



PROJECT MUSE®

Maria Koleva: divisions identitaires entre l'Est et
l'Ouest européens

Guergana Gougoumanova

Women in French Studies, Volume 27, 2019, pp. 159-169 (Article)

Published by Women in French Association

DOI: <https://doi.org/10.1353/wfs.2019.0027>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/746186>

MARIA KOLEVA : DIVISIONS IDENTITAIRES ENTRE L'EST ET L'OUEST EUROPÉENS

Guergana Gougoumanova

Introduction

Maria Koleva, née en 1940, compte parmi les rares Européens de l'Est totalitaire, dit communiste, à quitter leur pays natal pendant les années les plus dures de la guerre froide pour rejoindre une démocratie occidentale libérale. Née en Bulgarie, naturalisée en France, elle traduit son savoir des deux cultures (bulgare et française) en écriture et art cinématographique. Koleva est principalement connue pour ses films indépendants (voir l'Annexe) et ses pièces de théâtre. Après avoir fait des études en Allemagne en 1965-67, elle s'exile en France en 1971 et s'immerge dans la culture occidentale.

Dans cette étude on verra comment l'exil d'un pays communiste à un pays démocratique façonne l'identité nationale, idéologique et sexuelle de Koleva. On examinera la transition et le transfert de son appartenance identique entre les deux constructions appelées l'*Est* et l'*Ouest* européens. Dans le but de cette étude l'*Est* et l'*Ouest* indiquent les divisions territoriales européennes pendant la guerre froide. La cinéaste crée des œuvres entre l'Est et l'Ouest européens en montrant une connaissance de l'Est et en exprimant un désir de mieux comprendre l'Ouest où elle choisit de vivre.

On se concentrera sur deux films de Koleva : *L'État de bonheur... permanent !* (1982) et *Paroles tuées ou aimer à Paris en étrangère* (1991), afin de suivre la transformation identitaire de la cinéaste. Le premier film est tourné pendant l'époque communiste en Bulgarie ; le second — après la chute du régime. Afin de suivre la transformation identitaire de la cinéaste entre l'Est et l'Ouest, on répondra aux questions suivantes : « Comment l'affaire familiale définit-elle l'identité nationale kolévienne ? », « Quelle est l'appartenance idéologique de Koleva face à l'Allemagne divisée ? » et « Comment l'amour dans l'exil définit-il l'identité sexuelle de Koleva ? »

L'identité nationale bulgare comme une affaire familiale

Avant la chute du mur de Berlin en 1989, la Bulgare tourne plusieurs films documentaires traitant de la rencontre de l'Est et de l'Ouest européens. Son film *L'État de bonheur... permanent !* reçoit le Grand Prix du Festival de Belfort en 1981. Les critiques qualifient le film de plusieurs façons : « un ciné-photo-roman » (Péron IX), « une chronique intime, un journal filmé » (Bassan 46), etc. *L'État de bonheur... permanent !*, durant quatre heures, est un film autobiographique d'une personne déplacée de l'Est européen filmé dans l'actualité française après mai 1968. L'œuvre est financée partiellement par Eric Rohmer et d'autres donateurs. L'histoire personnelle de Koleva est racontée à

travers l'Histoire. Filmé au cours de trois ans, le film ressemble à un collage d'images, de photos, de sons et de conversations faisant écho de la période communiste de la Bulgarie et de la réalité militante en France dans les années soixante-dix du XX^e siècle.

Cette autobiographie de jeune fille socialiste en Bulgarie touche le spectateur occidental par sa conviction d'expression et son honnêteté. Tout à travers le film on ressent de la passion : le souvenir de l'idéal communiste, l'attachement (parfois sous une lumière sarcastique) au père et à la mère et l'amour pour le pays natal. La structure du film est déchiquetée : « Ces kilomètres de pellicule impressionnée palpitent d'une sensibilité qui restitue un certain état des choses, mais rien n'est organisé » (Montvalon 65). La cinéaste choisit de montrer des manifestations communistes où participent ses parents, des scènes de son enfance improvisées et filmées dans son appartement, des photos de chefs communistes, des conversations avec Iskra Sekula, sa sœur. Le film se rapproche à un rêve qui fait revivre son passé en Bulgarie dans son présent en Occident. Des événements de l'histoire — la mort de Rudi Dutschke, étudiant révolutionnaire, les personnalités de Jean-Paul Sartre et de Pierre Goldman — donnent une tonalité intellectuelle, militante et poétique au film.

L'État de bonheur... permanent ! est basé sur des relations familiales et filiales autobiographiques et métaphoriques. Le film est dédié au père de Koleva — Miladin Kolev. Pour Julia Kristeva dans le chapitre « Freud et l'amour : le malaise dans la cure » d'*Histoires d'amour* (38) le paternel en matière psychanalytique substitue à la fonction du maternel exprimée dans ses écrits antérieurs. Elle accorde au père un nouveau statut précédisipien. Par contre, chez Koleva l'image du père contient les deux parents à la fois. Le père devient le stade primaire d'identification, parce que chaque identification est symbolique / théatique, donc, paternelle. Le maternel n'est qu'une simple médiation entre l'enfant et le paternel. Des relations familiales se font montrer tout au long du film, soient-elles au sens figuré ou non.

Un chapitre du film souligne les relations familiales lors du communisme à l'Est pendant la guerre froide. Le chapitre est placé au tout début du film — la partie sur l'enfance de Koleva intitulée « J'ai 4 ans, ou comment vivre avec des parents qui construisent le socialisme ».

Il est important de signaler que le son du générique au commencement du film est extrait d'« En avant, peuple éveillé », hymne de la fête de l'alphabet cyrillique, le vingt-quatre mai, que les Bulgares célèbrent depuis 1851. L'hymne glorifie la culture / l'écriture bulgares et élève le pouvoir du savoir. Il reconnaît la puissance du peuple en tant que créateur de son propre destin. Pendant la période communiste cette fête prend une place primordiale dans le calendrier bulgare : c'est une voie de fusion nationale et slave. La réalisatrice insère des segments documentaires d'une manifestation célébrant le vingt-quatre mai. On voit Guéorgui Dimitrov, président du Conseil en ce temps-là, entouré de danseurs folkloriques lors d'un défilé militaire. La petite Maria lui tend des fleurs. Dans *L'État de bonheur... permanent !* Koleva remarque qu'entre l'âge de neuf et onze ans elle est l'officielle présentatrice des pionniers bulgares devant le gouvernement. Pendant les fêtes importantes, les congrès et les conférences, elle

monte sur la tribune pour donner un rapport pionnier aux délégués et leur offrir des fleurs. Koleva introduit directement le spectateur occidental au cœur de la réalité communiste bulgare d'après-guerre.

La réalisatrice montre aussi des photos de ses parents qui participent à une manifestation communiste et de là raconte des souvenirs de sa propre enfance. Des réflexions sur les yeux de sa mère, le travail de son père et les conversations familiales la transportent dans un demi-rêve de son passé en Bulgarie. Lardeau commente :

Koleva est à elle seule le communisme incarné, sa phobie tout à la fois. Impossible pour elle de s'en défaire, ça lui colle à la peau, comme de l'urticaire, puisque ses parents, un haut fonctionnaire bulgare et une dramaturge renommée, l'ont enfantée en même temps que le communisme et ont refusé d'entendre sa demande d'amour au nom de la loi des grands nombres. Elle en est la sœur, victime et jalouse de son ascension irrésistible. Le communisme n'est pas ici une querelle idéologique ou un projet de société, c'est un lien de parenté, une relation incestueuse dont l'agression prend d'abord les traits du devenir-fonctionnaire des maris et amants de sa sœur, quasiment un programme génétique qui fait toute la singularité de la position de M.K., la solitude de son énonciation et lui interdit simultanément de faire entendre sa singularité, la proscriit. (56)

Une relation inséparable est celle entre Koleva et sa mère Nédialka Karalievna. Dans *À mon retour de Sofia à Paris, j'ose enfin raconter, comparer, penser la réalité, les amis, le cinéma, en 2003* (2003) la cinéaste confesse que sa mère vit encore en elle. La ressemblance est tellement grande qu'à Sofia on la prend souvent pour sa mère même des années après la mort de Nédialka Karalievna. La fusion avec la mère est accompagnée par la séparation du père. Jamais Koleva ne s'identifie avec lui, mais *L'État de bonheur... permanent !* est fait pour le père et est dédié au père. Koleva s'adresse à lui dans le film et bâtit une poétique familiale unique centrée autour du père.

L'appartenance idéologique kolévienne face à l'Allemagne divisée

Une autre relation familiale se trouve dans l'image de l'Allemagne divisée. Lorsque Koleva parle des « deux Allemagne », la réalisatrice souligne le fait que Rudi Dutschke est en effet le seul qui daigne affirmer que le problème de la division de l'Allemagne se cache dans le silence de l'Allemagne de l'Ouest au sujet de l'Allemagne de l'Est. En pleine période de guerre froide, Koleva aborde un problème politique avec courage et conviction. La culture allemande lui est familière : elle passe deux ans à l'Université de Freiburg en Allemagne en 1965-67. Dans *L'État de bonheur... permanent !* la cinéaste se souvient d'une rencontre en Allemagne avec un ancien combattant allemand de retour à Leipzig qui a passé trente-cinq ans en Amérique latine. Koleva inclut dans *L'État de bonheur... permanent !* le conte allégorique de cet Allemand sur la division du pays :

Au centre de l'Europe, aujourd'hui vivent, deux peuples jumeaux. Les deux Allemagnes sont comme deux frères jumeaux. Les deux Allemagnes aujourd'hui, c'est comme la légende du masque de fer. L'un a tout et l'autre est

sous un masque. L'un c'est comme le roi Louis XIV et l'autre c'est comme son frère, caché sous un masque. Un a tout, tout, tout, tout. L'autre, il naît coupable, les bébés naissent coupables, la jeunesse est coupable, les hommes entre 30 et 40 sont coupables... Tout ce que l'Allemagne de l'Ouest a réussi à gagner, c'est de pouvoir nourrir et aider son frère en prison, l'aider à être moins pâle sous le masque. Mais, y rester. Jusqu'au jour, où en levant le masque de fer, parce qu'on n'aura plus besoin de le porter, le monde entier verra un visage différent... Et peut-être un jour, après qu'il ait oublié son origine commune avec l'Allemagne de l'Ouest, d'où il vient, ils le laisseront exister à l'image des autres peuples, au milieu de l'Europe. Depuis trente ans, les deux Allemagnes, avec deux systèmes de vie différents et deux gouvernements, discutent comment s'unir, comment ne pas être une frontière. Mais, depuis longtemps la frontière s'est déplacée. Elle n'est plus sur terre. Elle est dans l'homme.

Ce conte prophétique se distingue grâce à sa lucidité et son humanisme. Les deux parties « [d]es deux Allemagne » se rencontrent dans une Europe qui les chérira de la même manière. Dans la pièce de théâtre « Brecht et moi¹ » Koleva fait référence au conte sur « les deux Allemagne » de *L'État de bonheur... permanent !* Les deux — ce film et cette pièce de théâtre — dirigent l'attention du spectateur vers l'Allemagne divisée. L'action de la pièce de théâtre se passe dans une grande salle de cinéma où a lieu la Première mondiale du film *Brecht et Moi, sur et avec Hanz Mauser*². Koleva y figure sous le prénom *Marie*. Devant les cinq metteurs en scène sur la tribune, l'Allemand Mauser s'exprime :

Mais Marie,
 elle peut encore
 faire quelque chose
 pour moi. Elle l'a bien fait avec son
 « Conte sur les deux Allemagne »
 pour nous tous.
 Ses trente minutes de film
 ont beaucoup circulé depuis 1984.
 Encore quelques années
 et nous nous serions étripés,
 les deux Allemagne.
 Elle avait vu juste.
 Mais ce qu'elle n'a pas vu,
 c'est que
 c'est une possibilité toujours envisageable !
 Et voilà de nouveau
 je calcule le pour et le contre,
 je tire toujours le tapis
 à moi. Sales années de gloire allemande.
 Ah, je suis tombé dans le piège,
 Comme un Allemand. Un vrai de vrai.
 C'est quoi être un Allemand ? Je sais bien,
 une Bulgare ne se pose pas cette question.
 Le monde lui appartient... Et elle appartient
 au monde entier. (Koleva, *Grandeur* 69-70)

Entre les deux idéologies démocratique et communiste Koleva ne se sent appartenir ni à l'une, ni à l'autre. Le conflit qui naît entre les deux ne fait qu'enrichir la créativité koléviennne. La pièce de théâtre est dédiée à Heiner Müller qui proclame que « [s]on théâtre est le théâtre des conflits » (71). De la Première mondiale du film *Brecht et Moi, sur et avec Hanz Mauser* on apprend à lutter et à faire face aux maux quotidiens. En même temps, le sens égalitaire et humaniste, que le communisme nourrit, ressort du scénario du film *L'État de bonheur... permanent !* Ce film révèle l'idéologie à travers la personnalité koléviennne :

[...] la personnalité de Maria Koleva déborde de son film. On dirait que le film n'est que le fragment d'un continuum temporel que l'auteur cherche à mettre en scène tout autour d'elle. D'où une formidable demande d'attention, d'affection, de disponibilité exigées de la part du spectateur (à commencer par la durée même). (PLG³ 50)

Lors du tournage du film Koleva pense qu'elle a un cancer du sein. Cette période frénétique dans sa vie affecte énormément l'énergie du film et la manière dont il est tourné. Découpée et manquant de structure définie, l'œuvre erre en cherchant la subjectivité de la cinéaste. Bassan remarque : « *L'État de bonheur... permanent !* est constitué de morceaux hétéroclites, convergeant tous vers un centre : la subjectivité affirmée de Maria Koleva » (45). Cette subjectivité trouve sa source dans la conviction, alors que sa réalisation — dans la création artistique. Koleva crée, parce qu'elle croit. Ses convictions dirigent et sa caméra, et sa plume.

L'amour dans l'exil ou la division identitaire sexuelle de Koleva

Après avoir examiné l'identité nationale / idéologique de Koleva en exil, on va voir comment la cinéaste redéfinit son appartenance sexuelle. *Paroles tuées ou aimer à Paris en étrangère* documente les rencontres de Koleva et d'Antoine Vitez de 1976 à 1989. Vitez est professeur au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Dans ce film Koleva donne des repères sur le tournage des leçons de théâtre de Vitez en 1976 et insère des entretiens avec lui filmés pendant la même année. Le but ultime de cette œuvre s'avère de « construire [s]on cinéroman en images où chacune de [s]es rencontres trouvera sa place », comme elle partage dans le film. De la manière des leçons de théâtre de Vitez, ce film enseigne comment incorporer le théâtre au cinéma. Comme *L'État de bonheur... permanent !*, *Paroles tuées ou aimer à Paris en étrangère* fait relier les expériences passées à l'Est et la vie actuelle à Paris. Mais, à la différence de *L'État de bonheur... permanent !*, ce film emploie des acteurs professionnels. C'est encore une fois du théâtre filmé, comme les cinq leçons de Vitez filmées au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, mais du théâtre qui donne aussi de l'importance au côté autobiographique. Cette fois-ci, au lieu de pédagogique, le théâtre filmé est personnel et intime, tiré des vraies expériences de Koleva et de Vitez : « Les mots pour moi sont des vérités, des objets réels, existant », dit Koleva dans le film.

Paroles tuées ou aimer à Paris en étrangère introduit une innovation théâtrale et cinématographique : le doublage des personnages principaux. Quatre

personnages ressortent des deux acteurs principaux de cette correspondance : on double les personnages de Maïa (Koleva) et d'A.V. (Vitez) pour faire montrer leurs traits féminins et masculins. Naissent « La partie femme de Maïa », rôle joué à l'accent d'Europe de l'Est par Roseline Devichi et « La partie homme de Maïa », rôle féminin interprété par un homme, Joël Corraze, à l'accent du Sud-ouest. Le rôle de « L'âme d'[']Alex, le metteur en scène » est joué par Sonia Jossiford, tandis que le rôle d' « Alex, le metteur en scène » est joué par Vitez lui-même. Les acteurs tantôt apparaissent dans le rôle qu'ils interprètent, tantôt jouent leur propre rôle dans la vie réelle. Koleva apparaît plusieurs fois dans ce « film-livre » : la réalisatrice réfléchit à son cinéma et à la culture sur l'écran et insère des séquences d' « Électre, le droit à la folie pour tous ou la vengeance en question » (leçon №11 du film *Cinq leçons de théâtre d'Antoine Vitez*). Dans cette histoire d'amour la division masculin / féminin reste insignifiante. Comptent surtout les rythmes, les accents et la force des voix.

Bien des fois Koleva efface les distinctions masculines / féminines dans le but de faire émerger un état pur et simple de représentation amoureuse où « l'amour n'a pas de genre » : « J'apprends à être une maîtresse », confesse « L'âme d'[']Alex, le metteur en scène », « Ce que j'aime en toi, c'est notre corps », lit « Alex, le metteur en scène », « Suis-je enceinte ? », se demande « La partie homme de Maïa ». Une explication de cette ambiguïté sexuelle transposée aux personnages pourrait être tracée dans l'hérésie bogomile bulgare avec laquelle Koleva sympathise. Le bogomilisme est une hérésie dualiste qui croit à deux forces créatrices : celles de Dieu et du diable. Selon la doctrine bogomile tous les croyants sont égaux devant le Créateur. Une autre explication provient de l'égalisation des sexes dans la formation communiste de Koleva. Dans l'idéologie socialiste au sens marxiste ce qui compte c'est l'égalité totale (au moins en théorie), non pas les distinctions, y incluses les différences sexuelles. Des mouvements tels que le féminisme ont peu d'importance, car les rôles de la femme et de l'homme sont égalisés. Le film offre une vision sur la lutte entre des idéaux et des mentalités divers cette fois-ci dans deux groupes à part — l'Orient et l'Occident. Ainsi parle-t-on de langue, d'accents, d'exil.

Le point fort du film demande d'être écouté. C'est la danse des tonalités des accents différents qui s'interposent, les voix *off* qui chuchotent et les voix des acteurs sur scène qui leur font écho. C'est la musique nostalgique et répétitive qui ressort de la guitare de Patrice dans la salle de montage où retentit en même temps le bruit des bobines. Enfin, c'est la voix claire et perçante de Koleva, une voix « acousmètre » ou « pas-encore-vue » (Chion 34) au début du film. Kaja Silverman dans l'article « Disembodying the Female Voice: Irigaray, Experimental Feminist Cinema, and Femininity » touche à la subjectivité féminine au cinéma hollywoodien, une subjectivité qui pourrait facilement être appliquée au sujet de Koleva. Une voix féminine « acousmètre » s'érige contre les coutumes occidentales et dérange l'ordre patriarcal établi, car la subjectivité féminine est censée avoir son apogée dans le visible et pas dans l'audible :

[...] if male subjectivity is most fully realized (or perhaps it would be more accurate to say most fully « idealized ») when it is least visible – when it

approaches a kind of theological threshold – female subjectivity is most fully achieved (or should I say « deidealized ») when it is most visible. (Silverman 164)

Par contre, maintes fois on voit des cadres où Sonia, qui joue l'âme du metteur en scène, rit, sourit, parle, sans qu'on puisse entendre sa voix. Les jolis gros plans de son visage, derrière ses cheveux troublés par le vent, sont accompagnés de sa voix parfois coupée. Des images non pas muettes, mais « sourdes », un adjectif que Michel Chion (20-22) préférerait substituer au cinéma dit « muet », se produisent. Dans ces plans Koleva joue avec la subjectivité masculine de Sonia. Elle lui donne une image, mais pas de voix.

Roseline, de son côté, est représentée comme naturelle et quotidienne. La façon dont elle se comporte est simple, n'accentuant pas sur l'étalage de la féminité ou la « masquerade » dont parle Mary Ann Doane dans « Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator ». Alors que selon Laura Mulvey (127) les désirs sexuels féminins oscillent d'une façon freudienne entre passive (« 'passive' femininity » — on peut dire si elle s'identifie avec le féminin) et active (« regressive 'masculinity' » — on peut dire si elle s'identifie de façon préœdipienne avec le masculin), Doane reconnaît une proximité et une distance d'identification féminine (137). La « *masquerade* » selon Doane, dans son apogée dans le fétichisme et le voyeurisme psychanalytique, ne crée qu'une proximité entre la femme sur l'écran et celle devant l'écran dans le processus d'identification : « Masquerade, on the other hand, involves a realignment of femininity, the recovery, or more accurately, simulation, of the missing gap or distance » (Doane 139). La distance est le lien perdu avec sa propre féminité au profit de la masculinisation de la femme dans la société. Le manque de féminité excessive ou « masquerade » dans le personnage de Roseline crée une distance, un manque d'identification entre elle et le spectateur féminin. On sait que Roseline interprète le côté public de Koleva. N'est-on plus sensible au rôle de Joël, un homme qui joue la partie masculine de Koleva / son côté privé ? Des interprétations sexuelles de ce genre sont uniques dans le cinéma. La scène sur la fausse couche que Joël interprète se grave dans la mémoire du spectateur et honore la poétique kolévienne avec une originalité émouvante. Le privé, le public, le masculin et le féminin se mêlent dans la chanson d'amour filmique appelée *Paroles tuées ou aimer à Paris en étrangère*.

Aimer en exil, c'est quoi pour Koleva ? C'est surtout une rencontre intellectuelle et créatrice exprimée dans des mots d'amour ressortissant de lettres échangées avec Vitez de Paris, de Sofia, de Grèce, de Moscou. Mais aussi c'est la trahison, la jalousie, la fausse couche et le chagrin. Analyser l'amour dans son exil préoccupe la cinéaste spécifiquement dans la seconde partie du film. Aimer en exil n'est-ce pas la rencontre de deux visions sur l'amour oriental et occidental, bulgare et français ? Venue du « pays des cathares⁴ », Koleva explique les malentendus amoureux avec les différentes visions sur l'amour qu'on a reçues. Elle situe l'histoire de l'amour sur deux axes : l'amour oriental et l'amour occidental analysé dans *L'amour et l'Occident* par Denis de Rougemont. La conclusion kolévienne est que « [l]e désir doit être inséparable de l'amour » dans

la tradition occidentale. Par contre, à l'Est, où les influences hérétiques naissent, l'amour pur se classe au-dessus de tout. On ne désire point si on n'aime pas. Une telle divergence de mentalités cause la peine de Koleva en exil. Deux amours, l'un puritain et oriental, l'autre charnel et occidental, se croisent et s'éloignent selon le destin que le passé a légué. Rougemont trace l'héritage de l'amour selon les traditions orientale et occidentale de cette manière :

Ce que j'appelle *Orient*, dans cet ouvrage, c'est une tendance de l'esprit humain qui a trouvé du côté de l'Asie ses plus hautes et pures expressions. J'entends parler d'une forme de mystique à la fois dualiste dans sa vision du monde, et moniste dans son accomplissement. A quoi tend l'ascèse « orientale » ? A la négation du divers, à l'absorption de tous en Un, à la *fusion totale* avec le dieu [...].

Et j'appellerai « occidentale » une conception religieuse qui à vrai dire nous est venue du Proche-Orient, mais qui n'a triomphé qu'en Occident : celle qui pose qu'entre Dieu et l'homme, il existe un abîme essentiel, ou comme le dira Kierkegaard « une différence qualitative infinie ». Donc point de fusion possible, ni d'union substantielle. Mais seulement une communion, dont le modèle est dans le mariage de l'Église et de son Seigneur. (62-63)

La fusion avec le dieu à l'Est et la communion entre le dieu et l'homme à l'Ouest aident à définir l'amour et l'identité sexuelle différemment. Dans le premier cas il existe une entité mixte et inséparable (le *yin* et le *yang*), tandis que dans le deuxième on remarque une séparation, une identité définie (le Christ *et* l'Église, l'homme *et* la femme). Koleva parle rarement du spiritualisme occidental dans ses œuvres, mais l'union de « tous en Un » spirituelle orientale figure clairement dans son spiritualisme dualiste.

Côté passion, idéaux et révolte sociale, Koleva s'inspire du catharisme et plus exactement de l'hérésie bogomile qui l'engendre. La perception puritaine de l'amour qu'elle défend trouve ses sources dans l'égalité et le dualisme bogomiles. Au lieu de féministe, on pourrait l'appeler une héritière de la croyance bogomile, croyance venue du manichéisme⁵ qui proclame l'égalité des deux sexes. Bogomile, en tant que réformiste aussi, car les bogomiles « became the real forerunners of the Reformation » (Sharenkoff 54) avec leur opposition à l'ordre établi. En quoi consiste l'amour pour elle ? Koleva n'a qu'une seule réponse : il s'exprime par la création artistique avec celui qu'on aime. Dans le film « La partie homme de Maïa » explique l'égalité des sexes à l'Est : « [L]a femme est obligée de créer comme l'homme si elle veut être aimée de lui ». Aimer en exil devient une genèse créatrice et spirituelle, presque divine. En plus, aimer en exil prend une caractéristique sociologique, anthropologique et ethnologique. L'amant étranger déchiffre la nouvelle culture, comme l'ethnologue, « ce personnage venu du dehors qui est promu en acteur et utilisé comme tel dans des jeux sociaux » (Althabe 43). À plusieurs reprises Koleva se nomme une *bogomile* venue en France du pays des cathares. Sa mission est de comprendre à travers l'amour et l'histoire la société occidentale qu'elle a jointe.

Conclusion

Koleva examine et analyse deux cultures européennes — la bulgare et la française — avant et après le règne communiste en Bulgarie. C'est une époque où l'Europe change, où son pays natal fait une transition vers un régime démocratique en 1989. Lors de cette transition, la cinéaste fait revivre son passé à l'Est dans ses œuvres, en l'analysant du point de vue occidental. Ainsi on peut dire que Koleva est une Française naturalisée dont les frontières de l'identité nationale / idéologique disparaissent.

Quant à l'identité sexuelle de la cinéaste, elle se transforme aussi à travers le doublage du personnage de Koleva dans *Paroles tuées ou aimer à Paris en étrangère*. Ses côtés « homme » et « femme » rappellent des sociétés communiste et bogomile où les divisions dogmatiques entre les deux sexes manquent, où la femme est égale à l'homme.

L'État de bonheur... permanent ! et *Paroles tuées ou aimer à Paris en étrangère* sont les deux films qui montrent les divisions identitaires de Koleva lors du régime communiste et après la chute du mur à Berlin. Le premier montre plutôt à l'Ouest comment on peut vivre en tant que Bulgare au sein de la société française ; le second fait voir comment une Bulgare se ressent comme une partie de cette nouvelle société adoptée. Le premier exprime une relation familiale avec le régime communiste ; le second montre comment aimer en tant qu'étrangère en exil dans un pays démocratique. Françoise Lionnet clarifie qu'une transition pareille entraîne un aspect enrichissant identitaire au sein des deux espaces opposés où se trouvent les exilés : « The global mongrelization or métissage of cultural forms creates complex identities and interrelated, if not overlapping, spaces » (7).

Dans sa transition de l'Est à l'Ouest, Koleva effectue aussi un transfert artistique d'idées et d'expériences qui enrichit encore plus son cinéma et son théâtre. Elle réussit à montrer au public français comment on vit à l'Est pendant le communisme tout en exposant aux Bulgares comment on peut créer des œuvres artistiques dans un régime tout opposé.

Tulane University

Notes

¹ C'est la sixième pièce de théâtre de Koleva. Koleva, Maria. *Grandeur et misère de la société de consommation : huit mini-pièces*. Cinoche Vidéo, 1995, pp. 53-72.

² La Première mondiale du film *Brecht et Moi, sur et avec Hanz Mauser* est le seul lieu de l'action dans la pièce de théâtre « Brecht et moi ».

³ Les initiales de Philippe le Guay.

⁴ C'est une référence aux hérétiques bogomiles bulgares qui influencent le catharisme en Occident.

⁵ Le manichéisme, hérésie fondée par Manès au III^e siècle après J.C. en Perse, mélange des influences venues du christianisme, du bouddhisme, du zoroastrisme et du paganisme (Sharenkoff 18). Cependant, c'est probable que la doctrine manichéenne est entrée en Bulgarie dès le I^{er} siècle avec la propagation du christianisme aux Balkans suite au travail missionnaire de l'apôtre Paul en Macédoine (24). Au VI^e siècle Constantin V Coponimus (741-75) transplante des hérétiques manichéens de Syrie et des pauliciens d'Arménie à Plovdiv, en Thrace. Léo IV (775-80) y transplante d'autres hérétiques de Syrie (29-30). Au

X^e siècle après J.C. le bogomilisme bulgare apparaît qui, de sa part, se nourrit de la doctrine de Manès et se répand même en Occident.

Références

- Althabe, Gérard. *Démarches ethnologiques au présent*. L'Harmattan, 1992.
- Bassan, Rachaël. « L'État de bonheur... permanent! » *La Revue du cinéma*, vol. 375, 1982, pp. 45-46.
- Chion, Michel. *La voix au cinéma*. Cahiers du cinéma, 1993.
- Doane, Mary Ann. « Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator ». *Feminist Film Theory: A Reader*, edited by Sue Thornham, New York UP, 1999, pp. 131-45.
- Koleva, Maria. *À mon retour de Sofia à Paris, j'ose enfin raconter, comparer, penser la réalité, les amis, le cinéma, en 2003*. Cinoche Vidéo, 2003.
- . *Cinq leçons de théâtre d'Antoine Vitez*. Cinoche Vidéo, 1978.
- . *Grandeur et misère de la société de consommation : huit mini pièces*. Cinoche Vidéo, 1995.
- . *L'État de bonheur... permanent ! I, II*. Cinoche Vidéo, 1982.
- . *Paroles tuées ou aimées à Paris en étrangère I, II*. Cinoche Vidéo, 1991.
- Kristeva, Julia. *Histoires d'amour*. Denoël, 1983.
- Lardeau, Yann. « Le feuilleton et la complainte de M.K. » *Cahiers du cinéma*, vol. 339, 1982, pp. 55-56.
- Lionnet, Françoise. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Cornell UP, 1995.
- Montvalon, Christine de. « L'État de bonheur... permanent ». *L'année du cinéma*, special issue of *Télérama*, out of series, 1982, p. 65.
- Mulvey, Laura. « Afterthoughts on « Visual Pleasure and Narrative Cinema » inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) ». *Feminist Film Theory: A Reader*, edited by Sue Thornham, New York UP, 1999, pp. 122-30.
- Péron, Serge Le. « Festival de Belfort 1981 : Cinéma infrastructurel ». *Cahiers du Cinéma*, vol. 332, 1982, pp. IX-X.
- PLG. « Belfort au coin du feu ». *Cinématographe*, vol. 74, 1982, pp. 48-50.
- Rougemont, Denis de. *L'amour et l'Occident*. Plon, 1939.
- Sharenkoff, Victor N. *A Study of Manichaeism in Bulgaria with Special Reference to the Bogomils*. Corranza, 1927.
- Silverman, Kaja. « Disembodying the Female Voice: Irigaray, Experimental Feminist Cinema, and Femininity ». *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana UP, 1988, pp. 141-86.

Annexe

Certains films de Maria Koleva sont disponibles sur Youtube
https://www.youtube.com/channel/UCzai_qss9fF-8j1jiXbHBgQ/featured

Parmi ses films les plus connus / pertinents à cette étude sont :
 1974 *La fête aujourd'hui, la fête demain*. Cinoche Vidéo.

- 1974 *L'enfant aux yeux morts*. Cinoche Vidéo.
- 1978 *Cinq leçons de théâtre d'Antoine Vitez*. Cinoche Vidéo.
- 1982 *L'État de bonheur... permanent ! I, II*. Cinoche Vidéo.
- 1983 *La voiture*. Cinoche Vidéo.
- 1986 *Lettre de Paris à l'ami suisse N°7: Quand un critique cinématographique (Serge Daney) et une réalisatrice indépendante se rencontrent à Paris...* Cinoche Vidéo.
- 1989 *John, le dernier ouvrier sur terre, l'an 2024*. Cinoche Vidéo.
- 1991 *Paroles tues ou aimer à Paris en étrangère I, II*. Cinoche Vidéo.
- 2001 *Des Bulgares fêtent, en France, le 24 mai 2001, fête de la culture et de l'alphabet cyrillique*. Cinoche Vidéo.
- 2001 *Les derniers bogomiles*. Cinoche Vidéo.
- 2002 *L'Internationale des fonctionnaires, Avignon 2024 ou Les petits contre les grands I, II*. Cinoche Vidéo.
- 2007 *Les bogomiles ou les aimés de Dieu, comme disaient les gens... sont de nouveau à Paris 800 ans plus tard*. Cinoche Vidéo.