

Zift* ou La mise en bière de l'idéologie totalitaire** ***Zift, or the Burial of Totalitarian Ideology

Kris Vassilev

Volume 24, Number 2-3, Spring 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1025154ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1025154ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vassilev, K. (2014). *Zift ou La mise en bière de l'idéologie totalitaire*. *Cinémas*, 24(2-3), 217–242. <https://doi.org/10.7202/1025154ar>

Article abstract

The film *Zift* (Javor Gardev, 2008), a recreation of the period of Bulgarian totalitarianism, rejects the premises and techniques of a realist-inspired discourse which lays claim to or imitates the authenticity of the historical document. *Zift* replaces the impersonal language of reportage with an extreme depiction of an initiatory journey. By placing its narrative in the falsely naive perspective of an individual experience, the film blurs the images of knowledge made banal, based on commonplaces and received certainties. Scorning generic conventions, *Zift* subordinates the communist reality it depicts to the normative code of film noir. Against the backdrop of an unusual alliance, the film's narrative unfolds its underlying metaphors: symbols embodying the cogs of the totalitarian system, inseparable from scatology, the absurd and the grotesque. In the heart of this strange contextualization of totalitarian space, *Zift* appears to be searching for the generating principle of history to emancipate it from a past that has definitively doubled back on itself.

Zift ou La mise en bière de l'idéologie totalitaire

Kris Vassilev

RÉSUMÉ

Le film *Zift* (Javor Gardev, 2008), qui met en scène l'époque du totalitarisme bulgare, refuse les postulats et les procédés d'un discours d'inspiration réaliste revendiquant ou imitant l'authenticité du document historique. Au langage impersonnel du reportage, *Zift* substitue la représentation outrancière d'un parcours initiatique. En plaçant sa narration dans la perspective faussement naïve d'une expérience individuelle, le film brouille les images d'un savoir banalisé, fondé sur les lieux communs et les certitudes apprises. Au mépris des conventions génériques, *Zift* subordonne la réalité communiste qu'il représente au code normatif du film noir. Sur l'arrière-fond de cette alliance inédite, le récit filmique déploie ses métaphores sous-jacentes : autant de symboles incarnant les rouages du système totalitaire, inséparable du scatologique, de l'absurde et du grotesque. Au cœur de cette insolite contextualisation de l'espace totalitaire, *Zift* semble chercher le principe générateur de l'histoire, pour l'émanciper d'un passé définitivement replié sur lui-même.

[...] non que les choses ne fussent liées,
mais je les vis comme un absent.

Georges Bataille, *Histoire de l'œil* (p. 597)

Si la presse bulgare a beaucoup glosé sur *Zift* (*Дзифт*), de Javor Gardev, lors de la sortie du film en 2008 — dans des entrefilets empressés, rédigés en termes dithyrambiques —, la critique au sens strict demeure, à l'heure qu'il est, relativement limitée. Hormis les entrevues avec le réalisateur et le scénariste de *Zift*, la transcription d'une discussion à bâtons rompus au sein de la rédaction du journal bulgare *Culture* (*Култура*) est ce qui se rapprocherait le plus de l'analyse proprement dite.

Cependant, *Zift* possède tous les atouts nécessaires pour susciter une recherche plus poussée : il a remporté le prix du meilleur film en Bulgarie et celui du meilleur réalisateur à Moscou ; remarqué dans une série de festivals internationaux, dont Toronto, Montréal, Chicago et Santa Barbara, *Zift* a également été en lice pour l'Oscar 2009 du meilleur film étranger, devenant de ce fait le premier film bulgare à passer à la télévision américaine (sur l'Independent Film Channel). Par ailleurs, la parution du DVD en Bulgarie a été suivie de près par sa commercialisation en Allemagne, en Angleterre et en France. La réussite internationale de *Zift* et son succès exceptionnel dans les salles de cinéma en Bulgarie auraient donc dû en toute logique stimuler davantage l'intérêt et la réflexion de la critique spécialisée.

Les enjeux

En l'absence d'analyses approfondies, c'est en revanche le commentaire réducteur qui prolifère. Tantôt *Zift* viserait à discréditer le régime totalitaire bulgare et à dénoncer ses pratiques répressives (en choisissant comme toile de fond l'une des pages les plus sombres de l'histoire du pays) ; tantôt, à l'opposé, il se donnerait à lire comme une œuvre d'inspiration existentialiste, détachée de toute considération politique. Sans être absolument erronées, de telles formulations demeurent cependant incomplètes. Il suffit de gratter un peu la surface pour se rendre à l'évidence : *Zift* ne s'attache pas spécialement à *faire le procès* du mode opératoire du régime communiste, pas plus qu'il ne s'applique à illustrer l'esthétique existentialiste en mettant en scène un personnage déterminé par le regard que l'on pose sur ses actions. S'il est vrai que le film s'ingénie à recréer une réalité avilissante, caractérisée par l'aliénation et la surveillance permanente de l'individu, c'est moins pour condamner des faits que pour régler symboliquement son compte à un phénomène historique qui défie l'appréhension. Aussi l'absurde et l'anecdotique, le grotesque et l'humour noir s'affirment-ils ici comme les procédés privilégiés de l'expression artistique. Car il n'est pas facile de communiquer à un spectateur qui n'en a pas été le contemporain l'expérience individuelle d'une idéologie substituant le

fatalisme au libre arbitre. Or, *Zift* a pour « cible » principale les jeunes ; c'est à eux que le film s'adresse, ce sont eux qu'il cherche à toucher. En ce sens, il y a lieu de parler, sinon d'une identification, du moins d'une expérience partagée entre le personnage principal et le spectateur non averti, qui lui aussi se retrouve, comme par un effet de voyage dans le temps, confronté à un monde dont le fonctionnement lui échappe. C'est en prenant à témoin ce spectateur peu familier des événements représentés que *Zift* se propose de donner le coup de grâce à une idéologie appartenant d'ores et déjà au passé. Il s'y emploie, d'une part, en adoptant la perspective d'un regard ingénu¹ et, d'autre part, en filant de puissantes métaphores qui traversent la diégèse filmique d'un bout à l'autre.

Curieusement, *Zift* est l'œuvre d'une équipe presque entièrement composée de débutants dans l'art du cinéma. Le réalisateur Javor Gardev, philosophe de formation et diplômé de l'Académie nationale de théâtre et de cinéma de Sofia, jouit d'une réputation solidement établie dans le milieu théâtral, notamment pour ses mises en scène, en Bulgarie et à l'étranger, de Durrenmatt, de Camus, d'Albee, de Shakespeare. *Zift* marque son entrée dans le cinéma, de même que celle du scénariste, Vladislav Todorov, qui enseigne actuellement la littérature et la culture russes des XIX^e et XX^e siècles à l'University of Pennsylvania, et qui signait avec *Zift* l'adaptation de son propre roman homonyme² (lequel vient d'ailleurs d'être traduit aux États-Unis et en Allemagne³). *Zift* est également la première expérience au cinéma de Zahari Baharov, interprète du rôle principal, et de sa contrepartie féminine, la mannequin Tanya Ilieva. Seule exception à cette rencontre de « novices », la présence du caméraman Emil Hristov, dont la renommée n'est plus à faire.

Il est peu commode, chronologiquement parlant, de résumer une narration filmique qui s'attache à couvrir, à grand renfort de réminiscences⁴, vingt-quatre heures de l'existence du Bulgare Lev Jeliakov, connu sous le sobriquet de *Moletsa* (« la Mite⁵ »). Celui-ci sort de prison après avoir purgé une peine de vingt ans pour le meurtre d'un bijoutier, survenu lors du vol d'un diamant. Or, de ce meurtre, la Mite n'est pas l'auteur. Blessé au

cours de la fusillade et abandonné par son acolyte *Pluzheka* (« la Limace »), le véritable assassin, il a été pris la main dans le sac et incarcéré. C'est grâce à la protection de son compagnon de cellule, Van Wurst — surnommé *Okoto* (« l'Œil ») en raison de sa prothèse oculaire —, que la Mite a pu affronter les difficultés de la vie carcérale. Coup de théâtre : Van Wurst se suicide la veille de sa libération.

Parmi les dérisoires possessions que la Mite récupère le jour de sa remise en liberté, une étrange boule de résine noire : le *zift*. Son incarcération ayant eu lieu peu avant la prise du pouvoir par les communistes en 1944, la Mite se retrouve dans un univers dont il n'a aucune notion, si ce n'est par le biais de la radio officielle, qui crache sans relâche des discours propagandistes et des hymnes soviétiques. Cependant, la Mite a un plan : quitter clandestinement la Bulgarie à destination des tropiques. Mais avant de prendre le large, il désire se recueillir sur la tombe de son fils, Léonid⁶, né et mort pendant son séjour en prison, et dont il ne connaît l'éphémère existence que par les lettres de sa compagne Ada, également connue sous le nom de « la Mante » (*Bogomolkata* : « mante religieuse »). Mais bientôt la Mite se heurte à l'impossibilité de faire des projets dans un environnement hostile au rêve individuel. En fait, il ne retrouve la liberté que pour aussitôt la perdre : à peine a-t-il franchi le portail de la prison qu'il est assommé et kidnappé sur l'ordre de son ancien complice, devenu agent des services secrets ; traîné dans une chambre de torture, il y sera interrogé à coups de chocs électriques sur la planque du diamant volé, qui n'a jamais refait surface. Il réussit à s'évader, mais seulement après avoir été empoisonné. La chasse à l'homme qui suit a pour décor le centre de la capitale bulgare des années 1960. En proie au délire, la Mite fait le tour des établissements publics et rencontre une série de personnages insolites, marionnettes d'un régime qui se dérobe à son entendement. En une seule nuit, il parvient à effectuer un bref pèlerinage dans une église, à se familiariser avec le service des urgences, à s'aventurer dans des bars, à visiter au passage la place de la Maison du Parti et à retrouver la trace de son ex-amante, devenue chanteuse de cabaret, pour renouer avec elle le temps de percer enfin son jeu, à savoir sa connivence avec la Limace.

Après avoir abattu ce dernier dans le cimetière où l'ont conduit ses pérégrinations, la Mite succombe aux effets du poison en la burlesque compagnie des fossoyeurs. Sa seule consolation sera d'emporter dans la tombe le diamant qui, dissimulé dans la masse noire du *zift*, ne l'avait en fait jamais quitté.

Deux procédés structurels du discours cinématographique s'imposent d'emblée au spectateur de *Zift* : d'une part, l'obéissance de la composition aux normes du film noir et, d'autre part, l'omniprésence de la dimension scatologique, envahissant l'image et la parole. Que *Zift* s'approprie le code générique du film noir (le livre de Todorov, quant à lui, se présente d'emblée comme un roman noir par le biais de son sous-titre), sur lequel il brode plus ou moins librement sa propre dynamique, est évident d'entrée de jeu. Ainsi la narration filmique s'inscrit-elle dans un espace urbain et une temporalité dont les limites empêchent l'action de se diluer. Conformément aux conventions du genre, l'essentiel de l'intrigue se déroule la nuit, faisant ressortir le contraste entre le clair et l'obscur, le net et le flou, le figé et le fuyant. La pellicule noir et blanc, la narration prise en charge par la voix *off* du personnage principal, devenu enquêteur malgré lui, la femme fatale au charme irrésistible qui sait si bien embobiner les hommes, toutes ces composantes concourent à créer le climat général de désarroi et d'expectation typique du film noir. Le sentiment d'échec imminent gouvernant l'existence



Figure 1 : *Zift* (Javor Gardev, 2008). © Miramar Film.

d'un protagoniste qui subit l'action plus qu'il ne la provoque est également de la partie. D'ailleurs, *Zift* se réclame explicitement du genre noir par une référence intertextuelle au célèbre film *Gilda*, de Charles Vidor, tourné en 1946. Le scénariste de *Zift*, pour sa part, n'hésite pas à reconnaître l'influence que des films classiques comme *Assurance sur la mort* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) ou *Le facteur sonne toujours deux fois* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946/Bob Rafelson, 1981) ont exercée sur son écriture. Sans doute *Zift* emprunte-t-il aussi des éléments narratifs à *Mort à l'arrivée* (*D.O.A.*, Rudolph Maté, 1950/Annabel Jankel et Rocky Morton, 1988) : non seulement les personnages des deux films sont condamnés à une mort certaine pour avoir avalé à leur insu un poison contre lequel il n'existe aucun antidote — et disposent de ce fait d'un temps très limité pour mener leurs enquêtes respectives —, mais la nature du poison, attestée dans les deux cas par un médecin, est la même.

Il reste que les stéréotypes du film noir auxquels *Zift* a recours frappent moins par leur anachronisme que par la relation ambiguë qu'ils entretiennent avec le contexte historique qui leur sert d'arrière-plan. C'est que *Zift* emprunte un moule générique *a priori* incompatible avec l'univers qu'il s'attache à dépeindre. En d'autres mots, l'esthétique du film noir d'invention américaine se charge ici de représenter une réalité communiste des plus sinistres. D'un point de vue formaliste, on est clairement dans l'univers du paradoxe. Non seulement *Zift* se réclame d'un genre quasi inconnu dans la cinématographie bulgare, mais il s'emploie aussi à traiter un contenu en tous points contraire à la forme qui l'accueille.

Le scatologique

Cette rencontre insolite qui oppose délibérément le sujet (la mise en récit) à la fable (l'histoire primitive), pour parler le langage des formalistes russes, fait pendant au second aspect de *Zift* : à savoir l'élément scatologique, qui sous-tend l'intrigue tout au long de son déploiement. Sous ce rapport, le ton est explicitement donné dès le début de la représentation filmique. Inspirée d'un procédé devenu classique depuis *Fiction pulpeuse*

(*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994), une définition de dictionnaire surgit sur l'écran noir pour expliquer le titre énigmatique du film. Le mot « zift » est un terme polysémique qui peut désigner, selon le contexte, soit le bitume ou l'asphalte, soit une résine noire à mastiquer — ersatz en quelque sorte du chewing-gum —, soit encore, dans son emploi argotique, l'excrément. Ce dernier sens est souligné (l'image prenant du retard par rapport au langage) par le récit de la vengeance extravagante d'un employé des services sanitaires qui, pour se venger de sa femme adultère, fait vider au domicile de l'amant le contenu intégral de la citerne qu'il conduit. D'entrée de jeu donc, le propos et l'image excrémentiels envahissent l'écran dans un déferlement monumental.

Le diamant noir lui-même (et tout ce qu'il connote au cœur du récit) est inséparable de la dimension scatologique. Il suffit pour s'en convaincre de suivre le trajet qu'il effectue au cours de la narration filmique. Son propriétaire l'a caché dans le phallus dévissable d'une statuette africaine. Introuvable au moment du braquage, le phallus recelant le diamant réapparaît dans les fèces du bijoutier abattu. Désormais, c'est la boule de *zift*, analogue figuratif de l'excrément, qui servira de cachette à la pierre précieuse que la Mite avalera avant d'expirer. C'est à la pourriture de la chair que sera confié en fin de compte le sort du diamant noir.

Le scatologique se manifeste aussi par le biais des sécrétions du corps humain. Il n'y a rien d'arbitraire dans la focalisation prolongée de la caméra sur l'énorme furoncle qui dépare le cou d'un des ravisseurs de la Mite. La sortie de prison du personnage, censée marquer le début d'une nouvelle existence, est ainsi associée à l'image de la pustule, de l'abcès pourrissant. La caméra revient en fait à deux reprises sur cette excroissance malsaine, dont la Mite ne parvient pas à détacher son regard et qui inaugure une série d'images relatives à la souillure, à la gangrène et à la décomposition. Mais il y a surtout la némésis du héros, l'ancien acolyte de la Mite, responsable de son incarcération et de son empoisonnement, qui est ici l'emblème de l'excrétion corporelle. Rattaché à la *nomenklatura* communiste dont il est l'un des pivots, ce protagoniste n'a d'autre nom que son

sobriquet, « la Limace ». Comme si elle n'était pas assez éloquente, la puissance évocatoire du surnom est rehaussée par une scène (à sens réitératif) montrant ce personnage abject sur le lieu du crime. Contrarié par son impuissance à résoudre le mystère du diamant disparu, la Limace produit force morve, bave et crachats ; il baigne dans sa propre viscosité. On peut renvoyer ici à l'analyse que fait Mikhaïl Bakhtine (1940, p. 28) des fonctions du « bas » corporel, dans la mesure où « le social et le corporel sont indissolublement liés, comme un tout vivant et indivisible⁷ ». Indiscutablement, l'imagerie outrancière, analogue à celle que le critique russe étudiait dans le « réalisme grotesque » de Rabelais, permet ici de révéler la nature excrémentielle de l'idéologie totalitaire.

Les éléments scatologiques prolifèrent jusqu'à s'emparer des histoires grossières que racontent à tour de rôle les personnages réunis au service des urgences par la force du hasard. Étrangères au premier abord à l'action narrative principale, dont elles semblent empêcher le déroulement plutôt que de le stimuler, ces histoires n'ont cependant rien de gratuit. Elles s'inscrivent dans l'ambiance générale de fosse d'aisances à laquelle le film tend à associer formellement l'époque représentée. Leur regroupement au beau milieu de la narration filmique témoigne de leur importance structurelle. Qu'elles soient en majeure partie liées aux fonctions intestinales est symptomatique. Celles qui échappent à



Figure 2 : *Zift* (Javor Gardev, 2008). © Miramar Film.

la taxinomie scatologique s'ingénient à railler des scènes emblématiques du « folklore » communiste. Relatives aux excréments ou d'une violence extrême, elles sont toujours travaillées par l'humour noir. Ici une explosion dans les latrines projette en l'air un homme emmailloté de pansements ayant survécu de justesse à une chute de moto ; là, une collision de voitures aboutit à la décapitation collective des clientes d'un salon de beauté venues s'y faire coiffer à l'occasion de la fête des Femmes (particulièrement vantée par le service de la propagande, et empreinte d'une solennité affectée) ; là encore, une actrice prisée du milieu communiste, auquel elle doit sa renommée, entreprend de se soulager les skis aux pieds, mais glisse et finit par dévaler, culotte baissée, la piste fourmillant de vacanciers. Si ces « légendes urbaines » provoquent irrésistiblement le rire par leur grossièreté et leur trivialité, elles créent en même temps un sentiment de malaise, ne serait-ce que parce que leur narration a pour décor un hôpital, avec son ambiance carcérale. Le romancier Todorov, auteur du scénario de *Zift*, souligne :

Les anecdotes repoussantes se sont imposées à cause de l'image-manifeste de décharge sanitaire qui s'en dégage, pour le dire sans détour, à cause de l'essence excrémentielle du film qui pénètre tout — du monde concret à l'univers généralisé des concepts, en passant par le langage et la vie courante (cité dans Terziev 2008, p. 27).

Rappelons que pour Bakhtine (1940, p. 29) le « trait marquant du réalisme grotesque est le rabaissement [...] de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel ⁸ ».

Mais les sources de la dimension scatologique ne se tarissent pas pour autant. Au contraire, les dernières scènes du film en sont pénétrées. *Zift* se termine par là où il a commencé, la séquence finale étant aussi celle de l'exorde. C'est dans la roulotte des fossoyeurs que la Mite vivra les derniers instants de son existence. Or, l'activité à laquelle s'adonnent les deux occupants des lieux est des plus éloquentes. Au milieu de cet espace confiné où règne une chaleur étouffante, le pantalon baissé sur les genoux, vociférant et virevoltant tels deux démons, ils s'ingénient à mettre le feu aux vents qu'ils lâchent dans un geste

pantagruélique. Pour le spectateur, entrer avec le personnage principal dans ce bouge surchauffé où jaillissent cris et flammes et dont l'odeur nauséabonde s'imagine sans trop d'efforts, c'est, pour parler d'une façon imagée, franchir le seuil de l'enfer. L'infernal s'enchaîne ainsi au scatologique et le prolonge⁹.

L'enfer

Si les séquences de conclusion ne manquent pas d'évoquer le vestibule de l'enfer dantesque, c'est qu'elles sont minutieusement préparées par la narration. Elles prennent tout leur sens pour peu qu'on les associe aux épisodes relatant l'arrestation de la Mite et le traitement qu'on lui fait subir lors de sa mise en examen. On se souvient que ces scènes, placées par ailleurs au début du premier récit (enchâssant les scènes rétrospectives), conduisent le spectateur à la chambre de torture où la Mite sera dépouillé de ses vêtements, brutalisé et électrocuté à maintes reprises. L'emplacement de cette pièce au sous-sol des bains publics peut d'abord dérouter par son incongruité. Toutefois, examinés à la lumière du contexte thématique de *Ziff*, la fonction de l'établissement recelant la chambre secrète, le plancher recouvert d'eau, la nudité corporelle et la nature du supplice infligé acquièrent un caractère révélateur. Envisagés dans l'ensemble du réseau isotopique, ces éléments tendent à figurer l'image allégorique du purgatoire, destiné à la purification morale par la souffrance physique¹⁰. La Mite, qui refuse de se « purger », sera happé par les ténèbres d'outre-tombe. « Je transformerai ta vie en véritable enfer », lui promet la Limace.

Plus discrète que son homologue scatologique, la figure de l'enfer est cependant déterminante pour les enjeux de la représentation filmique. Les dernières scènes mises à part, cette figure transparait dans les propos de deux protagonistes à des moments stratégiques du récit. Dans chacun des cas, elle s'affirme à l'aide d'une citation tirée de l'ouvrage éponyme de Dante et écarte ainsi tout contresens interprétatif. D'une notoriété proverbiale, la première citation est appelée à décrire l'infailibilité du système carcéral. Elle est confiée au personnage de Van Wurst, incarnant du reste la figure par excellence du repris de justice : « Vous qui entrez laissez toute espérance » (*L'Enfer*, III, v. 9).

Cependant, l'absence d'espoir ici, comme on va le voir, relève moins de la privation de liberté que du manque d'espace individuel¹¹. Moins connue, la seconde citation pourrait passer inaperçue, d'autant plus qu'elle est empruntée sciemment à une traduction bulgare de *L'Enfer*, et non au texte de Dante, où elle n'apparaît pas : « au cœur ténébreux du chaos¹² ». Toujours est-il qu'elle demeure inséparable du registre scatologique, du fait qu'elle est énoncée par le plus pittoresque des conteurs rassemblés dans la salle d'attente des urgences. Si cette deuxième citation ne se laisse pas aisément décrypter, c'est aussi à cause du contexte insolite où elle apparaît. Ce pseudo-vers de Dante est destiné à être (absurdement) inscrit sur une cuillère en bois qui doit être offerte à une femme (précisément le jour de la fête des Femmes, dont on a souligné plus haut l'emphase déplacée, telle qu'elle était cultivée par la propagande communiste¹³). Par là même *Zift* associe la figure de la femme à celle de l'enfer.

Le rapport constaté ici sert en fait à valoriser un thème déjà mis en place. Celui-ci s'impose d'abord grâce au prénom de l'ex-amante de la Mite, responsable, au même titre que la Limace, de ses déboires passés et actuels. Si « Ada » peut faire penser au roman homonyme de Nabokov, sa puissance allusive réside ailleurs : « Ad » (que l'ajout de l'article indéfini transforme en « ada ») signifie « enfer » en bulgare. On comprend mieux alors la fonction du propos manifestement misogyne qui travaille la nar-



Figure 3 : *Zift* (Javor Gardev, 2008). © Miramar Film.

ration en filigrane. Mais ce n'est pas seulement par la signification de son nom qu'Ada rejoint la dimension infernale. Son surnom, «la Mante» (répondant à celui de son amant), n'est pas moins suggestif. Le film insiste sur les habitudes troublantes de cet insecte carnassier, auquel il consacre des scènes de facture documentaire. On y voit la mante femelle dévorer le mâle au terme de leur accouplement. Son énergie consumée et sa résistance réduite à néant par une étreinte mortelle, le mâle se laisse déguster vivant. À l'acte sexuel succède donc l'acte de dévoration. La chorégraphie de la rencontre entre Ada et la Mite rappelle étrangement les images dédiées au rite carnivore de la mante. Le parallélisme que *Zift* établit entre le monde cruel des insectes et celui des humains a beau être prévisible, il n'en est pas moins efficace. L'acte sexuel n'est ici qu'un prélude à l'acte de la mise à mort. La véritable descente en enfer du héros commence lors de ses retrouvailles avec Ada, la dévoreuse d'hommes. Du reste, Van Wurst établit un rapport direct entre la féminité et l'ordre infernal : « Être touché par une femme, c'est être touché par le diable », professe-t-il devant son compagnon de cellule.

L'œil

Mais si Van Wurst dénonce ainsi l'alliance entre le diabolique et le féminin, il est avant tout le catalyseur et le médiateur de l'omniprésente métaphore de l'œil, qui se manifeste sur plusieurs plans du récit filmique. Incarnée dans ce personnage pittoresque de manière nettement redondante — le surnom désignant ici l'infirmité apparente —, la figure de l'œil est d'emblée associée à l'environnement carcéral. Elle devient dès lors inséparable du système de surveillance. Dans l'espace pénitentiaire, tout geste est sujet à une observation qui vise un degré absolu d'efficacité. C'est avec une authentique admiration que Van Wurst explique le fonctionnement de la prison idéale, conçue de façon à supprimer tout ce qui fait obstruction à la vue : *panopticon*, souligne-t-il, du grec *pan* (« tout ») et *opticon* (« optique »), signifie « vision totale ». Van Wurst sait de quoi il parle, il en a fait l'expérience à la prison Modelo de Barcelone. C'est un sage, un initié. L'un de ses tatouages le plus souvent montrés frappe

par son éloquence : gravée sur son épaule, l'inscription latine *Fiat Lux* capte aussitôt le regard. Le sens biblique de l'expression est cependant éclipsé par sa signification négative, qui renvoie à la lumière perçue non pas comme clarté révélatrice — chassant les ténèbres pour faire rayonner la vraie nature des choses — mais comme visibilité dénonciatrice, dépossédant l'individu de sa vie intérieure. Tatoué sur la poitrine de Van Wurst, l'œil de Dieu surmontant la pyramide maçonnique en dit long. La Mite n'exhibe-t-il pas lui-même sur son dos l'œil omniscient, côtoyant les symboles du soleil et de la lune ?

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que le film insiste beaucoup sur le traitement du corps humain et, plus particulièrement, sur la nudité corporelle. Outre les scènes de prison, celles qui se passent dans les bains publics en témoignent de façon convaincante. C'est de cette transparence absolue, envahissant la moindre parcelle de l'espace privé, dépouillant l'individu de son intimité la plus fondamentale, et par là de sa dignité humaine la plus élémentaire, que parlent les études de Michel Foucault relatives à l'organisation des établissements de discipline. Tout naturellement, le système panoptique conçu par le philosophe utilitariste Jeremy Bentham y occupe une place privilégiée. *Zif* s'en inspire clairement, soutient Gueorgui Lozanov :

C'est une paradoxale et divertissante illustration de la thèse foucauldienne des espaces disciplinaires. Ce sont des espaces où l'individu est privé de sa propre volonté, où il n'est pas traité comme un sujet. Là il est un simple objet, un corps "nu" dont disposent les autres (*Culture* 2009, p. 14).

Mais dans l'univers totalitaire, la surveillance ne relève pas que de l'enfermement carcéral. Elle englobe aussi la vie à l'extérieur des murs de la prison. Van Wurst ne se fait pas d'illusions quant au système tentaculaire d'observation mis en place par « Big Brother ». Être en liberté, c'est encore être interné ; c'est livrer son existence à un contrôle d'autant plus implacable que le dispositif en est invisible. Réservé au départ à l'espace clos de la prison, le système perfectionné de surveillance, explique Foucault (1975, p. 243), se montre capable d'expansion et de reproduction au cœur de l'organisme social : « [...] il s'agit aussi



Figure 4 : *Zift* (Javor Gardev, 2008). © Miramar Film.

de montrer comment on peut “désenfermer” les disciplines et les faire fonctionner de façon diffuse, multiple, polyvalente dans le corps social tout entier. » Dans la société autoritaire, la technique de surveillance s’instrumentalise et devient le principe de base de l’exercice du pouvoir : « Le schéma panoptique, sans s’effacer ni perdre aucune de ses propriétés, est destiné à se diffuser dans le corps social ; il a pour vocation d’y devenir une fonction généralisée » (Foucault 1975, p. 242). Claude Lefort (1976, p. 179) semble arriver à la même conclusion dans son livre *Un homme en trop*, où il précise que « le pouvoir [totalitaire] ne deviendra invisible qu’à la condition d’être omniprésent ». Plutôt que de troquer une surveillance inhérente à la peine purgée contre une surveillance globale et masquée — un outil de suppression qui tire son infaillibilité de son caractère imprévisible et de sa portée illimitée — Van Wurst préfère se suicider.

Autant la narration de *Zift* met explicitement en valeur la pensée foucauldienne, autant elle suggère sa fascination, plus subtile, pour celle de Georges Bataille. Car l’œil évoque aussi l’acte sexuel dans tout ce qu’il comporte de violent, d’impulsif, d’incontrôlable. Chez Bataille, l’œil représente avant tout la puissance virile en ce qu’il renvoie (par la forme, la taille et la consistance) aux organes génitaux par lesquels cette puissance s’affirme. Que ce symbole de la masculinité, assimilé à l’oculaire dans *l’Histoire de l’œil*, soit en même temps associé à la tauroma-

chie est significatif. La figure mythologique du taureau n'est-elle pas l'incarnation par excellence de la force virile la plus brute, de la masculinité ramenée à son essence? Or, dans le roman de Bataille (1970, p. 54), le taureau n'est pas seulement mis à mort: il est aussi castré, et ses testicules provoquent l'exaltation érotique du personnage féminin à qui ils sont offerts « en pâture » :

[...] on trouva une assiette blanche sur laquelle deux couilles épluchées, glandes de la grosseur et de la forme d'un œuf et d'une blancheur nacrée, à peine rose de sang, identique à celle du globe oculaire: elles venaient d'être prélevées sur le premier taureau¹⁴ [...]

Si Van Wurst met sous le même dénominateur l'enfer et la femme, c'est précisément parce que le contact avec celle-ci mène fatalement à l'émasculatation et par là même à l'anéantissement (par dévoration). Ici comme chez Bataille (on peut penser également au *Bleu du ciel* [1957]), l'érotisme est irrémédiablement rattaché à l'expérience de la mort.

Cette dichotomie se trouve également justifiée sur le plan politique: érotisme et idéologie œuvrent ici de concert à la liquidation de la Mite. Le piège où tombe celui-ci n'est-il pas monté par son ancien associé, amant actuel d'Ada et agent officiel de la machine totalitaire? La Limace est un officier décoré des services secrets, lesquels ont principalement pour mandat, faut-il le rappeler, d'espionner les individus, de surveiller leurs relations sociales, d'identifier leurs convictions politiques, de recueillir et d'interpréter leurs propos. La porosité entre les deux séries de métaphores, celle de l'œil et celle des fluides (dont Roland Barthes a analysé les effets chez Bataille), entérine l'alliance entre pouvoir sexuel et pouvoir politique. Si Barthes insiste sur l'échange incessant entre la thématique oculaire et la thématique des pleurs, c'est que l'une renvoie naturellement à l'autre par relation de contiguïté. En raison de ce va-et-vient, tant à l'intérieur de chaque chaîne métaphorique que d'un ensemble thématique à l'autre, s'opère un enchevêtrement entre métaphore et métonymie où, selon Barthes (1964, p. 240-241) « chaque terme n'est jamais que le signifiant du terme voisin.

[...] chacun des termes [...] est toujours le signifiant d'un autre terme (aucun terme n'y est un simple signifié) sans qu'on puisse jamais arrêter la chaîne ». Examinée sous ce rapport, la métaphore des pleurs semble une manifestation particulière de celle, plus générale, des liquides (larmes, bave, sueurs, mucosités, etc.). On peut comprendre alors la signifiante (et la nécessité) narrative de la scène évoquée plus haut, montrant la Limace (sur le lieu du crime, devenu au demeurant le lieu de la rencontre érotique entre la Mite et Ada) enduit de fluides visqueux et gluants, produits par ses propres sécrétions corporelles¹⁵.

Au-delà de la piste Bataille, une autre affinité, subtilement encodée dans le tissu narratif de *Zift*, se laisse entrevoir. Le récit filmique semble faire un clin d'œil ludique à *Un chien andalou*, réalisé par Luis Buñuel et Salvador Dalí en 1927, et plus particulièrement à la célèbre séquence où le globe oculaire d'une jeune femme est coupé par la lame d'un rasoir. Bataille en parle d'ailleurs dans un texte bref, appartenant à ses écrits de jeunesse, intitulé précisément *Œil*. Il y articule un rapport suggestif pour la présente analyse, dans la mesure où la double peur atavique, chez l'homme, de l'œil et des insectes, interrogée ici à la lumière de l'œuvre de Buñuel et Dalí¹⁶, semble aussi être au cœur de la narration de *Zift*: « La crainte des insectes est sans doute une des plus singulières et des plus développées de ces horreurs parmi lesquelles on est surpris de compter celle de l'œil » (Bataille 1970, p. 187).

Rappelons qu'au cours d'un match de boxe l'œil artificiel de Van Wurst se détache de sa cavité pour aller terminer sa course dans le liquide savonneux du bassin d'un gitan en train de se raser. L'air incrédule, celui-ci examine l'objet en verre qu'il a récupéré d'une main, tout en tenant de l'autre son rasoir dans un geste suspendu. Néanmoins, cette scène qui renvoie irrésistiblement à l'univers onirique d'*Un chien andalou* dément l'analogie qu'elle suggère. L'œil en porcelaine de *Zift* ne se prête pas à la dissection ; la lame ne peut pas l'entamer. Indestructible, il devient alors un objet de culte. La figure de l'œil conduit en effet à un acte d'idolâtrie, par le biais de la danse tribale qu'elle suscite : aussitôt, en effet, un groupe de « prosélytes » se forme pour accomplir une espèce de rite d'adoration en l'honneur de cet objet doté d'une puissance totémique. Voué à la fétichisa-

tion, le pouvoir mystique de l'œil est aussi inexorable qu'il est insaisissable. Le parallèle avec le culte de la personnalité, inhérent au système totalitaire, s'impose ici avec force.

La lune

De la métaphore de l'œil qui surveille et s'érige en déité, qui gère le registre génital et emblématise le pouvoir politique, la figure de la lune semble le prolongement naturel¹⁷. Qu'elle s'apparente à celle de l'œil par sa forme globuleuse et sa couleur blanchâtre ne fait aucun doute ; et bien que la caméra insiste sur ses effets plutôt que sur son image (qui n'apparaît pas à l'écran), son importance sur le plan narratif est indéniable. C'est la lune qui éclaire les scènes érotiques, c'est elle aussi qui illumine les scènes de nuit filmées dans la prison. La narration de *Zift* lui confère en outre des facultés humaines. L'anthropomorphisation de la lune est d'autant plus parlante qu'elle est double. Elle se manifeste d'une part dans les paroles de l'air qu'interprète Ada en sa qualité de chanteuse de cabaret, dans une reprise explicite de la célèbre séquence du film *Gilda* où la sulfureuse héroïne éponyme envoûte son public grâce à sa voix sensuelle et à son corps voluptueux. Mais si le nom d'artiste, la mise, la coiffure et la performance d'Ada sont calqués sur ceux de Gilda, la ressemblance ne va guère au-delà des apparences. En réalité, le procédé référentiel n'établit des affinités que pour aussitôt les défaire. *Zift* réécrit la scène en dotant Ada d'une immobilité quasi paralytique, on ne peut plus opposée aux contorsions lascives de son homologue américaine. Mais plus significatif, de notre point de vue, est le fait que la chanson de Gilda s'attache à « dénoncer » de façon ludique l'influence désastreuse de la femme fatale, alors que celle d'Ada s'en prend à la puissance funeste de la lune.

En outre, Van Wurst lui-même contribue au procédé de personification. Au disque argenté de la lune, qu'il contemple rêveusement par la fenêtre grillagée de sa cellule, il accorde le pouvoir absolu de l'œil de la Providence. Mais les barreaux derrière lesquels se dessine la figure de la lune (sous-jacente à la métaphore oculaire) font partie intégrante du décor totalitaire. Le regard suprême au service de l'idéologie contient en puissance l'enfermement disciplinaire. « Le regard est la chose la



Figure 5 : *Zift* (Javor Gardev, 2008). © Miramar Film.

plus rapide qui soit. Il vole à la vitesse de la lumière. On ne peut pas s'en cacher», déclare Van Wurst dissertant sur la redoutable efficacité du système panoptique. La surveillance totale équivaut ainsi à une incarcération virtuelle ; elle abolit la notion d'exclusion, efface la frontière entre l'espace carcéral et le monde extérieur. « Le ciel vous regarde de son œil barreaudé », se plaît à répéter Van Wurst devant la Mite, qui ne tardera pas à constater le bien-fondé de ces propos. D'ailleurs, ce sont les derniers mots que prononcera l'Œil avant de se pendre dans sa cellule¹⁸.

En tant que symbole de la surveillance, la lune conserve une connotation négative tout au long du récit filmique. Du fait qu'elle révèle les aspects cauchemardesques de l'univers totalitaire, elle s'aligne sur la thématique de l'enfer que nous avons examinée. Mais ses ressources figuratives ne s'épuisent pas pour autant. Car la lune illumine également les scènes d'allure paradisiaque, en phase avec la grandiloquence et l'autoglorification de l'idéologie autoritaire. En proie aux hallucinations causées par le poison, la Mite bascule, comme par un coup de baguette magique, dans un univers merveilleux, situé aux antipodes de la réalité ambiante. Cette scène d'apparence utopique est clairement en dissonance avec l'actualité contemporaine que notre héros a pu connaître au cours de ses mésaventures. La théâtralité du monde totalitaire prend des proportions démesurées. Au bord de l'extase psychédélique, la Mite voit se dresser devant lui

l'architecture imposante de la Maison du Parti, couronnée de son étoile rouge, la majestueuse place centrale, recouverte de pavés jaunes, et le mausolée abritant la momie du père fondateur du Parti communiste. « Serais-je aux portes de l'Éden ? », se demande la Mite, littéralement ébloui par cette mise en scène fabuleuse, digne d'un conte de fées. « Les paroles de la radio se confirmeraient, bredouille-t-il, la lumière aurait triomphé des ténèbres. »

Rappelons que la radio, l'un des plus puissants instruments de propagande, bénéficie ici d'un statut privilégié. Support discursif du pouvoir et se résumant à une seule station, la radio officielle envahit tous les aspects de la vie et vise, au même titre que la surveillance permanente, à priver l'individu de son intimité. Que ce soit dans la prison, à l'hôpital, aux bains publics, à la taverne ou au cimetière, la voix radiophonique fait autorité, ses irrptions semblant rythmer l'existence des particuliers. Dans *Zift*, elle s'impose comme un double de la voix *off*, comme une seconde instance narrative qui organise le temps du récit (d'autant plus que l'une de ses fonctions principales consiste à mesurer le temps astronomique). C'est la voix anonyme et omniprésente de la radio qui signale l'heure exacte de la mise en liberté de la Mite et qui par conséquent inaugure le récit, c'est elle qui marque la cadence de ses actions, c'est encore elle qui annonce sa mort et met ainsi un point final à la narration.

Face à cette théâtralisation excessive, propre à la gestion du pouvoir totalitaire, les idées reçues de la radio institutionnalisée se déclenchent automatiquement dans le cerveau programmé de la Mite. En plein délire toxique, prosterné sur le carrelage brillant, il procède alors à une tentative d'intériorisation de ce monde parfait. Dans un geste lourd de significations, associant érotisme et folie, la Mite entreprend de lécher les pavés jaunes afin d'intégrer le paradis sur terre qu'ils incarnent. C'est là que la force symbolique du *zift*, qui ne relâche jamais son emprise sur l'unité de l'action narrative, atteint son point culminant. Le *zift*, en tant que matériau adhésif, n'assure-t-il pas la cohésion et l'uniformité du pavage jaune, devenu signe représentatif du pouvoir politique¹⁹? Mais, précisément, la polysémie du terme

autorise un déplacement sémantique dans un sens subversif: en goûtant le *zift*-goudron, c'est également le *zift*-excrément que la Mite «déguste». Car la surface lisse et immaculée a pour tâche de dissimuler le scatologique, que la narration filmique, comme on l'a vu, assimile à la condition d'existence même du monde totalitaire. Il y a plus. Le *zift*-bitume est aussi un ingrédient fondamental du processus de momification, tel qu'on le pratiquait dans l'Antiquité. L'étymologie du mot «momie» est parlante à cet égard. «Momie», d'après le *Petit Robert*, vient de l'arabe *mûmiyâ*, lui-même dérivé de *mûm* («cire»), et désigne la substance bitumineuse utilisée dans la technique de préservation du corps²⁰. Or, le mausolée qui, pareil à son analogue de la place Rouge à Moscou, conserve le cadavre embaumé du guide suprême, est l'un des plus éminents emblèmes du régime communiste²¹.

Dans son délire, la Mite se prend donc à absorber «comme une hostie» la momie du Maître «répandue sur la place centrale». Mais cette hostie revêt exactement la couleur noire du *zift*. L'image du *meilleur des mondes* se révèle être une image inversée de l'enfer. Il s'agit d'un paradis artificiel, forgé de toutes pièces et vidé de son essence, comme la momie — «le corps investi d'un pouvoir incorporel», dira la Mite — qui en est le centre de gravité. C'est un univers zombiesque où les vivants sont en fait des morts ambulants («je m'aperçois que je ne jette pas d'ombre», constate notre héros), tandis que les morts, glorifiés et exposés en vitrine, sont voués à rester éternellement vivants. Défiant la fuite du temps et la transformation naturelle de la matière, l'idéologie communiste prétend suspendre le cours de l'histoire pour décréter son immortalité. C'est que l'organisation de l'espace totalitaire est subordonnée à une temporalité figée²². Au cœur de ce monde aussi sinistre que grotesque, la Mite, plein de vie et de désirs, d'ambitions et de projets, est manifestement condamné à périr. La fameuse formule de Maxime Gorki (écrivain officiel et ami intime de Staline) «L'homme! Cela sonne fier!», tatouée en majuscules sur le dos de la Mite, *sonne* ironiquement faux.

Conclusion

La fonction symbolique que *Zift* confère au diamant noir repose sur un postulat clairement ambigu, ou plutôt dédoublé. Autant la pierre précieuse incarne une promesse d'avenir et de bonheur, autant elle s'associe au registre scatologique pour connoter la déchéance et la désillusion. C'est que le pouvoir « phallique » investi dans le diamant (pensons encore une fois à ses cachettes successives) est en fin de compte un pouvoir caduc. Au sein du régime totalitaire, c'est un pouvoir inopérant, voire toxique. Au lieu de rendre la vitalité, son appropriation individuelle présage la mort violente. On est loin du « jardin » retrouvé à la fin de *Candide*, que la Mite lit et relit en prison. Ici, l'atrocité logique stalinienne l'emporte sur le message ambigu de Voltaire. Parmi les accessoires insolites agrémentant la roulotte des fossoyeurs, l'effigie de Staline, accompagnée de sa célèbre maxime, retient l'attention : « La mort résout tous les problèmes : pas d'hommes pas de problèmes ²³. »

Si sur le plan strictement narratologique l'histoire de *Zift* est paradoxale, en ce qu'elle nous est racontée par un mourant, sur le plan sémantique, cependant, elle témoigne d'une cohérence imparable. C'est en toute logique qu'elle (commence par la fin et) s'achève au cimetière où le narrateur autodiégétique transmet son récit-confession avant d'expirer. D'ailleurs, l'ultime scène de *Zift* est tournée de façon à évoquer l'image d'un cadavre dans



Figure 6 : *Zift* (Javor Gardev, 2008). © Miramar Film.

son cercueil. Lozanov relève avec justesse les implications sémiotiques de la « métaphore visuelle de la fin, aussi directe qu'efficace, avec le cercueil tournoyant où le héros a retrouvé sa position fœtale. Le cercueil devient ainsi le seul espace personnel où il peut prendre possession de soi » (Culture 2009, p. 14). Mais avec le personnage, c'est l'idéologie tout entière — qui dépossède l'individu de sa spécificité et des ressources qui lui permettent de concevoir des projets et de les exécuter — que *Zift* se propose d'enterrer. Que la mort du héros, pourtant scandaleuse, soit exempte de toute dimension tragique nous autorise à transposer sa fonction narrative à l'échelle politique.

L'absurde et le scatologique, l'inferral et la décomposition, voilà à quoi l'ironie mordante du récit filmique réduit le monde cauchemardesque du régime totalitaire, qui échoue à discipliner le personnage de la Mite. Tranchant est aussi le bilan — où par ailleurs résonne la pensée bakhtinienne — que dresse Todorov lui-même en commentant les enjeux de *Zift* dans une entrevue avec Ianko Terziev (2008, p. 28) :

Le héros principal est un exemple classique de la notion même de « déchet ». Tout est déchet et tout déchoit graduellement, tout est dégagé à un moment donné et absorbé par le fumier de l'histoire, la terre accepte dans ses profondeurs tous les corps aériens. La fin a lieu au cimetière et le film s'enferme dans une tombe.

On pourrait reprocher au réalisateur de *Zift*, comme l'ont fait parfois certains commentateurs, la composition trop réfléchie du film, sa structure « aux boulons trop serrés » qui, en soumettant l'interprétation à un déterminisme rigoureux, prive le spectateur de ce que Barthes a appelé « le plaisir du texte ». Il n'en reste pas moins que le mérite de *Zift* est de se désolidariser de la représentation anonyme et stérile, fût-elle dénonciatrice, du phénomène totalitaire. Tout porte à croire, en dernière analyse, que le film a été conçu et tourné de manière à remettre en question l'exclusivité d'un certain discours stéréotypé, digne des manuels scolaires, qui depuis la chute du mur de Berlin semble s'autoriser de son propre ressassement. Cependant, après ce point tournant de l'histoire du XX^e siècle, toute une génération de jeunes Bulgares a grandi dans une réalité complètement

étrangère à l'idéologie communiste. Voilà pourquoi il a fallu attendre vingt ans (le temps nécessaire à cette nouvelle génération pour créer ses repères et ses horizons socioculturels) avant de transposer à l'écran un temps révolu, perçu à travers le prisme ludiquement naïf d'une conscience individuelle. Il conviendrait enfin d'en finir avec cette époque périmée, fondée sur le simulacre, le fantasme morbide et la neutralisation des « hommes en trop ». Tel semble être le principe autour duquel *Zift* construit son étrange univers : *mettre en bière* l'idéologie totalitaire, pour qu'elle cesse d'entrecouper et de hanter le présent, de façon à lui permettre enfin de générer son propre renouveau social et historique. Comme l'affirme Bakhtine (1940, p. 431), qui a lui-même subi les contraintes et les tourments du régime soviétique : « Tout descend dans le bas, dans la terre et la tourbe corporelle, afin d'y mourir et d'y renaître. »

William Paterson University

NOTES

1. Riche de sens est à cet égard la référence à l'ouvrage de Voltaire, *Candide* (récit initiatique, adoptant un point de vue prétendument naïf et rendant compte entre autres des atrocités commises par les Bulgares), dont la Mite poursuit la lecture assidue en prison.

2. Au moment où je terminais cet article, le deuxième film scénarisé par le romancier Vladislav Todorov, *La couleur du caméléon* (*Цветът на Хамелеона*, Emil Hristov, 2012), venait d'être présenté en première mondiale au Festival international du film de Toronto et devait prendre l'affiche au Festival du nouveau cinéma de Montréal, en octobre 2012.

3. *Zift: Socialist Noir*, Philadelphie, Paul Dry Books, 2010 et *Die Motte: Roman noir*, Berlin, Dittrich Verlag, 2011.

4. Les *flash-back* étant de deux sortes — certains plus proches du moment de l'énonciation que d'autres, faisant référence à un passé lointain —, leur distinction posait problème. Cette difficulté est habilement résolue grâce à l'usage de deux caméras différentes. Une pellicule 16 mm est utilisée pour filmer les scènes de prison, alors que les séquences précédant l'emprisonnement du personnage principal sont tournées en 8 mm.

5. Soulignons le parasitisme et la détérioration (« mangé aux mites », etc.) qu'évoque ce surnom, dont le personnage-narrateur lui-même cherche à motiver l'origine à la lumière de la trajectoire fluctuante et imprévisible qu'effectue la mite : « Si on essaie de dessiner le vol d'une mite, on n'obtiendra qu'une esquisse incompréhensible ».

6. Relevons, sans insister, la mise en place d'un jeu onomastique, destiné au divertissement du spectateur (bulgare). Le nom de ce fils disparu n'est pas sans faire penser à Léonid Brejnev (qui succéda à Nikita Khrouchtchev précisément en 1964, l'année où se situe l'histoire de *Zift*), de même que le nom de famille de la Mite (Jeliakzov :

jeliazo en bulgare signifie « fer ») renvoie à Staline (le mot russe *stal* signifiant « acier »). Ces jeux de mots sur les noms visent sans doute à rappeler le fait que le totalitarisme bulgare était calqué sur le modèle du régime soviétique.

7. Merci à Bruce Williams de m'avoir signalé l'intérêt que ce passage présentait pour mon étude, et, plus généralement, de m'avoir écouté lui exposer les grandes lignes de cet article dans un état encore embryonnaire.

8. Précisons tout de même que ce « bas » revêt chez Rabelais, selon Bakhtine, une valeur positive, alors qu'il est ici entièrement négativisé. Je tiens à remercier François Cornilliat pour avoir attiré mon attention sur ce point important, mais aussi, et surtout, pour avoir lu mon texte et proposé de pertinentes touches stylistiques.

9. Sous ce rapport, je me permets de renvoyer à la fin des *Contes de Canterbury* (1972) de Pasolini, une référence ultime en la matière. On se souvient que l'entrée de l'enfer est imaginée comme étant l'anus de Satan ; en soulevant sa queue sous les acclamations et les cris jubilatoires de ses serviteurs, celui-ci propulse des flopees de pécheurs (notamment des moines) condamnés aux souffrances éternelles.

10. Mais le rôle « purificateur » de l'eau ne se concrétise pas que dans le contexte des bains publics. Nombreuses sont les images qui y renvoient de façon plus ou moins explicite : il y a les douches communes de la prison, le tuyau d'incendie dont se servent les agresseurs de la Mite, le canal le long duquel celui-ci sème ses poursuivants, la baignoire chez Ada et, enfin, la pluie qui envahit les dernières scènes du film.

11. Paradoxalement, l'épigraphe tirée de Dante se trouve non pas à l'entrée, mais à la sortie de la prison modèle (on y reviendra) dont parle Van Wurst. Et la Mite de réfléchir sur le sens à donner à cette singulière disposition : « sortir de prison, c'est entrer dans l'enfer de la vie ». Fait significatif, au moment de sa remise en liberté, la Mite est assommé et traîné inconscient à l'extérieur de la prison, dont il franchit ainsi le seuil en position horizontale — une position (qu'il assumera du reste souvent au cours de la narration) préfigurant sa fin imminente.

12. Sans doute le choix de ce vers (notre traduction), tel qu'il apparaît dans la version bulgare de *L'Enfer*, cherche-t-il à souligner le rapprochement établi entre l'inférieur et le régime communiste. Mais en même temps, il dénonce la violence infligée au texte italien, où il n'est nullement question de chaos, mais, au contraire, d'amour divin (« *amor divino* », *L'Enfer*, I, v. 39). La traduction bulgare de Konstantin Velichkov, qui date de 1906, a été revue et corrigée en 1957, c'est-à-dire à peu de chose près à l'époque où se déroule l'histoire de *Zifi*.

13. La cuillère en bois était l'un des objets les plus banals et les plus laids (vendus dans les magasins de souvenirs) chargés de représenter un *ethnos* truqué — une sorte de folklore aménagé au détriment de la tradition.

14. Nous avons choisi de citer la première édition (de 1928) de ce roman de Bataille, qui par la suite en rédigea de nouvelles versions (notre épigraphe en provient), sensiblement différentes. Ce choix est dicté par la proximité de la date de publication de *l'Histoire de l'œil* avec celle de la parution d'un autre texte de Bataille que nous citons ici.

15. Il convient de remarquer aussi (afin de souligner la triple relation entre pouvoir féminin, autorité politique et fonctions corporelles) que l'une des hallucinations visuelles de la Mite consiste à imaginer la Limace comme un pervers, un travesti qui s'habille en dominatrice sexuelle, dont il endosse les attributs usuels : bottes, fouet, casquette, etc.

16. Notons que si la scène de l'œil tranché constitue incontestablement la séquence la plus mémorable d'*Un chien andalou*, les images qui mettent en scène des insectes n'en sont pas moins frappantes, d'autant plus qu'elles sont fréquemment reprises.

17. Relevons au passage un rapport éloquent. Dans *Un chien andalou*, la célèbre scène de l'œil fendu par la lame du rasoir est mise en parallèle avec l'image de la lune qui se fait couper par un nuage en forme de tranchant effilé.
18. L'aphorisme nietzschéen qui vient inévitablement à l'esprit semble se répercuter dans les paroles sentencieuses de Van Wurst : « Si tu plonges longuement ton regard dans l'abîme, l'abîme finit par ancrer son regard en toi » (Nietzsche 1886, p. 129).
19. On ne peut s'empêcher (sans chercher l'effet de paradoxe) d'évoquer ici *Le magicien d'Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) et son chemin pavé de briques jaunes. C'est cette route que Dorothée et ses amis doivent emprunter pour retrouver le tout-puissant magicien du pays d'Oz, qui règne en maître absolu sur la cité d'Émeraude. Mais, justement, il s'avère que le terrifiant magicien est un imposteur, dont l'autorité et le pouvoir ne reposent que sur l'artifice et le simulacre.
20. Remarquons toutefois que la narration filmique (moins insistante peut-être que le roman dont elle est l'adaptation) articule ces rapports analogiques que nous ne faisons que développer. La Mite puise les références étymologiques dans le *Dictionnaire des mots étrangers*, son livre de chevet en prison, avec *Candide*.
21. Le mausolée a en fait une double fonction idéologique : outre la dépouille du fondateur du communisme bulgare, il comporte aussi la tribune officielle du haut de laquelle les membres du Bureau politique apprécient les parades militaires et les défilés civils arrangés.
22. On pourrait se demander dans quelle mesure la temporalité très réduite (24 heures) de l'action, scandée à intervalles réguliers par la voix de la radio, met l'accent sur cette obsession, inhérente à l'idéologie totalitaire, de se « conserver » (se maintenir au pouvoir) en prétendant maîtriser le temps, qu'il soit de nature astronomique ou biologique.
23. C'est précisément cette maxime stalinienne que Todorov a mise en exergue à son roman.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bakhtine 1940** : Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1940], traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1982, 471 p.
- Barthes 1964** : Roland Barthes, « La métaphore de l'œil », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 238-245.
- Bataille 1970** : Georges Bataille, *Œuvres complètes 1. Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, 658 p.
- Culture 2009** : « Zift — un cas si complexe... Propos chaotiques échangés dans la rédaction de *Culture* », *Culture* (Κυλμυρα), n° 2, 2009, p. 14-15.
- Dante 1321** : Dante Alighieri, *La divine comédie. L'Enfer* [1321], Paris, Flammarion, 1985, 352 p.
- Foucault 1975** : Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 318 p.
- Lefort 1976** : Claude Lefort, *Un homme en trop* [1976], Paris, Seuil, 1986, 253 p.
- Nietzsche 1886** : Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal* [1886], Paris, 10/18, 1973, 314 p.
- Terziev 2008** : Ianko Terziev, « Interview : Vladislav Todorov », *Capital Light* (Κανυμαλ Light), n° 39, 2008, p. 27-29.

ABSTRACT

***Zift*, or the Burial of Totalitarian Ideology**

Kris Vassilev

The film *Zift* (Javor Gardev, 2008), a recreation of the period of Bulgarian totalitarianism, rejects the premises and techniques of a realist-inspired discourse which lays claim to or imitates the authenticity of the historical document. *Zift* replaces the impersonal language of reportage with an extreme depiction of an initiatory journey. By placing its narrative in the falsely naive perspective of an individual experience, the film blurs the images of knowledge made banal, based on commonplaces and received certainties. Scorning generic conventions, *Zift* subordinates the communist reality it depicts to the normative code of film noir. Against the backdrop of an unusual alliance, the film's narrative unfolds its underlying metaphors: symbols embodying the cogs of the totalitarian system, inseparable from scatology, the absurd and the grotesque. In the heart of this strange contextualization of totalitarian space, *Zift* appears to be searching for the generating principle of history to emancipate it from a past that has definitively doubled back on itself.