une idéologie, d'un problème de société, etc. Et dans ce cas tout le cinéma serait allégorique... »²³

²³ *Ibid.*, p.204

Le cinéma, comme bien avant lui le théâtre, a fait un usage très fréquent de l'allégorie politique pour dénoncer les régimes totalitaires et les tyrans : la violence, le pouvoir de l'argent, l'absence d'initiative, la mise à mort de la liberté et de l'humanité.

L'allégorie politique a souvent été utilisée lorsqu'il n'y avait pas d'autre moyen de faire entendre un discours dangereux pour son auteur et plein d'espoirs pour ses récepteurs. Mais l'allégorie politique est aujourd'hui davantage du côté de l'humour que de la révélation d'un sens dangereux. Vu la complexité de cette figure de rhétorique considérée par certains comme une figure datée, seuls des cinéastes raffinés et conscients de leur instrument seront susceptibles de proposer des allégories. Emir Kusturica est de ceux-là : il se distingue dans le cinéma contemporain par l'utilisation de l'allégorie comme mode d'expression. Dans *Underground* (1995) notamment, le réalisateur a pu raconter la sale et meurtrière guerre qu'a subit son pays et la dénoncer en utilisant l'allégorie avec toutes ses formes dérivées (métaphores, personnification, symbolisation, etc.) et c'est ce qui fait l'originalité de ce film.

Chapitre 2 : L'allégorie dans *Underground* de Kusturica

Kusturica est considéré par nombreux critiques comme « un original » du cinéma contemporain parce que le cinéma de ce réalisateur ne fait partie d'aucune catégorie bien définie, ni ne peut s'inscrire dans un genre spécifique. En effet, Kusturica fait partie de ces réalisateurs qui ne prennent pas la vie au sérieux et gardent un sens critique à l'égard de la condition humaine. Son cinéma traite de choses graves avec un humour doux amer, voire même caustique. Musique, gags, burlesque, fantaisie, allégorie, tout est mis en œuvre pour décrire une situation et dénoncer un problème social ou politique.

Par ailleurs les films de Kusturica revêtent une esthétique très particulière largement inspirée du style baroque, qui, dans *Underground*, est manifeste. Certains éléments comme les animaux ou les mariées volantes sont omniprésents, mais aussi les gitans et la musique Tzigane, qui sont devenus en quelque sorte sa marque de fabrique.

« J'ai toujours recherché les fondements ethniques de mon travail créatif. Le monde moderne se déshumanise de plus en plus à cause des médias électroniques. Je voulais me distancier de cette tendance. Pour ce faire, je me suis intéressé au monde des tziganes, dans lequel j'ai trouvé humanisme et engagement. »²⁴

²⁴Interview menée par Zarko Radakovic, traduite de l'allemand par Martine Haas, donnée à Emir Kusturica à Cologne, fin Janvier 1999, et publiée dans la revue *Novo* (mars-avril 1999)

Dans *Le temps des gitans* 1989, Kusturica démontrait son aptitude à traiter le drame d'une manière allégorique. Déjà dans ce film, une esthétique personnelle commençait à surgir. On a pu voir la mariée volante, les animaux, la lévitation des personnages, la musique tzigane et surtout la mise en scène de situations absurdes à première vue mais qui prennent tout leur sens une fois associées. Un monde où Chagall et Fellini auraient été mélangés avec les gitans. Ce réalisateur bosniaque, serbe, slave, yougoslave...inventeur d'un monde humaniste et décalé, n'hésite pas à tourner en dérision nos vies, nos émotions et nos sentiments. Kusturica est un créateur d'images, l'inventeur d'un monde magique où s'entremêlent les voix des femmes, les mariages et les enterrements avec les fanfares et les musiques tziganes.

Essentiellement tzigane, la musique est un personnage à part entière dans les films de Kusturica. Ce personnage s'incarne dans la fanfare, présente dans bien des situations, à chaque fois qu'il y a une musique à jouer.

« Quand on construit une maison, il faut des fondations solides. Mon film n'est pas bâti sur le drame, sur un enchaînement de causes à effets, ou sur un quelconque cliché du XIX siècle. J'essaie de faire de cette musique les fondations qui vont me permettre de continuer à construire, l'élément le plus stable du film... »²⁵

Nous le remarquerons surtout dans *Underground*, qui nous donne l'impression d'assister à un spectacle de cirque où tout est festif et joyeux mais qui traite néanmoins d'un sujet assez triste : la guerre des Balkans. À travers un traitement allégorique, sous la forme de personnifications et de suites de métaphores et de symboles, le réalisateur a su raconter l'histoire de son pays. On peut aussi dire que l'histoire que raconte ce film est une allégorie de l'Histoire du pays. Mais *Underground* est aussi une allégorie sur la souffrance et l'agonie d'un peuple.

²⁵ Serge Grunberg, *Il était une fois Underground*, cahier du Cinéma, Paris, 1995, Pages 21

Pour ce faire j'ai choisi de m'intéresser à l'aspect allégorique de cette œuvre, un exercice de style subtilement utilisé par Kusturica. J'essaierai donc de repérer sous quels aspects l'allégorie se présente dans cette œuvre et les raisons d'un tel usage.

2.1. Underground

Le film est basé sur un scénario de Dušan Kovačević, grand dramaturge yougoslave, qui raconte l'histoire des 50 ans de son pays, depuis la Seconde Guerre mondiale jusqu'à l'actualité la plus récente de l'époque (1995) « *Underground n'était qu'une allégorie sur l'agonie d'un pays, son pays...* »²⁶. Le film manifeste la nostalgie d'un pays disparu, d'un peuple qui n'existe plus. C'est une douleur qui ronge le réalisateur, qu'il a su parfaitement nous faire passer grâce à sa sensibilité et à sa maîtrise de l'art cinématographique.

*”Je suis Slave. Dans mes contradictions, dans ma volonté de voir le monde en noir et blanc, dans mon humour, dans mes brusques changements d'humeur, mais aussi dans ma compréhension de l'histoire. Je suis né à la frontière extrêmement pénible entre l'Est et l'Ouest, et je garde en mémoire les battements de cœur de mes parents.”*²⁷

Afin de bien comprendre l'intention du réalisateur, il nous faut d'abords situer le film dans son contexte sociopolitique.

2.1.1. Le contexte sociopolitique : le conflit des Balkans

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, un dixième de la population de la Yougoslavie périt dont la moitié des suites de la guerre civile entre Serbes et Croates. À l'issue de cette guerre, Tito instaure une nouvelle république de Yougoslavie, qui connaît plus de trente ans de vie paisible.

²⁶ Jean max Méjean., *Emir Kusturica, GREMESE, Rome, 2007, p7*

²⁷ <http://kustu.com/w2/fr:politique>, dernière modification 2008/06/11

Dirigée d'une main de fer, la Yougoslavie instaure un socialisme qui ne s'aligne pas sur Moscou. Tito fera en sorte de ne pas exacerber les rivalités entre les différents groupes ethniques et religieux ; ainsi, en 1968 il créera la nationalité "musulmane", pour ceux qui ne se reconnaissent ni comme serbes, ni comme bosniaques. Cette nationalité n'impliquait pas d'appartenance religieuse.

Après la mort de Tito en 1980, la Yougoslavie se disloque et plusieurs provinces sont créées, qui renouent, chacune, avec le nationalisme. La chute du mur de Berlin en 1989, va inciter ses provinces à s'émanciper de la tutelle de Belgrade. Après les élections présidentielles de 1990, les Croates commencent à se doter d'une armée et c'est à ce moment que Milosevic prend le pouvoir en Serbie grâce à l'exploitation des revendications de la minorité serbe face à la majorité albanaise musulmane qui y vit. La proclamation de l'indépendance le 25 juin 1991 de la Slovénie et de la Croatie est à l'origine des premiers combats. La majorité croate musulmane vote en faveur de la Bosnie. Le massacre commence lorsque les milices Serbes s'installent sur les hauteurs de la Bosnie tandis que les Serbes de la Bosnie s'emparent de villes avoisinant la Serbie. Les Croates soutenus par les Serbes attaquent alors les musulmans de la Bosnie et c'est à ce moment que les américains interviennent pour instaurer une trêve qui ne durera pas longtemps d'ailleurs. C'est seulement en 1995, après une prise d'otage des casques bleus, que la communauté Internationale réagit. L'OTAN et l'ONU ripostent par des opérations aériennes et terrestres très controversées à cause des dégâts matériels importants qu'elles causent, surtout dans les populations civiles bosniaques. Les accords de Dayton, signés à Paris le 14 décembre 1995, prévoient la séparation de la Bosnie en deux entités : musulmane et serbe. Mais en réalité, la Bosnie est composée de pas moins de treize groupes. Le bilan de la guerre est assez lourd avec 150 000 morts et plus de deux millions de réfugiés.

2.2. Analyse d'Underground

D'après la définition de Reboul que nous avons vue précédemment, l'allégorie est constituée d'un phore, qui signifie le sens littéral de l'idée exprimée, et d'un thème, qui, quant à lui, nous renvoie au sens voulu, qui est souvent différent du sens littéral. Je tâcherai de voir dans cette partie du mémoire comment Kusturica a représenté ses personnages, pour décoder le sens caché de cette représentation, ainsi que les événements qui s'y rattachent. Cette lecture nous permettra de comprendre les motivations du choix rhétorique de Kusturica d'utiliser l'allégorie pour « raconter » son histoire et le rôle qu'elle joue dans sa manière de dépeindre ses personnages et les événements qu'ils vivent. Le phore sera alors l'apparence qu'il leur donne au premier degré et le thème constituera quant à lui le sens caché par cette tournure allégorique, que l'on aura à décoder au-delà des personnages et des événements.

Le film étant très riche en symboles, je m'attarderai sur les éléments narratifs qui me semblent les plus importants dans le récit filmique, ainsi que sur les scènes qui présentent une dimension allégorique. D'abord le synopsis du film :

L'histoire se passe à Belgrade en 1941. Marko, est un petit cadre communiste. Avec son ami Blacky, il fait les quatre cents coups. Marko réussit à faire entrer son ami dans le Parti. Mais les Allemands envahissent la Yougoslavie et les deux confrères partagent leur temps entre des actes de résistance et de très fructueux trafics. Les deux amis tombent amoureux de la belle Natalja, une actrice de théâtre protégée par un officier nazi. Marko assoiffé de pouvoir et amoureux de Natalja se débrouille pour enfermer Blacky et son clan dans un sous-sol d'une maison de Belgrade. Enfouis sous terre, Blacky et les autres fabriquent des armes pour la « Résistance » tandis que Marco garde pour lui seul la belle Natalja. En 1945, Marco cache volontairement la fin de la guerre à Blacky et aux gens enfermés dans la cave, qui continuent à fabriquer les armes en croyant toujours aider la résistance.

Marco continuera lui à les exploiter ainsi pendant des décennies, pour son plus grand profit. Cette situation durera jusqu'au jour où les esclaves arrivent à sortir du sous-sol et redécouvrent la liberté en même temps qu'ils découvrent leur pays dévasté par la guerre civile...

Dušan Kovačević, le scénariste du film s'est inspiré de sa propre pièce de théâtre, qui fait partie des nombreuses œuvres artistiques traitant du sujet phare de l'époque : La Guerre des Balkans.

“Nous sommes partis sur la base d'une histoire, celle de ma pièce de théâtre, avant que n'éclate la guerre mais ensuite, nous ne pouvions pas éviter ce sujet. Nous travaillions sur le scénario au moment même où se passaient tous les événements dans le pays ; la troisième partie du film devenait synchrone avec l'éclatement de l'Ex-Yougoslavie.”²⁸

Le scénario est construit en trois parties : avant la cave, dans la cave et après l'évasion de la cave. Dans ces trois parties, la « Guerre » est l'élément omniprésent. Le film commence par « il était une fois » mais finit par ces mêmes mots. Comme si l'histoire n'avait pas de fin.

L'histoire du film est conduite par un trio qui se compose de trois personnages principaux à savoir : Marko, Blacky et Natalja. Le trio du film est certes à première vue fictif, mais Kusturica s'est inspiré de personnages réels. Kusturica fait de ses acteurs non seulement des personnages de fiction mais aussi des personnages allégoriques. Comment ?

Marco est le manipulateur, le menteur, celui qui a eu l'idée de « cacher » Blacky ainsi que d'autres dans une cave souterraine afin de les protéger de l'« ennemi ». À l'aide d'une sirène de guerre manuelle il alertait les habitants de la cave d'un éventuel bombardement. Il a séquestré ces gens pendant une vingtaine d'années sans les informer que la guerre est finie. Pendant qu'ils lui fabriquaient des armes, Marko faisait croire à ses otages qu'elles étaient destinées à la résistance et que Tito était très fier d'eux.

²⁸ Serge Grunberg, *op.cit.* p74

Il était assoiffé de pouvoir et amoureux fou de Natalja, dont Blacky aussi était épris. Il est exécuté par la milice que dirigeait Blacky après que ce dernier eut découvert la réalité. Marco, le manipulateur n'est autre que Tito : celui qui a séquestré son peuple et l'a fait vivre dans le mensonge. Cette personnification est le moyen d'une dénonciation du communisme qui a manipulé et tyrannisé la population yougoslave en la maintenant à l'écart du monde sous une chape de plomb, comme dans une cave. Nous pourrions aussi considérer que Marco est la personnification du Communisme de Tito.

Blacky est l'éternel rebelle qui n'accepte aucun maître et ne se soumet à aucune loi. Il est un personnage jovial, combatif et courageux qui incarne la figure typique de la culture balkane (bon vivant, buveur de vodka, mangeur de femmes et héros en action). C'est son meilleur ami qui le trahit durant tout le film. Il lui vole son amour et sa liberté en le séquestrant et en lui mentant pendant 20 ans.

Ce personnage est présenté comme le plus patriotique des deux, celui qui aime le plus profondément son pays. Il incarne une forme de résistance : « *on a bombardé ma ville* » dit-il. Il défend ses convictions et son pays : « *je rends des comptes à mon pays* ». Mais il est également naïf, ce qui lui vaut d'être dupé et manipulé par Marko. Il représente la naïveté du peuple yougoslave par rapport à l'idéologie communiste. Le dialogue avec les Casques bleus, donne une dimension très patriotique au personnage :

«- *Qui est votre Chef ?*

- *Je n'ai pas de chef. Mon chef, c'est mon pays, putain d'enculé de fasciste...* »

Blacky et son clan, qui sont floués et manipulés ainsi par Marco, sont ainsi une personnification du peuple yougoslave de l'époque de Tito. Mais en s'échappant de la cave, Blacky devient chef de milice et ceci rappelle immédiatement un autre personnage réel important dans l'Histoire de ce pays, qui n'est autre que Slobodan Milosevic. Blacky n'est autre la personnification de Milosevic et, plus généralement, celle du patriotisme serbe.

Le rapport entre Marko et Blacky rappelle un peu celui du maître et de l'esclave. Marko risque en permanence d'être destitué par Blacky (le peuple yougoslave) et c'est donc au péril de sa vie qu'il impose sa vérité et sa loi à ceux qu'il a subjugués. L'aliénation de Blacky atteint son comble lorsqu'il prend le risque de vivre sans lumière dans un lieu insalubre, en n'ayant droit à aucune rétribution pour son travail, et le risque de ne rien connaître de la réalité.

Pour ces deux personnages, la personnification allégorique est utilisée d'une manière particulière. D'après la définition, la personnification consiste à représenter une idée abstraite sous forme humaine, mais, dans ce film, Kusturica personnifie des personnages réels qui, à leur tour, symbolisent des idées abstraites telles que le communisme et le patriotisme.

Pour terminer l'analyse de ce trio, j'arrive au personnage central du film, qui est Natalja. Elle est le fil conducteur du récit et tout tourne autour d'elle. C'est une actrice de théâtre assez connue à cette époque. Elle était fiancée à un officier allemand. Blacky et Marko l'enlèvent en pleine représentation théâtrale. Ils l'aiment tous les deux, ce qui complique les choses pour elle et pour les deux meilleurs amis qu'ils étaient jusque-là. Elle vit avec Marko et partage avec lui le secret de la cave. Elle est déchirée entre son amour pour Marko et sa conscience. Mais elle reste fidèle à Marko jusqu'à la fin. Elle meurt dans les bras de Marko, exécutée par la milice de Blacky. Ainsi Natalja est en quelque sorte une représentation symbolique de la Serbie elle-même, déchirée de l'intérieur, qui est complètement perdue et qui ne sait plus où aller, ne pouvant plus discerner ses ennemis de ses amis. Une Serbie désespérée et déprimée, qui brûle et se détruit elle-même à la fin. Nous pourrions même dire que Natalja est la personnification de ce pays. Kusturica dira d'elle : « toujours convoitée, facilement conquise, rapidement reprise et finalement soumise »²⁹. " Je suis une femme libre ! " crie-t-elle, alors qu'elle est attachée au dos de Blacky.

²⁹ <http://kusturica.ifrance.com/films/underground/histoire/histoire2.htm>

Le sous-titre du film « il était une fois un pays », nous invite à voir le film comme un conte. Le film commence sur une guerre et s'achève sur une autre, mais il parle d'abord de manipulation, de passion, de jalousie, de violence et de trahison. Les personnages, allégoriques, donnent à cette histoire la forme du conte : Blacky représente le peuple yougoslave, Marco représente lui le communisme et enfin Natalja, elle, représente la Yougoslavie. Ils sont inséparables, formant à trois une unité indivisible. C'est une allégorie de ce qu'a fait subir Tito aux Yougoslaves pendant trente ans.

Mis à part ce trio, d'autres personnages « secondaires » possèdent une dimension symbolique importante dans le film. Je m'attarderai sur les plus marquants en commençant par Ivan. Yvan est le gardien du zoo de Belgrade qui fut bombardé au début du film. Dévasté par cet événement, le personnage bredouillant et simple d'esprit arrive à sauver un bébé singe, qui l'accompagnera ensuite durant tout le film. Il fait partie des ceux qui sont séquestrés dans la cave. Mais c'est aussi le premier qui s'échappe de cette prison. Mais une fois à l'extérieur, il se retrouve impuissant face à la réalité et décide de se donner la mort. Ce personnage personnifie probablement l'innocence du peuple yougoslave qui se retrouve au milieu d'une guerre qu'il n'a jamais voulue.

Ici comme dans presque tous ces films, Kusturica met en scène des animaux qui généralement jouent un rôle didactique et nous renvoient aussi au double sens cher au cinéaste. L'animal le plus important dans *Underground* et qui peut être considéré comme un personnage essentiel dans l'histoire est Soni, le singe, qui accompagne les personnages tout le long du film. Depuis le bombardement du zoo, d'où il échappe à la mort, et jusqu'au suicide de Blacky, Soni est le seul personnage à rester vivant du début à la fin du film. Le singe a longtemps été considéré comme un symbole de la bêtise.

Dans le film de Kusturica, cet animal semble posséder une certaine intelligence humaine, puisque c'est lui qui montre à Jovan (le fils de Blacky) comment manger une banane et c'est encore lui qui ouvre une brèche dans le mur de la cave pour permettre à Blacky et aux autres de sortir de leur calvaire. Il leur ouvre la porte de la réalité.

« J'ai toujours su que le chimpanzé Soni serait l'un des personnages centraux du film. Je voulais apporter certaines corrections aux humains (...) C'est en fait le personnage le plus tragique car il ne peut s'exprimer comme les autres. C'est aussi lui qui nous donne le sentiment de la perte de l'humain. Il est plus humain que les humains. C'est peut-être paradoxal, mais le singe est le symbole de l'humanité perdue. »³⁰

A travers cet animal, Kusturica dénonce la bêtise humaine à l'origine de cette guerre. C'est le singe qui guide les hommes : l'être humain est plus « bête » que le singe avec son intelligence primitive et c'est là toute la tragédie de l'humanité en désarroi. Et c'est cette humanité perdue que le réalisateur symbolise à travers ce singe. Ce qui nous intrigue dans ce traitement est que, contrairement à ce que, à la suite de Jean-Louis Leutrat, j'ai avancé jusqu'à présent sur la relation entre allégorie et cinéma, le singe dans *Underground* est réel. Mais son aspect réaliste n'atténue pas sa dimension allégorique. Contrairement à *King Kong* par exemple, Soni est réel et non surdimensionné. C'est là toute la spécificité d'*Underground* : contrairement à l'aspect fantastique que l'allégorie donne souvent au cinéma, la mise en scène de Kusturica dans ce film est réaliste.

« Le film commence sur une guerre et s'achève sur une autre, mais il parle d'abord de manipulation, de passion, de jalousie, de violence et de trahison. Il montre comment deux amis peuvent se mentir, et comment l'un

³⁰ Serge Grunberg, *op.cit.* p34

peut tenir l'autre enfermé, à l'écart du monde, pendant longtemps.

C'est en gros ce qu'a fait Tito avec les Yougoslaves pendant trente ans. La guerre, les guerres, ne sont que le cadre, le contour de l'ensemble... »³¹

Par l'allégorie et la personnification, le réalisateur a pu transposer dans l'histoire de ces personnages 50 ans d'histoire de la Yougoslavie.

« Il y a dans chaque pays des gens raffinés qui s'arrangent pour que les mensonges, traduits en langage politique, semblent vrais. Et cinquante ans après, on découvre que la vérité n'a jamais été celle qu'on nous avait décrite. Que ce soit dans les systèmes communistes, capitalistes ou autres. Je crois que mon film traite surtout du langage politique en général, de ce poison qui transforme les mensonges en pouvoir et en vérité. »³²

Underground ne serait alors qu'une allégorie de l'histoire de la Yougoslavie. Comment ? Et quels sont les éléments qui le démontrent ? Pour répondre à ces questions, il faut absolument analyser les situations dramatiques les plus marquantes dans *Underground*.

Le premier évènement dramatique dans le récit, c'est le bombardement du Zoo de Belgrade. Dans cette scène inaugurale, Kusturica dénonce la loi de la jungle, la loi du plus fort qui s'annonce. Pour survivre, il va falloir se battre et ceci est figuré par le cygne qui se rebelle contre le tigre blessé.

Ensuite vient l'enfermement dans la cave qui est le pivot principal dans le scénario.

« Le symbole le plus fort - et c'est aussi le titre du film - est celui de la cave. Evidemment, cela renvoie à Platon et l'allégorie de la caverne où les gens enfermés n'ont qu'une vision déformée de la réalité extérieure, vision

³¹ Emir Kusturica "Underground - comme un ouragan", interview, parue dans *Le Point* #1205, le 21 octobre 1995

³² Serge Grunberg, *op.cit.* p22

orchestrée par Marko. Mais plus que cela, la cave représente elle aussi l'ensemble de la Yougoslavie de Tito dans toute sa diversité : chaque peuple, chaque génération et chaque religion y est représenté ; mais également Blacky veut prouver à Marko que même isolés (le communisme titiste avait rompu avec celui de Staline), ils s'en sortent "par eux-mêmes" et Blacky exhibe le char M-84 qu'ils ont construit.

Ce char fut en effet la grande fierté de Tito : il avait mis un point d'honneur à ce que ce char soit le résultat d'assemblage de pièces fabriquées dans toutes les provinces du pays »³³

À partir de cette cave, nous pouvons déjà comprendre que le recours à cette allégorie a pour principale fonction de dénoncer le régime communiste qui a enfermé le peuple et l'a trahi. Voilà le thème de cette allégorie. Kusturica vise ici à dénoncer le régime de Tito et exprime son malaise et son amertume à son égard. C'est au spectateur de déchiffrer ce deuxième sens. Mais par ce film, Kusturica nous fait ressentir l'enfermement que le peuple yougoslave a ressenti durant la période de Tito, au lieu de nous la raconter.

Mais l'aspect allégorique du film ne se limite pas à la symbolique de la cave. Le réalisateur a pu, à travers plusieurs autres situations dramatiques, développer son allégorie. Une des méthodes qui me semblent essentielles dans ce traitement allégorique est la mise en abyme du cinéma et du théâtre. L'irruption des personnages sur la scène du théâtre (au moment de l'enlèvement de Natalja) n'est qu'un affrontement entre le vrai et le faux. Une dualité que le réalisateur a maintenue tout le long de son film.

« Dans la scène où Blacky fait irruption sur la scène du Théâtre quand Natalja joue devant un parterre allemand, on a fait un effort, afin que ma façon de jouer soit différente de celle des acteurs sur la scène, pour que ce soit l'irruption de la vie, du naturel, de la spontanéité [...] »³⁴

³³ http://kustu.com/w2/fr:cles_pour_underground, dernière modification: 2008/06/11

³⁴ Serge Grunberg, *op.cit.* p 82

Kusturica s'autoreprésente dans le film. Il met en scène un réalisateur qui tourne un film sur la vie héroïque de Marko et de Blacky. Le vrai Blacky tue le personnage qui joue son propre rôle et sème la pagaille dans le plateau de tournage (il croyait que c'était une vraie armée nazie). Par cette mise en abyme, le réalisateur ajoute une touche ironique à son histoire. Mais cette ironie prend tout son sens dans les incrustations truquées sur de vraies images d'archives.

Au-delà d'un besoin esthétique et dramaturgique, cette incrustation rend les événements du film plus crédibles et plus authentiques. Mais, comme l'illusionniste dans le film de Méliès, Kusturica montre avec ironie au spectateur qu'en manipulant l'image, il transforme l'histoire et la vérité et manipule ainsi le spectateur. Où réside la vérité ? Et bien grâce à ce procédé technique, le film montre que la vérité représentée ici n'est que celle de Kusturica. Peut-on parler d'allégorie dans ce cas ? Les images d'archives, par exemple, possèdent un certain réalisme propre au documentaire. Mais, dans *Underground*, Kusturica les utilise pour appuyer son traitement allégorique. Selon la théorie de Leutrat, pour qu'une allégorie soit possible à l'écran, il faut sortir de l'image cinématographique proche de la réalité et la modifier. C'est ce que Kusturica montre en incrustant Marco dans ces images. Mais dans ce cas, ce n'est pas un objet que le réalisateur modifie mais la vérité.

FIGURE 1



Kusturica, *Underground* 1995

1 :00 :36

Tout le film est ainsi marqué par un va et vient entre le réel et la fiction qui donne un aspect incertain à l'histoire. Comme si le Temps n'avait plus de valeur. D'ailleurs, la temporalité joue un rôle important dans la symbolique du film. Comment ?

Dans la cave, le temps est inversé, comme l'indique le vieil homme qui modifie le sens des aiguilles de la grande horloge. L'histoire est ainsi présentée comme un compte à rebours vers une fin imminente qui ne viendra jamais. Le vieil homme retarde l'horloge tous les jours pour que la journée de travail soit plus longue et, croit-il, pour qu'il vieillisse moins vite. Kusturica montre ainsi que, pour manipuler des gens et les maintenir dans une prison mentale, il faut les couper de tout lien avec le monde extérieur et surtout du temps. « *Marco vole leur temps aux habitants du sous sol et de plus, les égare dans le temps [...] C'est ça le pouvoir absolu !* »³⁵ Tout ceci donne à l'histoire d'*Underground* une dimension intemporelle malgré les faits historiques auxquels elle fait allusion. Et cette guerre dont le film parle pourrait bien être n'importe quelle autre guerre, car toutes se ressemblent dans leur atrocité, leur absurdité et leur inutilité.

Un des points forts du film est sans doute le décor. Mis à part la cave qui, comme nous l'avons vu, joue un rôle très important dans la symbolique du film, les tableaux sont partout très présents. Plusieurs plans ressemblent étrangement à des peintures. Mais le choix de certains éléments de décor, le choix des couleurs, le cadrage ont aussi une signification précise pour le réalisateur. Pourquoi ce choix ?

*”Je me sens un peu comme Chagall, en ce sens que j'utilise la même échelle de couleurs et de thèmes : les gens qui se marient, qui divorcent... Il y a là quelque chose qui fait partie de la culture orthodoxe d'Orient, que je connais très bien. C'est une culture qui n'établit pas de séparation entre les émotions humaines...”*³⁶

³⁵ Serge Grunberg, *op.cit.* p50

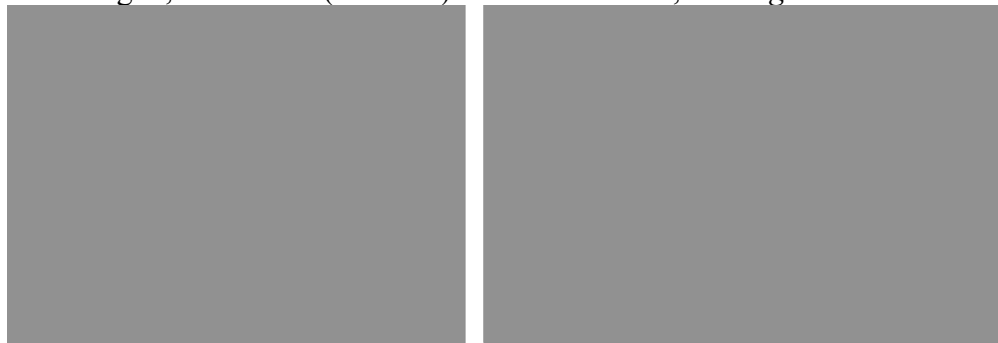
³⁶ Kusturica. « *Le Monde* » octobre 1995, p13

A la fin du film, un cheval blanc traverse une place ravagée par la guerre. Cette image est un clin d'œil au peintre franco-russe Chagall, qui a largement influencé le réalisateur. Certaines scènes, des décors entiers semblent tirés des peintures de cet artiste. Le cheval errant par exemple, qui traverse la scène et le cadre pour disparaître à jamais, symbolise la liberté entachée par la guerre qui ne semble jamais vouloir finir. Et la scène entière devient comme une allégorie de la guerre, qui résume vraiment l'état dans lequel le pays se trouvait à cette période.

Cette scène rappelle justement la peinture de Chagall intitulée *Guerre*.

Figure 2

2a : Chagall, *La Guerre* (1964-66) 2b : Kusturica, *Underground* 1995



02:28:00

Une des situations dramatiques qu'il me semble important de citer, c'est l'exécution de Marco et Natalja. Après avoir été fusillés sous l'ordre de Blacky, un membre de la milice met le feu au deux corps. Marco est sur une chaise roulante motorisée, Natalja est assise sur ses genoux et ils tournent autour de la statue du Christ renversée. Blacky en se rendant compte qu'il avait en réalité donné l'ordre d'exécuter ses amis, les rejoint en larmes et tourne à son tour autour de la statue.

FIGURE 3

3a : Kusturica, *Underground* (1995)3b : Chagall, *La crucifixion
blanche* (1887-1985)

02 :32 :42

Natalja et Marko sont ainsi immolés. L'allégorie du communisme parti en fumée, d'une nation en cendres et, enfin, de tout un peuple tétanisé qui subsiste dans un état de folie. À mon sens, Kusturica viserait aussi à montrer l'absurdité de cette guerre, avec ses causes ethniques et religieuses. Ainsi que l'énormité de la bêtise humaine et ses désastreuses répercussions. Cette connotation religieuse se manifeste aussi à la fin film lorsque tous les personnages, sauf le singe, se retrouvent sous l'eau. À travers ce symbole, le réalisateur donne à ces personnages l'occasion de vivre une autre vie, comme si l'eau les purifiait.

« A la fin du scénario, il y avait une façon très mécanique de finir l'histoire. Le conte se résolvait d'une manière assez shakespearienne. Le héros faisait une tirade devant son fils et le singe. Et là, j'ai découvert qu'il fallait que les gens qu'il dirigeait passent par une période de purgatoire qui consisterait à mourir dans l'eau et à revivre une autre vie. »³⁷

³⁷ Serge Grunberg, *op.cit.* p 35

2.3. Symbolique de l'épilogue d'*Underground*

Vu la richesse allégorique de cette dernière séquence du film, j'ai trouvé important d'analyser les différents éléments qui la constituent.

La scène commence par des vaches qui émergent de l'eau sur un fond de musique tzigane. Les vaches montent sur une portion de terre. Tous les personnages se retrouvent autour d'une table soigneusement dressée pour une noce campagnarde. Blacky tire en l'air, on s'embrasse, le bonheur familial est à son comble. Ivan est rajeuni et l'infirme peut à nouveau marcher sur ses jambes. Une ambiance paradisiaque règne alors. Mais la terre sur laquelle se trouvent tous les personnages se détache de la rive et commence à dériver sur le fleuve. Toute cette scène se déroule après qu'Ivan ait annoncé la morale du film : *“C'est avec tristesse et joie, que nous nous souviendrons de notre pays, lorsque nous raconterons à nos enfants des histoires qui commencent comme tous les contes de fée : Il ETAIT UNE FOIS UN PAYS...”* ».

FIGURE 4

Kusturica, *Underground* 1995



2:41:14

Cette séquence est éminemment allégorique et nous livre, elle aussi, un double sens. Ces vaches ne sont-elles pas une allégorie du peuple sacrifié, au nom d'une guerre fratricide et absurde, et réincarné en bétail ? Le troupeau de vaches sortant de l'eau représente en quelque sorte les âmes des défunts du film qui reviennent dans un corps neuf pour faire la fête et tout se pardonner.

La forme de la portion de terre ressemble à s'y méprendre à la carte de l'Ex-Yougoslavie. Par cette île qui se détache et dérive, Kusturica évoque le rêve avorté pour ce pays et son peuple. Son éloignement de la berge peut symboliser l'éclatement du pays, le naufrage de cette partie de l'Europe, mais aussi un nouveau départ vers un destin inconnu.

« L'image de la terre qui s'ouvre, de cet îlot qui part à la dérive, c'est le symbole de la secousse tectonique qui vient de sonner le glas de la Yougoslavie. Je ne vise ni les Croates ni les Serbes. Je montre la paix qui s'en va. »³⁸

Encore une fois Kusturica a eu recours à un autre usage de l'allégorie qu'est l'énigme. Pourquoi parler d'énigme dans ce cas ? Le spectateur cherche des réponses à ses questionnements. Des réponses que Kusturica ne tient pas à donner. Au contraire, il pose d'autres questions. Le film finit ainsi comme il a débuté « *il était une fois...* ». Et la fin reste ouverte à toutes les possibilités.

« Comme dans la plupart des mythologies, le paradis se trouve au commencement des temps (Il était une fois ...un pays...), c'est un « âge d'or » où l'homme vit dans une fête continuelle [...] En situant son « paradis » avant et non « à la fin des temps », Kusturica se place délibérément dans le mythe, ce qui ne l'empêche nullement de garder assez de lucidité pour que cette île paradisiaque soit déjà à la dérive. C'est également pour cette raison que ce film, qui semble continuellement vouloir substituer une fin à une autre, n'a, selon les propres termes de l'auteur, « pas de fin ».³⁹

A travers cette analyse des principaux éléments narratifs d'*Underground*, j'ai essayé de montrer comment Kusturica a utilisé cette figure rhétorique de l'allégorie et ceci par le moyen de la personnification et de la série de symboles et de métaphores.

³⁸ Emir Kusturica "Underground - comme un ouragan", interview, parue dans *Le Point* #1205, le 21 octobre 1995

³⁹ Serge Grunberg, *op.cit.* p106

Il a su raconter une histoire imprégnée de souffrances et de chagrins, s'attaquant à un sujet difficile et délicat, grâce à un traitement allégorique intelligent, même si, dans ce film contesté, le double sens de l'allégorie a pu sembler un double discours. L'attribution de la Palme d'or 1995 a été pour ce réalisateur une consécration mais aussi le début d'une controverse. Elle a créé une importante polémique, surtout dans un certain milieu intellectuel parisien.

Chapitre 3 : Le discours politique dans *Underground*

Par un souci d'universalité, Kusturica emploie le mot « pays » dans son épilogue et non Yougoslavie. En effet ce terme de « pays » peut évoquer aussi bien n'importe quel pays, n'importe quelle nation et n'importe quel peuple. Les personnages du film parlent de l'ennemi, peu importe lequel. Ce terme permet aussi à Kusturica d'éviter la foudre des nationalistes.

*" Underground est une métaphore sur le destin de la Yougoslavie, qui ne concerne pas seulement les européens, mais l'ensemble du monde. C'est l'histoire d'un leader qui maintient son peuple dans l'obscurité, l'asservit et l'exploite en lui livrant de fausses informations. La plupart des pays ont eu à subir ce genre de manipulation. C'est une manipulation aussi actuelle qu'intemporelle "*⁴⁰

Malgré son apparence pacifiste, *Underground* est loin d'être un film dépourvu de position politique. C'est ce que je vais essayer de montrer dans ce dernier chapitre et en me basant d'abord sur la polémique qu'a suscitée le film dans le milieu intellectuel français et ensuite par une analyse personnelle du discours et des intentions du réalisateur.

⁴⁰ Pierre Spengler, producteur exécutif d'*Underground*, www.kustu.com

3.1. La polémique *Underground*

En faisant appel au double sens, Kusturica s'est exposé à toutes sortes de méprises sur le sens même de son film. Le spectateur de cette allégorie « kusturicienne » doit se livrer à un exercice de substitution du sens premier exprimé littéralement par le sens voulu, s'il veut rencontrer l'intention du cinéaste, l'émetteur du message allégorique. Et pour que la réception et la compréhension de ce message ne soit pas faussée, le spectateur doit partager suffisamment les codes culturels du cinéaste pour identifier les éléments symboliques qui fondent le sens allégorique d'*Underground*. C'est pourquoi ce film riche, dense et complexe fut incompris de certains. Alain Finkelkraut fut un des critiques qui ont le plus mal reçu le propos du réalisateur dans le film. Voici un extrait de l'article assassin qui a déclenché cette polémique et que Finkelkraut publia dans *Le Monde*, avant même d'avoir vu le film:

« [...] En récompensant Underground, le jury de Cannes a cru distinguer un créateur à l'imagination foisonnante. En fait, il a honoré un illustrateur servile et tape-à-l'œil de clichés criminels ; il a porté aux nues la version rock, postmoderne, décoiffante, branchée, américanisée, et tournée à Belgrade, de la propagande serbe la plus radoteuse et la plus mensongère. Le diable lui-même n'aurait pu concevoir un aussi cruel outrage à la Bosnie ni un épilogue aussi grotesque à la frivolité et à l'incompétence occidentales. »⁴¹

La charge était particulièrement rude. Emir Kusturica y était accusé des pires maux et surtout de complicité de crimes de guerre par omission.

Pour le philosophe, le jury cannois présidé par Jeanne Moreau était donc dépourvu d'intelligence et de perspicacité politique puisque, selon lui, le jury a cru soutenir les Bosniaques alors qu'il soutenait en réalité l'allié de leur bourreau, qui mettait en scène le discours des assassins.

⁴¹ Alain Finkelkraut, *Le MONDE* - 2 juin 1995 - Page 16

Cette critique ne fut pas la seule et d'autres suivirent. En effet, certains critiques reprochèrent au film d'avoir bénéficié d'un soutien « douteux ». La société Bouygues-Ciby 2000, principal producteur du film, refusa de répondre à toutes les questions sur le financement. Le film fut aussi co-produit par la télévision officielle de Belgrade, la RTS, qui fut désignée par l'ONU comme le relais de la propagande de l'État serbe (elle est dirigée par Milorad Vucelic, chef du groupe parlementaire de Slobodan Milosevic à l'Assemblée de Serbie). Faisant fi de l'opposition démocratique serbe, la première du film fut présentée sur les écrans de Belgrade, en présence des autorités serbes alors que l'embargo sur la Serbie venait d'être violé.

Pour répondre à ses détracteurs au sujet du financement de son film, Kusturica présenta les contrats de coproduction déposés au registre public de la cinématographie et de l'audiovisuel (RPCA) par Ciby 2000, producteur exécutif d'*Underground* et qui faisaient état d'une coproduction tripartite entre Ciby 2000 (France) à 60%, Pandora Films (Allemagne) à 30% et Film Novo (Hongrie) à 10%. Par ailleurs, il semblerait qu'*Underground* ait bénéficié de l'aide automatique attribuée par la RTS, la radiotélévision serbe, aux films tournés sur le territoire. Sur l'implication de la télévision serbe dans le financement de son film, Emir Kusturica aurait expliqué que l'apport de la RTS consistait en prêt de matériel et de studios pour le tournage. Nous pourrions déjà dire que le film, qui a nécessité un gros budget, et qui a été financé en partie par l'état, a forcément dû voir son scénario lu et approuvé par l'état.

Dans ces circonstances, il aurait été difficile pour Kusturica de faire un film qui critique le régime qui le finance. Ceci dit, dans le film, l'allégorie n'est sans doute pas utilisée pour déjouer le régime, mais surtout pour désamorcer d'éventuelles critiques. Kusturica savait très bien les réactions que son film ne manquerait pas de susciter : « *Je m'attendais à des attaques, mais pas forcément à celles que j'ai subies.* »⁴².

⁴² Emir Kusturica "Underground - comme un ouragan", *Le Point* #1205, le 21 octobre 1995

La critique la plus virulente contre ce réalisateur, fût sans nul doute celle qui l'accuse d'avoir signé une œuvre propagandiste pro serbe au moment même où l'on découvrait avec horreur le massacre de Tuzla, en pleine guerre déchirant l'ex-Yougoslavie. Le réalisateur a répondu en clamant haut et fort que son film n'est qu'un appel à la liberté et à la paix selon ses propos :

« Mon film est définitivement le contraire d'un film de propagande. Je fais des films qui sont du côté des perdants et pas de ceux qui utilisent la machine de propagande pour leur propre intérêt personnel. C'est pourquoi je ne voulais pas de happy ending. »⁴³

Underground, c'est avant tout une prise de position très claire d'Emir Kusturica contre toutes les formes de manipulation, d'hier et d'aujourd'hui, médiatique et politique. Pour Kusturica, l'histoire qu'il raconte dans son film n'est qu'un prétexte pour construire une allégorie de la trahison et de la manipulation, de la puissance et de la gloire, des victimes d'un certain système politique. Le sens de l'allégorie dans *Underground* n'est pas celui qu'y ont vu ces intellectuels. Kusturica s'attaque aux politiciens de tous bords, aux sans scrupules qui se compromettent dans toutes les formes du mensonge, ainsi qu'à leurs principaux complices, qui disposent du pouvoir de distiller l'information à leur gré, et de maintenir le monde dans un état d'ignorance, dans un souterrain d'inculture et d'abrutissement. Kusturica montre du doigt les artifices du système communiste dans la Yougoslavie de Tito dont l'idéologie a si longtemps dominé le peuple par le mensonge. Lorsque Marko affirme que « dehors c'est la guerre », le peuple, qui croit à ce mensonge, se sent heureux d'être dans la cave.

A travers son film, le cinéaste dénonce la manipulation des faits par les régimes communistes dans lesquels dit-il « *la réalité n'était pas celle qu'on leur donnait à l'Est* ».

⁴³ Serge Grunberg, *op.cit.* p35

La mise à l'écran de l'incroyable vitalité balkane illustrée dans *Underground* par cet esprit de fête typique est un moyen pour le cinéaste de montrer l'illusion du bonheur qu'ont donné ces régimes fascistes à leurs peuples qui s'imaginent avoir une belle vie. L'illusion dans la Yougoslavie de Tito est un état collectif et liberticide où "faiseurs d'illusion" entretiennent un rapport de domination avec les autres.

Voulant brouiller les pistes à la censure dans son pays, Kusturica, ce cinéaste de la démesure, capitalise donc sur la souffrance de Sarajevo en reprenant intégralement à son compte l'argumentaire stéréotypé des affameurs de la ville et de ses assiégeants, c'est-à-dire des forces serbes qui avaient imposé un blocus complet sur la population. La réplique "*Une guerre n'est pas une guerre tant qu'un frère ne tue pas son propre frère*" répond à elle seule à toute accusation de complaisance avec les massacres. Il condamne la dissimulation de tous les crimes actuellement et quotidiennement commis, par l'image elle-même, trafiquée dans toutes les guerres. Ce que Kusturica a mis en images et en musique, ressemble, à un premier degré de lecture, au discours que tiennent les assassins pour convaincre qu'ils sont en état de légitime défense devant un ennemi tout-puissant. En réalité Kusturica parodie le titisme en mettant en dérision l'aspect quasi religieux d'une telle idéologie. Marko dit "*Tito sera un saint*". La liberté des gens de la cave est bafouée au sein même de leur *groupe*. Dans le regard de Kusturica, ils prennent l'allure d'une secte et Blacky apparaît comme un gourou qui diffuse la bonne parole : « *Putains d'enculés de fascistes* » est reprise en cœur par l'ensemble des habitants de la cave.

« [...] *Quant aux critiques plus politiques, qui taxent mon film de proserbe et moi de partisan de Milošević, je ne peux les admettre. Underground est un pamphlet ironique contre toutes les propagandes, d'où qu'elles viennent...* »⁴⁴

⁴⁴ Emir Kusturica "Underground - comme un ouragan", interview, parue dans *Le Point* #1205, le 21 octobre 1995

Kusturica dans son film fustige toutes les formes de propagande utilisée par le gouvernement fasciste de Tito en recourant à tous les procédés scénaristiques et cinématographiques. Parfois, le réalisateur se sert d'images d'archives telles quelles. Toute la période des années 60 (où Tito adopte une politique extérieure de non-alignement sur Staline) est montrée à travers les images du tournage. Mais il recourt aussi au trucage pour incruster des personnages de son film sur le fond d'images d'archives. Enfin, et c'est là le plus intéressant, Kusturica filme le tournage d'un film de propagande. Tout est faux sur le plateau : le décor, les balles. Tout est trucage. On crée un autre monde. Le film dans le film donne l'illusion de la vérité, alors qu'il n'est qu'une interprétation (des sosies des comédiens incarnent les vrais personnages). De plus, il prétend s'appuyer sur des faits réels pour montrer les exploits du passé, alors qu'il n'est qu'une justification du régime en place. Dès lors que la vérité est transformée, l'information devient une propagande et l'Histoire est réécrite. Les procédés scénaristiques utilisés par Kusturica pour décrire la propagande du régime de Tito mettent en évidence la tromperie de base que suppose la mise en place d'une dictature : les mensonges sont érigés en dogmes. Blacky, qu'on fait passer pour mort, devient un héros pour la cause, un symbole de la révolution à la mémoire duquel une statue sera érigée pour rassembler le peuple autour de ce « repère » historique. Kusturica dénonce la volonté des fascistes d'intervenir sur la mémoire collective des peuples quelle que soit l'époque.

Comme l'ont souligné les membres du jury du Festival de Cannes, *Underground* est sans aucun doute une création artistique rare, une œuvre cinématographique d'exception, qui touche la sensibilité et éveille l'esprit. Cette exception trouve sa justification dans l'écriture cinématographique, l'esthétique de l'image, la qualité de la mise en scène et la musique qui dans ce film joue un rôle important.

« Underground n'est ni un pamphlet politique ni même un film historique, mais plutôt une sorte de comédie musicale qui emprunte les accents pathétique de la musique tzigane pour faire le récit d'un cauchemar : l'escamotage non seulement d'un pays, mais d'un peuple qui n'existe plus, une manière d'« opéra –rock » sur la nostalgie. »⁴⁵

3.2. Un point de vue personnel sur la polémique d'Underground

Comme nous l'avons vu, l'allégorie peut être un moyen de contourner la censure. Mais est-ce vraiment à cette fin qu'elle est utilisée dans *Underground*? Et la polémique est-elle légitime? À mon sens, elle est justifiable. Pour conclure cette réflexion, j'aimerais présenter mon point de vue personnel sur le film.

Comme les membres du jury du Festival de Cannes, j'ai admiré ici une création artistique rare, une œuvre cinématographique d'exception, une œuvre qui touche la sensibilité et éveille l'esprit par ses plans et ses images qui feront sans doute date dans l'histoire du cinéma. Seulement, je dois reconnaître que la polémique engagée dans ce film pourrait quelque part trouver sa justification. Je ne citerai qu'un aspect qui m'a interpellé dans le film. Blacky et Marco sont présentés comme les deux personnages qui s'opposent dans l'histoire. Pourtant, nous savons que c'est bien Marco qui a eu l'idée machiavélique de séquestrer Blacky dans la cave.

⁴⁵ Odon Vallet, *Genèse des nostalgies, La revue Etudes, septembre 1995, p 189-197*

Or Blacky, qui, comme nous l'avons vu, symbolise Milosevic, est présenté comme étant le plus courageux des deux et celui qui aime le plus son pays.

Et selon la mise en scène de Kusturica, j'ai eu l'impression que Blacky était la victime, séquestré et trahi par son ami. Milosevic est considéré comme un criminel de guerre à cause du nettoyage ethnique et le massacre des musulmans Bosniaques auxquels il est associé. La question que je me pose alors est : qui est le protagoniste du film ?

Je serais tenté de répondre que c'est Blacky. Mais comment un criminel peut-il être transformé en héros ? C'est pourtant ce que Kusturica fait dans son film.

Conclusion

Kusturica, toujours fidèle à son esthétique et à sa mise en scène allégorique, a continué dans sa création d'œuvres uniques, comme *Chat noir et chat blanc* (1998) et *La vie est un miracle* (2004), dans lequel, d'ailleurs, il reprend le thème de la guerre des Balkans mais du point de vue des bosniaques. Küstendorf est le nom du village traditionnel qu'Emir Kusturica a fait construire sur les lieux du tournage du film, au Sud-Ouest de Belgrade en Serbie, non loin de la frontière bosniaque.

*”J'ai perdu ma ville durant la guerre. C'est pourquoi j'ai souhaité bâtir mon village. Il porte un nom allemand : Kustendorf. J'y organiserai des séminaires pour les gens qui veulent apprendre à faire du cinéma, des concerts, de la céramique, de la peinture. C'est la ville où je vais vivre et où certaines personnes pourront venir de temps en temps. Il y aura bien sûr d'autres habitants qui travailleront sur place. Je rêve que cet endroit soit ouvert à la diversité culturelle et s'érige contre la mondialisation.”*⁴⁶

Il a ensuite réalisé *Promet-moi* (2007), *Maradona* (2008), un documentaire sur la vie du légendaire joueur de soccer, et bientôt *Wild Roses, Tender Roses* (un film d'abord intitulé *Mexico*, puis *Pancho Villa*, puis *Les Sept amis de Pancho Villa et la femme aux six doigts*)

Mis à part ces films, Kusturica a aussi mis en scène des opéras inspirés de ses scénarios, notamment *Le temps des gitans* en 2007 à Paris.

⁴⁶ <http://kustu.com/w2/fr:kuestendorf,fr/kuestendorf.txt> · dernière modification 2010/01/08

L'usage de l'allégorie au cinéma est un exercice périlleux. Cette figure de rhétorique prend des formes différentes, souvent informelles et inhabituelles, qui rendent son message parfois difficile à saisir. Mais son rôle reste le même, peu importe la forme sous laquelle elle se manifeste. L'allégorie est un moyen de dire ou de montrer autrement. Le cinéma le fait couramment. Alors, y a-t-il vraiment une marginalisation de l'allégorie au cinéma ? Ou au contraire le cinéma n'a-t-il fait que recycler cette figure pour en faire une de ses forces ?

Bibliographie

Charles Batteux, *Principes de la littérature*, Nouvelle édition, Tome premier, Durand, Paris, 1753, p. 224-225

Mathieu Dhennin, *Le lexique subjectif d'Emir Kusturica : portrait d'un réalisateur*, L'Age d'homme, Lausanne (Suisse), 2006

César Chesneau Du Marsais, *Traité des tropes Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris, Chez Briasson, Davis l'Aine, Le breton, Durand, 1751, p.280

Alain Finkielkraut, *L'imposture Kusturica*, Le Monde, le 2 juin 1995, Page 16

Serge Grunberg, « Il était une fois *Underground* », Cahiers du Cinéma, Paris, 1995, p 21,22, 34, 35, 50, 74, 82, 106

<http://kustu.com/w2/fr:kuestendorf>, [fr/kuestendorf.txt](http://kustu.com/w2/fr:kuestendorf.txt) · dernière modification 2010/01/

http://kustu.com/w2/fr:cles_pour_underground, dernière modification: 2008/06/11

Victor Hugo, « Veni, vidi, VIXI », *Les Contemplations*, Ecosse, Bibliolife LLC, 2009, p 251,

Emir Kusturica "Underground - comme un ouragan", Interview parue dans *Le Point*, n.1205, le 21 octobre 1995

Kusturica 1995b. « *Le Monde* » octobre 1995, p13

C. G. Jung, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 20.

Jean Max Méjean, Emir Kusturica. Rome, GREMESE, 2007, p7

Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Nathan, 1998

Olivier Reboul, *La Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France (Collection Que sais-je ?), 1990.

Pierre Spengler, d'*Underground*, *Entrevue dans le Bonus du DVD Underground*, Paris 1995.

Interview menée par Zarko Radakovic, traduite de l'allemand par Martine Haas. donnée a Emir Kusturica à Cologne, fin Janvier 1999, et publiée dans la revue Novo (mars-avril 1999)

Robespierre, *Discours sur les principes du gouvernement révolutionnaire*, 25 décembre 1789, Choix de Rapports, opinions et Discours, Tome XIII, Alexis Eymery Libraire, Editeur de l'histoire Universelle de M. Le comte de Segur, Paris, 1920, p 157, 158, 159

Joëlle Gardes Tamine, *L'Allégorie, corps et âmes. Entres personnification et double sens*, PUP, Marseille, 2002

Traité des Tropes, ed L.Spengel, *Rhetores graeci* Leipzig, B.G Teubner, 1856, t.III, p193

Odon Vallet, Genèse des nostalgies, La revue Etudes, septembre 1995,
p 189-197

Winckelmann, Addison, Sulzer De L'Allégorie, Traités sur cette
matière, In Der Weidmannschen Buchhundlung, Leipzig, 1792, p.73

Annexe :

Biographie :

Émir Kusturica est né à Sarajevo, capitale de l'actuelle Bosnie-Herzégovine le 24 novembre 1954. Sa famille est musulmane mais d'origine slave orthodoxe. A cette époque beaucoup de familles avaient renoncé à leur foi pour devenir communistes. Tel fut le cas de Murat, le père d'Emir. Ce dernier ne prend pas la voie de son père et décide au contraire de dénoncer le Communisme pour devenir cinéaste. Jeune, Emir se lie d'amitié avec des voyous de Sarajevo. Ses parents voulant le protéger décident de l'envoyer à 18 ans faire des études à l'étranger. Réalisant qu'il était passionné de cinéma, Emir se retrouve à la prestigieuse FAMU, l'école de Prague d'où sont sortis nombreux hommes de cinéma notamment le célèbre Miloš Forman.

« A cette époque, j'étais comme un terrain vierge. J'étais très curieux, mais je n'aimais pas l'école et n'avais pas d'affiliation particulière avec le cinéma. De ce point de vue, ma carrière dans le cinéma est une coïncidence. Mais en fait un ami de mon père, Hajrudin Krvavać, réalisait à cette époque des films institutionnels, et m'a emmené une fois sur un tournage. J'ai tout de suite été séduit par la variété de connaissances et d'expérience dont on pouvait tirer profit au cinéma. Quand je suis revenu à Sarajevo après avoir fait une bonne école de cinéma, j'ai réalisé à quel point ma région, mes souvenirs d'enfance, mes expériences personnelles étaient suffisamment riches pour refléter et enrichir des histoires. C'est la première fois que j'ai pleinement réalisé ce qu'était le cinéma. »⁴⁷

⁴⁷ <http://kustu.com/w2/fr:biographie>, dernière modification : 2010/01/23

« Je suis un ennemi résolu du film de genre. Les films de genre se font dans des pays à énorme industrie cinématographique. Le film politique ne peut se faire que dans ces pays-là. Pas chez nous qui produisons une trentaine de films par an. Moi, j'ai mis en scène des hommes et des femmes, qui aiment, qui souffrent et qui sont tristes. Ils ont aussi de temps en temps un sourire... »⁴⁸

« Le premier long métrage d'Emir Kusturica, attestant déjà d'un solide sens cinématographique et politique à la fois, qui laisse présager la suite de son œuvre. »⁴⁹

Quand la guerre éclate en Bosnie au début des années quatre vingt dix, Emir Kusturica était déjà connu dans le monde entier, notamment par sa première Palme d'Or obtenue au Festival de Cannes de 1985 pour *Papa est en voyage d'affaire* et le prix de la mise en scène obtenue au même festival pour *Le temps des gitans* en 1989. C'est lors du tournage d'*Arizona Dream* en 1990 que la guerre éclate vraiment. Kusturica réside alors aux Etats Unis, puisqu'il enseigne à New York à la prestigieuse Columbia University, et il se trouve contraint de faire des allers-retours en Europe pour aller s'occuper de sa famille. Et peu après que la maison de famille ait été saccagée, Murat, le père d'Emir Kusturica, décède d'une crise cardiaque. La famille se réfugie alors au Monténégro.

Suite à cette expérience traumatisante, Kusturica sent le besoin de revenir en Serbie et de raconter aux occidentaux la dramatique histoire de son pays. Il se lance alors dans son œuvre la plus ambitieuse : *Underground*.

⁴⁸ Extraits d'un entretien "Étoiles et toiles" réalisé par Martine JOUANDO et Dejan BOGDANOVIC a Emir Kusturica Sarajevo - juillet 1985

⁴⁹ Jean max Méjean, Emir Kusturica, Gremese, les grand Cinéastes, Rome, 2007,p 11

Filmographie et Prix :

- 1981 : *Te souviens-tu de Dolly Bell ?* Lion d'or de la première œuvre à la Mostra de Venise.
- 1985 : *Papa est en voyage d'affaire*. Palme d'or au festival de Cannes et en 1986, le film fut sélectionné pour l'Oscar du meilleur film étranger, ainsi que pour le Golden Globe du meilleur film étranger.
- 1989 : *Le temps des gitans*. Prix de la mise en scène (meilleur réalisateur) au Festival de Cannes, 1989.
- 1993 : *Arizona dream*. Ours d'Argent (Prix Spécial du Jury) au Festival du Film International de Berlin, 1993.
- 1995 : *Underground*. Palme d'or au Festival de Cannes, 1995, Meilleur film étranger au Prix Lumières 1996, meilleur film en langue étrangère de la Boston Society of Film Critics 1997, meilleur film en langue étrangère au Kinema Junpo Awards, Tokyo, 1997.
- 1998 : *Chat noir, chat blanc*. Lion d'Argent du meilleur réalisateur à la Mostra de Venise.
- 2001 : *Super 8 story*. Plaque d'Argent du meilleur documentaire au Festival International du Film de Chicago, 2001.
- 2004 : *La vie est un miracle*. Prix de l'Education Nationale au Festival de Cannes 2004, Prix du public au festival du film de Melbourne 2004, César du meilleur film de l'Union Européenne 2005, Golden Globe du meilleur film européen 2005 et prix du Meilleur film des Balkans au festival de Sofia 2005
- 2007 : *Promet-moi*.
- 2008 : *Maradona*. Premier prix au Festival international du film de sport de Kazan (République du Tatarstan, Russie), 2009.
- 2009 : Emir Kusturica reçoit le **prix d'interprétation masculine** pour son rôle d'espion russe dans *L'Affaire Farewell*, de Christian Carion, au festival NOIR de Courmayeur en Italie.

« C'est une idée beaucoup plus ancienne, qui vient de la pièce de théâtre qui porte ce titre, écrite par Dušan Kovačević avant la guerre civile, et que nous avons adaptée ensemble. Elle me tenait à cœur depuis longtemps, par sa puissance allégorique et esthétique. Mon but n'était pas de répondre directement aux événements qui ensanglantent la Bosnie, car je ne crois pas que la mission d'un artiste soit de s'exprimer à chaud sur son époque.⁵⁰

Le Story-board de la cave. :

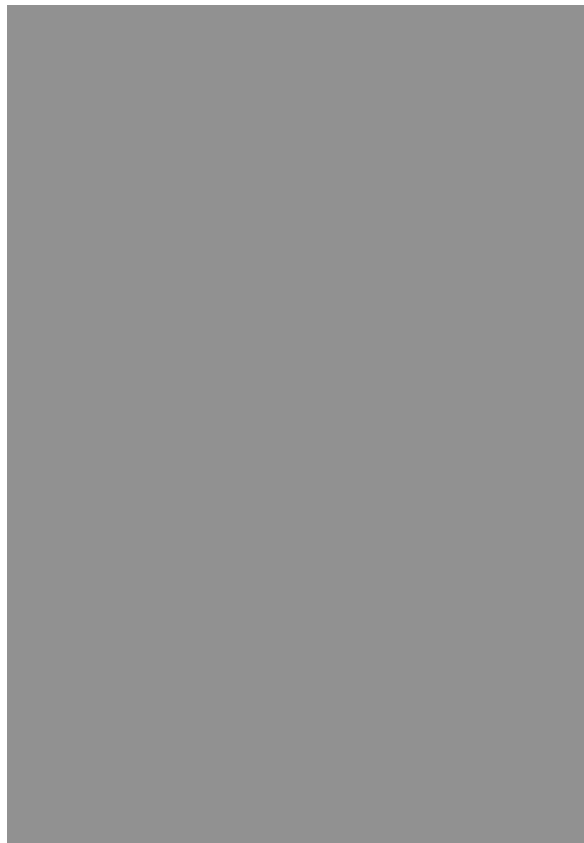


⁵⁰ Emir Kusturica "Underground - comme un ouragan", interview, parue dans *Le Point* #1205, le 21 octobre 1995



Sony le singe:

La mariée volante: Un thème récurrent dans le cinéma de Kusturica



L'influence de Chagall

Le Monde

L'imposture Kusturica

LE MONDE - 2 Juin 1995 - Page 16

Le public qui a acclamé debout *Underground*, la grande fresque d'Emir Kusturica sur cinquante ans d'histoire yougoslave, et le jury qui lui a décerné la Palme d'or du Festival de Cannes ont éprouvé, sans nul doute, la grisante certitude de faire d'une pierre deux coups. Dans le moment même où ils célébraient un artiste pourvu de tous les signes extérieurs du génie, ce public frénétique et ces jurés fervents manifestaient leur indignation devant le carnage de Tuzla et leur solidarité avec les victimes de la guerre. L'hommage qu'ils rendaient au cinéaste sarajévien s'étendait tout naturellement à ses compatriotes. Ils mariaient ces deux impératifs si souvent contradictoires : l'exigence esthétique et l'urgence de l'engagement. Le beau se confondait dans leur enthousiasme avec le bien, l'amour de l'art avec la participation à l'Histoire et l'admiration pour l'audace formelle d'une oeuvre avec le zèle compatissant pour les malheureux.

Au dire même de son auteur, *Underground* est pourtant un adieu nostalgique à la Yougoslavie. " Il était une fois un pays " prévient, sans ambages, le sous-titre. Et pour Kusturica, la destruction de ce pays n'est pas imputable à ceux qui, dès l'occupation du Kosovo, affichaient leur intention d'en faire une " Serboslavie ". Elle incombe tout entière aux nations qui ont choisi l'indépendance pour échapper à leur mort spirituelle annoncée.

En octobre 1991, c'est-à-dire dans les premiers mois du conflit, Kusturica écrivait : " Il y a plein de choses que je ne savais pas étant enfant. Maintenant je sais. Le Slovène a toujours rêvé son rêve slovène, rêve d'un écuyer autrichien. Mais ce sont nos ancêtres qui, pendant la première guerre mondiale, ont sauvé ce même Slovène des merdes de Vienne " (" L'acacia de Sarajevo ", Libération du 21 octobre 1991).

Quatre ans, plusieurs dizaines de milliers de morts et quelques " urbicides " plus tard, Kusturica persiste et concrétise ainsi son propos : " Les archives utilisées dans le film montrent les troupes nazies entrant en Slovénie, où elles sont accueillies comme chez elles [...], ce qui est toujours le cas aujourd'hui, car la Slovénie a été conçue comme une avancée germanique dans le monde orthodoxe [...] puis elles sont à Zagreb, où c'est la même chose. Et quand elles entrent à Belgrade, on ne voit personne dans les rues [...] elles sont en terre étrangère. "

Et, révolté par le soutien que certains intellectuels ont pu apporter à la Bosnie en flammes, Kusturica conclut : " Il faut être stupide pour refuser de comprendre que la chute du mur de Berlin a complètement bouleversé ces endroits si fragiles, et surtout tous ces petits pays satellites des nazis, comme la Slovénie, la Croatie, la Hongrie [...] et la Bosnie ! Il y a un terme complètement stupide qu'on entend partout, celui de " Grande Serbie ". Comment un pays de neuf millions d'habitants peut-il être qualifié de " grand " ? En même temps, il y a l'Allemagne unie, avec quatre-vingt millions d'habitants et qui est vraiment grande, et personne ne le remarque " (Les Cahiers du cinéma. Juin 1995, page 70).

Nazification des victimes du nettoyage ethnique, dénonciation du IV Reich, défense du David serbe dans son combat héroïque contre le Goliath germanique, recouvrement de tous les crimes actuellement et quotidiennement commis par l'image elle-même trafiquée de la deuxième guerre mondiale : ce que Kusturica a mis en musique et en images, c'est le discours même que tiennent les assassins pour convaincre et pour se convaincre qu'ils sont en état de légitime défense car ils ont affaire à un ennemi tout-puissant. Ce cinéaste dit de la démesure a donc capitalisé la souffrance de Sarajevo alors qu'il reprend intégralement à son compte l'argumentaire stéréotypé de ses affameurs et de ses assiégeants. Il a symbolisé la Bosnie suppliciée alors qu'il refuse de se dire Bosniaque et qu'il entre dans une sainte colère quand on ose traiter Slobodan Milošević de fasciste ou les Serbes d'agresseurs.

En récompensant Underground, le jury de Cannes a cru distinguer un créateur à l'imagination foisonnante. En fait, il a honoré un illustrateur servile et tape-à-l'oeil de clichés criminels ; il a porté aux nues la version rock, postmoderne, décoiffante, branchée, américanisée, et tournée à Belgrade, de la propagande serbe la plus radoteuse et la plus mensongère. Le diable lui-même n'aurait pu concevoir un aussi cruel outrage à la Bosnie ni un épilogue aussi grotesque à la frivolité et à l'incompétence occidentales.

PAR ALAIN FINKIELKRAUT

Alain Finkielkraut est philosophe et directeur de la revue " Le Messenger européen "

Le Monde

Mon imposture

LE MONDE - 26 Octobre 1995 - Page 13

Lorsque Le Monde a publié, le 2 juin, l'article d'Alain Finkielkraut " L'imposture Kusturica ", j'ai d'abord ressenti une grande tristesse puis une assez grande colère, et finalement une sorte d'incertitude. J'aurais voulu répondre immédiatement ; mais pour quoi dire ? Non que mon imagination eût été prise en défaut, mais je ne trouvais pas de mots pour répliquer à l'auteur de l'article, qui, à l'évidence, n'avait pas vu mon film Underground. Finalement, j'en suis venu à la conclusion que nous étions effectivement une " imposture ", moi et les films que je fais.

C'est un sentiment qui devient prédominant au moment du tournage, lorsque le doute m'envahit. Je crois d'ailleurs que tous mes films sont nés du doute, car dans le cas contraire je serais probablement aujourd'hui en Amérique, en train de fabriquer des films pour le box-office. Mais la croyance qu'il existe toujours une différence entre les films et les hamburgers me pousse à continuer de vivre ici, en Normandie.

Je ne comprends toujours pas que Le Monde ait publié le texte d'un individu qui n'avait pas vu mon film, sans que personne ait cru bon de le signaler. S'il y a eu une volonté délibérée de me détruire par l'insinuation, l'amalgame et le colportage des rumeurs qui courent à mon sujet, je me propose d'aider vos lecteurs à forger un document beaucoup plus efficace, et surtout fondé sur une connaissance du " terrain ", telle que seul un cinéaste qui a vécu l'essentiel de sa vie dans un régime communiste où délation et manipulation étaient devenues un art en soi peut l'acquérir.

Image no 1 : un journaliste et un photographe se seraient " infiltrés " dans mon entourage et seraient parvenus, sous une couverture quelconque, à pénétrer dans ma modeste propriété de Normandie. Sous l'apparence d'une innocente chaumière, cette demeure abrite un ineffable secret : ces hommes auraient découvert " l'antre de la bête " ! Sous le tapis persan de la salle de séjour, une trappe. Ils l'ouvriraient et à leur plus grand effroi dévoileraient l'entrée d'un souterrain. Cette région obscure abriterait un grand nombre de réfugiés d'ex-Yougoslavie. Ces pauvres hères, jetés sans pitié dans la pénombre et le froid, survivraient misérablement dans ce qu'il faut bien qualifier d'enfer de Milošević. Drogue, armes lourdes et légères, objets insolites et secrets. Tandis que les esclaves empaquetteraient la drogue, mon fils, un énorme couteau de cuisine entre les dents, dirigerait des exercices militaires pour les jeunes réfugiés. Ces manoeuvres souterraines auraient pour nom de code : " La Normandie, partie intégrante de la Grande Serbie ".

L'enseignement théorique serait assuré par mon épouse : ce lavage de cerveau serait fondé sur le slogan " Tout territoire où se trouve une seule tombe serbe fait, par définition, partie de la Grande Serbie ! ". Elle aurait en effet trouvé, dans le cimetière de mon petit village, la

sépulture d'un immigré serbe (employé d'une société de nettoyage) et apparemment mort de mort naturelle.

Dans un mouvement unanime, tous les humanistes francophones se lèvent et demandent ma mise en examen.

La foule (humaniste), elle, veut me lyncher

Les manoeuvres militaires comporteraient trois axes distincts : a) l'agression ; b) le génocide ; c) l'élimination par le feu de tous les partisans d'une Bosnie multiethnique.

Pendant ce temps, ma fille, avec discrétion mais efficacité, introduirait des photos de Slobodan Milošević dans les cartables de ses camarades d'école, à l'heure de la cantine.

Image no 2 : soleil couchant. L'Orient est rouge. Dans une lumière impressionniste à la Monet, ma femme et moi distribuerions le matériel de propagande (cassettes vidéo du film

Underground et icônes de Milošević) aux paysans moyens-pauvres, aux ouvriers agricoles et aux petits éleveurs normands.

Le Monde publie à la une " L'imposture Kusturica ". Dans un mouvement unanime, tous les humanistes francophones se lèvent et demandent ma mise en examen. La foule (humaniste), elle, veut me lyncher. " Pas de liberté pour les ennemis de la liberté ! " Téléràma révèle, la même semaine, que la famille Kusturica fait jouer du Wagner à son orchestre de détenus, tandis que les partisans d'une Bosnie multiethnique sont exterminés au lance-flammes dans leur cave.

C'est alors que Le Monde élèverait le débat en m'offrant un droit de réponse... J'y déclarerais avoir toujours été pour une Bosnie multiethnique, avoir toujours su que Milošević était fasciste, mais n'avoir jamais pu rendre publiques mes positions à cause des pressions de mon épouse. Je donnerais ainsi l'image d'un être faible, méprisable, prêt à sacrifier les siens pour se tirer d'affaire. Dans ce même texte, je saluerais les présidents des nouvelles Républiques d'ex-Yougoslavie comme de vrais combattants de la démocratie.

Mais ce texte ne tromperait pas la vigilance des philosophes français, qui auraient beau jeu de remarquer qu'en faisant l'éloge de la démocratie je passerais sous silence ce qui a toujours constitué la force vive des mouvements indépendantistes : le nationalisme. Mes dérisoires efforts pour réclamer la sécession immédiate de la Normandie méridionale du territoire français ne seraient considérés que comme de la poudre aux yeux.

Le Monde convoquerait donc un symposium réunissant juristes, Prix Nobel, magistrats internationaux et philosophes estampillés politiquement corrects par les annonceurs télévisés. L'assemblée unanime réclamerait, au terme d'un week-end passionnant, ma comparution devant un tribunal international pour " apologie du crime de guerre ". Votre journal conclurait cette campagne en publiant un éditorial cinglant : " L'héritier de Fellini, architecte principal de la purification ethnique ".

Image no 3 : quelque part dans l'un des grands tunnels qui relient Rouen à Belgrade, Kusturica et Milošević se tiendraient debout, face à un énorme globe terrestre, entourés de leur milice où se mêlent les uniformes des tchetniks et ceux des communistes. Leur drapeau associerait l'aigle à six têtes de la Grande Serbie (pour les six anciennes Républiques fédérées), l'étoile rouge et la croix orthodoxe. Les deux compères lèveraient leur coupe de champagne pour célébrer la Palme d'or obtenue à Cannes (un nouveau jury, entièrement remanié, aurait entre-temps destitué le traître pour récompenser un film authentiquement bosniaque, oeuvre collective et anonyme intitulée Vive la division Handjar !) Grâce à un magnétophone miniature, on aurait enregistré la conversation suivante :

- Milošević : " Vois-tu la même chose que moi, camarade Kusturica ? "
- Kusturica : " De quoi parlez-vous, camarade président respecté et bien-aimé, de cette mappemonde ? "
- Milošević : " Imbécile, ne vois-tu pas que tout cela constitue la Grande Serbie ! "

Voici de quelle façon vous auriez pu mener cette affaire avec crédibilité, dans un style imagé et grâce à des renseignements de première main.

PAR EMIR KUSTURICA .

Matière