

ALEXANDRU JINGA
 Université de Montréal

*La problématique de l'émigration dans le film *O c c i d e n t* de Cristian Mungiu*

Présentation sommaire de l'analyse

Sur la pertinence du terme “problématique”, annoncé comme sujet par le titre de ma démarche, je vais revenir ci-dessous. Ma méthode consiste en une lecture de plusieurs textes, d'abord le film, ensuite les critiques et autres réactions au sujet du film qui m'ont été disponibles et finalement des éléments construisant l'actualité et le passé roumain que le film m'a permis de revisiter. Je ne nie pas le caractère “productif” de ma lecture, le fait qu'elle pourrait surprendre, à la limite, le réalisateur du film même... C'est un risque que j'assume. Cela dit, je vois l'intérêt de mon interprétation dans la tentative de mettre en évidence des aspects qui m'ont semblé plus ou moins négligés par les interprétations précédentes.

Concernant les critiques du film, je les ai trouvées dans leur totalité sur Internet, la plupart d'entre elles grâce à leur republication sur le site de l'association Liternet. L'interview accordé par le réalisateur du film à Florin Lazarescu se trouve sur le site Internet de ce dernier. Pour les autres matériaux utilisés, j'ai indiqué leur adresse Internet. Je n'ai fait aucun tri ou hiérarchie en fonction de la reconnaissance de leur auteur par l'*establishment* critique ou culturel, reconnaissance qui ne constitue aucunement un élément pertinent pour mon analyse.

Aperçu de la réception critique du film

Produit en 2002, le film marque les débuts du réalisateur Cristian Mungiu et jouit d'un nombre important d'appréciations internationales¹. Le cinéaste est considéré être de ceux qui promettent un renouveau de la cinématographie roumaine, son film est souvent mentionné à côté d'autres réalisations, telles que *Le matos et la tune* (2001) de Cristi Puiu ou la *Furie* (2002) de Radu Muntean. Le film a été aussi très bien reçu par le public et les critiques du pays. Ces derniers remarquent invariablement l'importance du thème de l'émigration et attirent souvent l'attention sur le fait que l'Occident décrit par le film est un rêve parmi d'autres, son attrait s'inscrivant dans un contexte plus large d'aspirations et d'espérances². Mircea Dumitrescu parle de “la séduction de l'Occident”; Andrei

¹ Je vais me résumer ici aux appréciations de Ron Holloway, “Cannes 2002: special report”, *Kinema*, automne 2002 (<http://www.kinema.uwaterloo.ca/hollo022.htm>), et de Neil Young, “Leeds International Film Festival 2002, New Directors Competition for the Golden Owl award”, *Neil Young's Film Lounge*, reviews completed 28-29th October, 2002 (<http://www.jigsawlounge.co.uk/film/goldenowl2002.html>). Les prix et les autres signes officiels de reconnaissance internationale sont facilement repérables par Internet.

² Mircea Dumitrescu, “Premiere cinematografice românești”, *Respiro*, no. 9, 2002 (http://www.respiro.org/Issue9/teatru_dumitrescu.htm); Andrei Gorzo, “Un loc numit dincolo și un loc

Gorzo, du “mirage de l’au-delà”; Calin Stanculescu, des “destins qui semblent dominés par l’attraction d’un vague Occident, générateur d’accomplissements factices, incontournable”. Manuela Golea et Larisa Ionescu se demandent à leur tour: “Mais qu’est que cet Occident? Une sorte de Terra Promisa, un désir de bien et d’accomplissement des héros [...] à la recherche de la joie”. On a observé même le passage du rêve futuriste-technologique “Sci-Fi” de l’enfance des années 1980 vers le rêve géographique-occidental de la jeunesse des années 1990, caractéristique de la génération “postdécembriste” qui a passé du communisme dans la “transition”³. Le film serait donc centré sur le besoin de transcender le quotidien, besoin que les personnages éprouvent d’une variété de positions et perspectives, l’*ailleurs* géographique constituant bien sûr un cas définitoire.

Face à l’attitude des jeunes héros du film, les critiques varient; à l’une des extrêmes on la médicalise, en l’assimilant à un bovarysme caricatural, “névrose collective” dont le traitement comique est celui le plus adéquat:

Rien d’original dans l’obsession des jeunes Roumains de chercher leur chance vers le Couchant; le thème mérite, vraiment, un traitement en clef comique, éventuellement même *caragialesque*⁴.

Cependant, en général, les opinions sont moins caustiques, elles tiennent compte de “l’horizon qui manque à l’appel” ou des pressions socio-économiques qui poussent à l’émigration. Iulia Blaga évoque elle aussi “les jeunes personnages égarés dans une réalité de laquelle ils ne peuvent plus se sauver autrement qu’en fuyant le pays”.

L’attention des commentateurs mentionnés qui relèvent le caractère imaginaire de l’Occident, destination idéale de l’émigrant, est souvent attirée à ces aspects-ci, aux dépens des autres aspects critiques, tout autant importants dans le film. Souvent, le recours à un *nous* national va à l’encontre des scissions des plus variées qui annulent, dans le film, toute référence intégrative simplificatrice. Et cela, en commençant par le synopsis du film, consultable sur le site Internet du Liternet: Occident est une comédie sur nous, sur ce qui nous arrive, un regard ironique amère sur les situations parfois drôles, d’autres fois ridicules et le plus souvent sans solution dans lesquelles nous somme jetés par la vie dans la Roumanie d’aujourd’hui⁵.

J’ai remarqué que les allusions aux questions de *race* ou de *genre* ont passé pratiquement inaperçues dans les commentaires qui me sont disponibles; en échange, on tient assez souvent compte du thème de la *génération*, pour le

numit pierzanie”, *Dilema*, octobre 2002; Călin Stănculescu, “Un Occident savuros despre un Orient plin de lehamite”, *România Liberă*, 2 octobre 2002; Manuela Golea et Larisa Ionescu, “Un mare succes: Occident sau despre mirajul fericirii”, *Gardianul*, 1 novembre 2002

³ Iulia Blaga, “TIFF, Cluj-Napoca, 3-9 iunie / O pisică norocoasă”, *România Liberă*, 5 iunie 2002

⁴ Elena Dulgheru, “Cu ochii spre Occident sau eşuat în România”, *Ortodoxia în mass-media*, article posté le 25 janvier 2003 (<http://www.nistea.com/media.htm>); les trois prochaines citations: Iulia Blaga, , “TIFF, Cluj-Napoca, 3-9 iunie / O pisică norocoasă”; Călin Stănculescu, *art. cit.*; Mircea Dumitrescu, *art. cit.*

⁵ “Occident Sinopsis”, *Agenda culturală Liternet* (<http://agenda.liternet.ro/occident.php>)

transformer cependant presque invariablement en cliché: “la situation est terrible, la culture est à terre, les jeunes du pays s’en vont – s’en vont...”⁶. Enfin, les clivages sociaux sont traités de la manière la plus suggestive, car les commentaires sur cette question portent la trace d’un *malaise* généralisé: ils font l’objet à la fois de l’ignorance, de la “neutralisation” politique et de la reconnaissance oblique, partielle. Ce dernier cas se retrouve par exemple dans l’interview donné par le réalisateur à Florin Lazarescu, il apparaît dès l’entrée en matière par ce dernier:

À un regard d’ensemble, pour les Roumains, [le film] peut paraître du “déjà vu”. Un pays dont les citoyens ont écrit sur leur front “la vie est ailleurs”, misère, insécurité, contrastes presque caricaturaux entre ceux qui “s’en sont sortis” et ceux qui ne savent plus comment “se dépatouiller” – ce sont de choses connues pour nous. Néanmoins, le film a du succès, non pas uniquement en Occident mais ici aussi. Croyez-vous qu’il existe un plaisir masochiste des Roumains à regarder le spectacle du désespoir?⁷

Dans l’art de détourner ou éluder la critique sociale du film, le “tour de force” est peut-être le mieux réussi par Mircea Dumitrescu. Les thèmes sociaux sont interprétés d’une manière évasive et allusive, ils sont censés d’ailleurs ne concerner que “la jeune génération” ou, pourquoi pas, “le peuple entier”, sans autre précision; qui plus est, on a à faire au mécanisme du “bouc émissaire”, les aspects négatifs étant racialisés, “tsiganisés”:

Avec leurs affaires personnelles sorties abusivement dans la “rue”, Luci et Sorina exposent l’incertitude, l’instabilité et le manque d’horizon de la jeune génération postdécembriste, du peuple entier – en effet –, qui se trouve dans un procès accéléré de dégradation à tous les niveaux et, en définitif, de tsiganisation.

Mais, sur le racisme avec ses boucs émissaires, le film peut nous apprendre davantage, comme je vais essayer de montrer.

Occident et émigration

Comme Cristian Mungiu a déclaré plusieurs fois, *Occident* peut être interprété comme un film sur l’émigration⁸. Lorsqu’on lui a demandé “Pourquoi *Occident*? Qu’est que ce mot couvre, comme signification, dans ton film?”, le réalisateur a répondu: “Avant ’89, l’Occident était pour les Roumains socialistes un pays grand et ensoleillé, d’où échappaient chez nous, de temps en temps, des chocolats Toblerone, du Coca Cola à deux litres, des émissions du radio Europe Libre et des étrangers. Tout ce qui allait de travers en Roumanie, fonctionnait sans doute comme sur des roulettes en Occident: là-bas on travaille, mon Dieu, pas de rigolade, si le train est en retard de cinq secondes, on vire le ministre des transports, non pas comme chez nous;

⁶ Alex Leo Șerban, “Occident”, *Libertatea*, septembre 2002

⁷ Florin Lăzărescu, “Trăim în filmul propriei noastre vieți și prea rar suntem atenți la el. Interviu cu regizorul Cristian Mungiu”, *Timpul*, novembre 2002; la citation prochaine: Mircea Dumitrescu, *art. cit.*

⁸ Iulia Blaga, “Interviu cu Cristian Mungiu, autorul filmului « Occident », înainte de Cannes: « La noi nimic nu merge ușor »”, *România Liberă*, 8 mai 2002; Ron Holloway, *art. cit.*; Rosana Heinisch, “« Occidental » lui Mungiu a fost lansat la Iași”, *Evenimentul*, 21 mai 2005

si on te surprend en train de voler, t'es fait, quand bien même tu serais premier ministre et, de plus, les chaussées sont des chaussées, le mot "trou" [dans l'asphalte] n'existe pas. Après '89, les choses se sont nuancées, mais l'Occident est resté essentiellement la même contrée mirifique, vue comme dernière solution par ceux qui sont arrivés au bout de la patience et qui se disent que chez eux rien ne changera jamais, donc il reste à chacun d'essayer ailleurs. La façon aimable dans laquelle nous percevons les étrangers est un vestige de la période pendant laquelle un Occidental en chair et en os était plus qu'un extraterrestre.

Cependant, le film ne propose pas de jugements sur ceux qui partent ou qui restent, fait voulu par le réalisateur et apprécié par certains critiques⁹. L'attitude de Mungiu comme cinéaste ressemble celle de Mungiu comme potentiel émigrant: une attitude tantôt équilibrée, tantôt partagée, qu'il a laissé entrevoir dans ses diverses interviews¹⁰.

Brève présentation du film et des personnages

Le film raconte trois fois une même période de quelques jours à Bucarest, chaque fois d'une perspective différente. Les personnages que je vais mentionner dans mon analyse sont:

Luci, orphelin, jeune de 29 ans, resté sans emploi, ou plutôt sans paye, et sans maison, se soumet à la contrainte morale de rester au pays pour veiller sur les dernières années de vie de sa mère adoptive.

Sorina, la petite amie de Luci, dégoûtée par les privations qu'elle doit subir en Roumanie, décide d'émigrer. Devant le refus de Luci, elle le quitte pour un français de passage en Roumanie, Jérôme.

Gica, l'ami de Luci, lui conseille d'émigrer; devant le refus de ce dernier, il essaie sans succès de le débarrasser de sa mère adoptive, afin de le libérer, ce qui présenterait aussi l'avantage de lui offrir une nouvelle maison.

Marian Visoiu, colonel de police, essaie sans succès de retenir sa fille au pays. Geta, sa femme, essaie au contraire de lui trouver un mari étranger qui lui ouvrirait un chemin commode vers l'émigration.

Leur fille, Mihaela, cherche à devenir célèbre par ses poésies; abandonnée par son fiancé le jour du mariage, elle tombe amoureuse de Luci; cependant, la perspective de pouvoir publier à l'étranger et la froideur de Luci la détermine à choisir finalement l'Allemagne.

Mme Julea, la directrice d'un orphelinat école maternelle, est l'amante du colonel Visoiu et mère d'une fille vivant – bien – à l'étranger.

Michel Van Horn: potentat des instances européennes, venu patronner financièrement et moralement la police roumaine. Ce citoyen Hollandais utilise son passage en Roumanie pour rencontrer Mihaela et adopter un enfant orphelin, Costel.

⁹ Rosana Heinisch, *art. cit.*; Neil Young, *art. cit.*; Andrei Gorzo, *art. cit.*; David Parkinson, "Festivals and Seasons", *bbc.co.uk*, 16th-30th September 2003 (http://www2.thny.bbc.co.uk/films/2003/09/12/festivals_and_seasons_10_article.shtml)

¹⁰ Iulia Blaga, "Interviu cu Cristian Mungiu, autorul filmului *Occident*, înaintea de Cannes: «La noi nimic nu merge ușor»"; Florin Lăzărescu, *art. cit.*; Marius Chivu, "Nu vreau să fac filme la kilogram (Interviu cu Cristian Mungiu)", *Revista 22*, année XIV, no. 687, 6-12 mai 2003

Nicu, personnage présent seulement dans les discours qu'on tient sur lui, est le fils de la mère adoptive de Luci et l'ancien ami de ce dernier. Il avait réussi à passer la frontière avant 1989, en ôtant à Luci cette chance.

Nae Zigrid, émigrant en Allemagne, avait devenu là-bas l'ami de Nicu. Suite à la mort de celui-ci, il retourne en Roumanie pour apporter à Luci des objets de valeur sentimentale ayant appartenu à son ancien ami.

À propos de la méthodologie du discours cinématographique analysé

Enfin, une brève – et partielle – présentation du discours cinématographique en question doit être faite ici. Mon analyse doit tenir compte de deux aspects. D'abord, intention déclarée par le réalisateur, le discours du film se caractérise par un refus systématique de “trancher” les questions qu'il expose en les multipliant; les différents aspects qui sont offerts au spectateur, prolifèrent. Un bon exemple de cet enrichissement exponentiel du discours est la manière dont le réalisateur aborde la question des adoptions, par des citoyens occidentaux, des enfants orphelins roumains. Un de ces citoyens est présenté par la directrice de l'établissement aux enfants orphelins comme suit: elle leur parle d'un “visiteur de Belgique [qui] voudrait énormément vous connaître. Il aime beaucoup les enfants...”. Dans le contexte touchant à certains scandales liés à la pédophilie, l'allusion du film semble tracer une critique univoque. Cependant, quelques instants plus tard, l'étranger se présente: “Je m'appelle Michel et je suis hollandais”. Désormais, on réalise qu'on vient d'avoir à faire avec un lapsus commis par la directrice, mais on ne saura décider si ce lapsus est déterminé par le fait qu'elle est sous l'emprise des nouvelles à sensation concernant la pédophilie en Belgique ou tout simplement par l'ignorance ou la connaissance par trop approximative des notions géographiques. Cette interprétation pourrait renvoyer la balle à des critiques adressées aux Occidentaux qui “ne savent pas où se trouve la Roumanie sur la carte”. (Plus tard, le même Michel révèle son ignorance quant au poète Baudelaire, poète préféré, au contraire, du colonel Visoiu: occasion pour Mungiu de revenir sur la “vulgate culte” qui veut que certains Roumains se sentent favorablement ressortir de la comparaison aux Occidentaux). Le nom du Hollandais rajoute encore un élément d'incertitude comique, le mot “misel” (prononcé michel) signifiant en roumain “salaud”, “ignoble”. Pendant le reste du film, le personnage ne donne pas le moindre signe qu'il mériterait son “nom”, mais lors de la cérémonie qui consacre l'adoption par lui de l'enfant nommé Costel, il fait une promesse à l'audience dans un discours prononcé en roumain:

nous allons faire tout ce qui est possible pour que Costel se sente en Hollande, son nouveau pays, tout autant “chez soi” [“à la maison”, “acasa” en roumain, concept complètement opposé à l'orphelinat qui abrite Costel en Roumanie] qu'il l'a été en Roumanie...

En dépit des bonnes intentions évidentes de Michel, le spectateur est invité à douter, à se poser le *problème*, en fait, *des* problèmes interdépendants que le film ne prétend pas résoudre – à côté de celui de la *pédophilie* comme crime, celui de la *représentation* médiatique de la pédophilie, avec ses victimes potentielles parmi lesquelles se trouve Michel; celui des représentations de l'*autre* national, marquées

par l'ignorance et le préjugé; celui enfin de la vulgate culturelle, sorte de snobisme par lequel on établit des hiérarchies axiologiques internationales. Je tiendrai compte de cette complexité du discours quand ce sera le moment - pour le moment disons seulement que, à part le succès auprès des critiques¹¹, le film a joui aussi du succès auprès du grand public du fait qu'il s'offre à des lectures et à des identifications des plus diverses. Néanmoins, certaines des interprétations qu'on a faites de son message, interprétations suscitées justement par le "refus de trancher" que je viens de présenter, sont encore plus fascinantes que les histoires même du film:

Ils [Luci et Sorina] habitent à la périphérie de la ville, dans un quartier peuplé de gens simples, en majorité des Tsiganes, entassés dans les sinistres HLM "de célibataires". À proximité, le terrain vague avec des trous et des ordures signifie la misère, à la fois matérielle et morale. [...] Le fait que ce soit justement des Tsiganes ceux qui les mettent dehors de l'espace loué est significatif pour le destin d'un peuple qui se perçoit comme étranger dans sa propre maison. [...] L'acceptation de l'hospitalité, aucunement innocente, d'un citoyen français, se trouvant dans notre pays on ne sait pas trop pourquoi, annonce, non seulement pour Sorina, le début d'un processus de dépossession, de déracinement, d'aliénation, processus qui semble être une fatalité, une perspective impossible à éviter. La présence du citoyen belge (sic), Van Horn, dans un orphelinat (sic) a le même sens, elle suggère qu'on a affaire à un pays devenu la terre de personne [...]¹²

Après cette citation, je dois passer au deuxième aspect dont je dois tenir compte dans mon analyse du film, c'est-à-dire à l'abondance des discours contradictoires, et parfois des discours qui se nient ou se déconstruisent eux-mêmes. Le discours de la directrice et celui de Michel, montrés dans le paragraphe précédent, en sont deux exemples. Mais Mungiu utilise la contradiction à un autre niveau aussi, celui de l'idéologique, faisant en sorte que des discours manifestement apparentés se combattent les uns les autres. C'est l'endroit où Mungiu se montre un bon connaisseur de la vulgate occidentale des "bonnes causes pieuses et dévotes" et semble avoir œuvré systématiquement à la contredire. Par exemple, tandis qu'il reproche à sa femme d'avoir invité à la maison un Noir comme prétendant à la main de sa fille, le colonel Visoiu déclare: "tu lui as foutu des conneries dans la tête [de ma fille], comme qu'il n'y aurait que l'argent qui importe!", l'anti-matérialisme "anticapitaliste" du colonel et son racisme vont main dans la main, alors qu'on est communément habitués à les voir opposés. En échange, la directrice, amie intime des époux Visoiu, s'inscrit contre leur racisme en se servant de l'argument selon lequel Luigi, l'Italien noir, est "de bonne famille" – cette fois-ci, un préjugé social élitiste est appelé contre un préjugé racial... une exclusion joue contre une autre. Un autre discours potentiellement contrariant est celui de Geta (parmi d'autres femmes), qui construit un idéal féminin inouï et inacceptable pour les adeptes de l'émancipation professionnelle de la femme. Elle décrit comme suit le bonheur que deux émigrantes roumaines, la fille de la directrice et une certaine Emilia, ont trouvé auprès de leurs maris occidentaux: "elle reste à la maison, prends soin de l'enfant..."

¹¹ Andrei Gorzo, art. cit.; Ada Roseti, "Occident - A fi sau a nu fi emigrant", *Realitatea Românească*, decembrie 2002; Elena Dulgheru, art. cit.

¹² Mircea Dumitrescu, *art. cit.*

Entrée en la matière: Luci et Sorina, ou l'atout de l'objet

Je disais que les liens entre émigration et genre ont été pratiquement ignorés par les critiques passées en revue. Faut-il trouver là une des preuves de la virtuosité du réalisateur à faire un film "réaliste": le film semblant si "vrai", jusque dans la naturalisation de certains aspects socio-politiques, que certains des problèmes qu'il pose passent inaperçus? La question de l'émigration est liée dans le film à la crise de la masculinité, générée, dans un contexte de pluralité de modèles sociaux, par l'impossibilité de l'homme de maintenir son statut de pourvoyeur, ou plutôt – dans le cas des sociétés postcommunistes, caractérisées par l'intégration relativement importante des femmes au marché du travail – de "pourvoyeur principal": Luci, dans une mesure plus importante que Sorina dont les revenus se résument au salaire d'éducatrice de maternelle, est construit implicitement par tous les deux comme le principal responsable de la survie économique du couple. Si l'homme y échoue, il sera remplacé par un autre.

Un autre thème, celui de la construction de la femme comme objet, est présenté de manière comique dans la querelle des maris Visoiu autour de la poupée gonflable. Par son influence dans la police, le colonel aide l'émigré Nae à retrouver une poupée gonflable volée, poupée ayant pour ce dernier une valeur sentimentale. La poupée se retrouve temporairement dans la maison du colonel où elle est découverte par sa femme – qui entrevoit par la suite la possibilité d'exercer un chantage moral sur son mari, en jouant la carte de la pruderie blessée, pour le déterminer d'accepter, contre sa volonté, un prétendant étranger à la main de sa fille. Devant la rage de sa femme, visiblement scandalisée par la découverte, le colonel se défend: "Oh, mon Dieu, Geta, cette femme a été volée..." et à Geta de lui couper la parole: "Aha, donc pour toi ça, c'est une femme!" "Attends que je t'explique: cette femme, cet objet là, voilà..." – continue le colonel décontenancé, donnant l'occasion pour Geta d'enchaîner: "Ben oui, car pour toi, la femme est un objet!"

Au-delà du caractère comique entourant cette évocation du discours féministe, le thème semble élucider l'intrigue aussi: si Sorina peut émigrer dans des conditions (suppose-t-on) relativement convenables, à la différence de Luci hanté par le spectre des emplois subalternes en Occident, c'est aussi parce qu'elle a cet atout qui manque à son petit ami: l'atout d'être socialement construite comme objet tout en restant le propriétaire de cet objet, pouvant négocier ainsi son utilisation ou son échange... Et, dans le cas d'une même conception patriarcale partagée à la fois par les hommes et par les femmes, la situation se reproduit dans le cas des attitudes du colonel, de sa femme et de son amante (la directrice) quant à l'émigration de leurs enfants. Lui, il est contre, alors que les deux femmes ont une attitude différente, tenant compte des avantages matériels découlant pour leurs filles de l'émigration par le mariage des étrangers prospères.

Le récit du film opère une inversion par rapport au schéma "archétypal" de l'émigration, resservant aux hommes dans la force de l'âge le rôle des agents initiaux ou exclusifs de l'émigration. Même si l'archétype revient par les narrations des tentatives dangereuses, plus ou moins réussies, de quitter le pays avant 1989, au présent tous ceux qui émigrent sont exclusivement des femmes et des enfants - occasion pour le réalisateur de gloser subtilement sur la modernité radicale et paradoxale des expériences postcommunistes...

Mihaela et sa mère, ou baby-boomers en postcommunisme

Le problème de la génération a été moins systématiquement éludé par la critique, il se retrouve sous une forme ou autre dans quatre des commentaires passés en revue. La consistance des observations est inégale; parfois on a à faire avec le simple constat pessimiste devenu cliché: “les jeunes du pays s’en vont”, ou même avec des reproches à peine dissimulés sous la critique du manque d’originalité. D’autre fois on voit des traits de mentalité ou “existentiels”, en mentionnant “l’instabilité, l’incertitude et le manque d’horizon de la jeune génération postdécembriste”¹³. En parlant de la réception du film à Cluj-Napoca, Iulia Blaga observait que

les jeunes spectateurs se sont identifiés avec les jeunes personnages égarés dans une réalité de laquelle ils ne peuvent plus se sauver sauf fuyant le pays [...] Les jeunes de l’année 2000 qui, il y a 20 ans, rêvaient SF préfèrent maintenant l’émigration, laissant en arrière des parents résignés¹⁴.

Comme on peut voir, même si “flottant dans l’air”, les aspects socio-économiques de la question générationnelle ne sont pas explicitement abordés dans ces textes, sauf par Mircea Dumitrescu, qui semble se référer brièvement à la génération postdécembriste quand il remarque “le manque de perspectives quant à la possibilité de trouver un travail ou de fonder une famille”.

Pourtant, c’est évident que dans le film, la génération des “parents” rassemble systématiquement les relativement “nantis”, ceux qui *ont*: une maison, un emploi décent, une connexion, une pension de retraite... Le colonel et sa femme; la directrice; le directeur de la compagnie publicitaire qui embauche Luci et Mihaela pour travailler comme sandwich-man et -woman; même le protecteur de Luci, père d’un enfant qu’il essaie d’ailleurs de faire passer comme orphelin dans l’espoir de le faire adopter par un Occidental... De l’autre côté, la génération des “enfants” est représentée par des démunis: Luci, Sorina, Gica. C’est la génération des émigrés effectifs ou potentiels. Si Geta tient à sa fille le discours des “opportunités” qui l’attendent et qu’elle, la mère, n’a pas eu – concrètement, la possibilité de se marier avec un étranger prospère, “avec une situation” –, la même mère demande rhétoriquement à son mari, concernant Mihaela: “Ici [au pays] elle resterait pour quoi faire?!”

Ignoré par les critiques roumains, ce discours tacite mais conséquent sur la génération rapproche le film du thème occidental des “*baby-boomers*”, dont la génération serait opposée à celles qui lui ont succédé par ses avantages économiques et sociaux exceptionnels – avantages qui ont d’ailleurs contribué, d’une façon fondamentale, à l’inscription imaginaire de l’Occident comme lieu d’une fabuleuse prospérité. J’ai connu personnellement des Canadiens qui, ayant vu “Occident”, étaient sensibles à cet aspect du film.

Dans un pays comme le Canada, la conscience des limites temporelles de cette prospérité occidentale existe, étant reconnu le déclin du niveau de vie qui démarre au début des années 1980, déclin lent, mais irréversible jusqu’à nos jours. Le

¹³ Mircea Dumitrescu, *art. cit.*

¹⁴ Iulia Blaga, “TIFF, Cluj-Napoca, 3-9 iunie / O piscică norocoasă”; la citation prochaine: Mircea Dumitrescu, *art. cit.*

problème ne se pose pas en ces termes en Roumanie. C'est probablement parce qu'un tel discours viendrait à la rencontre des "lieux sacrés" marquant la conscience publique, comme la reconstruction mémorielle du communisme (qui lie les privations économiques des années 1980 aux "25 ans" ou "45 ans" de dictature politique ceausiste ou communiste), la signification des changements de 1989 comme événement séparant le devenir en un passé condamné et un avenir prometteur. C'est tout l'espoir d'échapper à une longue crise économique mondiale par la magie de la représentation politique démocratique qui est en jeu dans l'attitude face au discours générationnel.

Luigi et Marian, ou la r a c e dans l'espace (post)colonial

Quand ce n'est pour confirmer le diagnostic posé par le film (voir ci-dessus), les critiques ont éludé la question du racisme. Malgré certaines interprétations du film, qui ont voulu qu'il dise davantage sur la "race" qu'il ne le fait par lui-même, celle-ci est introduite par le discours que Van Horn tient devant un rassemblement de policiers roumains: en projetant sur l'écran une image montrant des supposés "Tsiganes", l'intervenant hollandais discourt en anglais: "Les Tsiganes sont des humains, juste comme vous". Il s'agit d'un autre de ces discours ambigus, contradictoires, équivoques, dont le film abonde et qui enrichissent énormément sa problématique. L'interprétation la plus évidente est que Van Horn entend combattre le racisme anti-Tsigane de la police et de la société roumaines, problème reconnu par les Européens dont il est le représentant. Cependant, la projection de l'image, d'un racisme "anthropologique" ou "ethnologique", laisse penser que l'intervenant reconduit malencontreusement le racisme contre lequel il s'inscrit. De plus, son discours "didactique" et en anglais fait penser, au-delà de son inutilité devant un auditoire majoritairement roumanophone, au colonialisme. D'autant plus que, le sens du discours, c'est une subtile affaire de virgule: on affirme clairement l'égalité des Tsiganes et des auditeurs, mais leurs rapports axiologiques avec le locuteur et les autres "Occidentaux" sont laissés en suspense... exercice de relativité permettant aux "majoritaires" de réaliser qu'ils peuvent à leur tour faire l'objet des préjugés racistes similaires à ceux qu'ils réservent aux Tsiganes.

Le deuxième endroit où la question du racisme est abordée, cette fois-ci en connexion directe avec celle de l'émigration, est la visite que Luigi, Italien originaire de Mozambique, rend à la famille Visoiu en tant que prétendant à la main de Mihaela. Comme les Visoiu savent beaucoup au sujet du futur visiteur, sauf la couleur de sa peau, le contact visuel avec Luigi leur produit une véritable surprise... et pas des meilleures. Le colonel a ainsi l'occasion de triompher de sa femme, responsable, par ses visées matérialistes, de la situation présente... Finalement, même si Luigi est prêt à rester en Roumanie à côté de Mihaela, plutôt que de l'entraîner dans l'émigration, répondant ainsi aux espoirs les plus ardues du colonel, il sera finalement refusé, Geta, la femme du colonel, remarquant, après avoir jeté un coup d'oeil en direction de Luigi, que "mieux vaut qu'on parte!" – allusion à l'infamie sociale à laquelle la famille s'exposerait par l'acceptation à la maison d'un Noir. Le colonel enjoint d'ailleurs à ses subordonnés témoins de l'accueil de Luigi de garder leur silence, en leur offrant de l'argent pour de la

bière... Et convainc aussi Nae, l'émigré, à qui il a retrouvé la poupée gonflable volée, d'emmener avec lui en Allemagne Mihaela, pour l'empêcher de suivre Luigi. Il préfère ainsi se séparer de sa fille plutôt que d'accepter la présence de cet *autre*, qui menace de troubler la *règle du jeu*. La relative acceptation de la différence raciale semble être une partie du monde occidental contemporain que les protagonistes ne sont pas prêts à accueillir, rappelant ainsi par un anachronisme comique d'un Occident plus ancien, rendu désormais désuet chez lui... Bien que le choix du colonel découle des rationalisations et sensibilités personnelles, l'histoire de Luigi permet à Mungiu de jeter un regard percutant sur des fantasmes et des oublis situés à la base de la légende nationale.

Au dîner, une conversation s'ensuit entre le visiteur et ses hôtes, conversation que Luigi entretient en italien et les autres en roumain. Surpris et déçu par le racisme de ses hôtes, Luigi essaye constamment d'attirer leur attention sur son côté italien. Il flatte l'audience en remarquant que "c'est une chose extraordinaire que tous comprennent l'italien en Roumanie! C'est une chose fabuleuse!" La directrice embarque dans son jeu, en exposant avec fierté le discours de la vulgate nationale sur la latinité de la langue roumaine: "Ben oui, car le roumain et l'italien sont des langues sœurs, non?"

Ce n'est pas par hasard que Mungiu veut surprendre ou déconcerter à cet endroit, en mettant face-à-face des adeptes de la vulgate nationaliste roumaine et un Italien noir, objet du racisme. Si, pour un spectateur roumain du film, les mots italiens soigneusement choisis sont parfaitement compréhensibles, pour un spectateur occidental – i.e. Italien – le caractère incompréhensible du discours en roumain des autres personnages relève la nature artificielle de cette mise en scène, reflétant – pour les initiés – l'artifice historique de la "relatinisation" de la langue au XIXe siècle – vaste projet d'ingénierie culturelle, consistant dans l'adoption et l'imposition des mots de provenance "latine" au détriment des mots de provenance "slave". Ce projet, partiellement réalisé – c'est la raison pour laquelle, aujourd'hui, on peut si bien comprendre les paroles de Luigi sans avoir appris l'italien – était motivé par des idéologies racistes d'extraction occidentale, constructrices entre autres, par la linguistique, l'ethnologie et l'histoire, du *latin* et du *slave*, le premier étant un référentiel de la "civilisation", le deuxième un de la "barbarie".

Voilà pourquoi le réalisateur choisit de faire dire par Geta, en référence à Luigi, que "mieux vaut qu'on parte". L'Italien noir apporte en quelque sorte "le retour du refoulé". D'une part, il met ses convives – et, en fait, le spectateur – devant cette histoire séculaire de racisme, histoire déterminante de la construction nationale et portant encore ses fruits dans la vie de tous les jours. D'autre part, ses discours replacent la société roumaine à côté d'autres sociétés cataloguées comme appartenant au "tiers monde", malgré l'argument de "l'appartenance européenne" qui noue au présent avec les patriotes latinisants du XIXe siècle. C'est l'endroit où la scène de l'accueil de Luigi rappelle celle du discours tenu par Van Horn aux policiers: comme dans le cas des pays du Sud, objet de représentations racistes, les Tsiganes servent d'exutoire aux majoritaires frustrés devant l'Occident: en les excluant, en imitant ainsi l'attitude occidentale à laquelle il est tombé en préalable victime, le raciste majoritaire recherche une illusoire inclusion dans le club des "Occidentaux" riches et civilisés.

Luigi et Marian, ou la classe dans l'espace (post)colonial

Si Luigi met en lumière son côté italien, les époux Visoiu ramènent incessamment la discussion sur son côté "noir", occasion pour le visiteur de tenir un discours antiraciste et anticolonialiste, répondant à leurs préjugés. À la question du colonel, "Comment est-il là-bas chez vous [en Mozambique], avez-vous de la police, des voleurs, des choses comme ça?", Luigi réplique:

– Bien sûr! Police, banques, écoles, bibliothèques, tout! C'est un pays normal! Quand quelqu'un dit "Afrique", tu comprends, on pense à des éléphants, bananes, ebola, gens qui meurent de faim... Encore que cela est vrai, certainement, mais c'est une image déformée. En général ils sont des gens normaux, avec des vies normales.

La directrice lui emboîte le pas en trouvant des analogies avec l'image de la Roumanie à l'étranger:

– Pardi, comme chez nous, non? À part Dracula ou Nadia Comaneci, qu'est ce qu'on connaît [à l'étranger]? Qui a entendu d'un Poparniceanu ou de tant d'autres?

Cette dernière réplique est à replacer dans le contexte des discours similaires à celui de Luigi tenus en Roumanie, surtout les reproches, qu'on fait régulièrement aux médias étrangers, de montrer une prédilection pour les aspects négatifs de la Roumanie contemporaine – parmi lesquels se trouvaient d'ailleurs, pendant les années 1990, les orphelinats, dont l'état désastreux ternissait "l'image de la Roumanie à l'étranger". Ici le film s'ouvre aux similitudes ironiques entre Luigi et ses hôtes, similitudes contre lesquelles ces derniers voudraient se prémunir par leur barrière raciale.

Les paroles de Luigi et de la directrice visent le racisme et le néocolonialisme. Mais, comme dans le cas des références au genre, le film de Mungiu est trop sophistiqué pour s'arrêter, à ce point, sur une simple attitude "didactique", sans reste. La critique du colonialisme et du racisme est ainsi dépassée et quelque peu déconcertée par la fine ironie sociale du réalisateur. Car Luigi reste, malgré tout, un privilégié possesseur de maison d'édition en Italie, dont le père est "professeur de linguistique comparée à l'Université de Rome" – comme il en informe ses hôtes d'un air hautain. De ce point de vue aussi, on le redécouvre en *alter ego* du colonel qui, avec sa maison, ses connexions et son pouvoir, demande exaspéré au sujet de ceux qui veulent émigrer: "qu'est qui les prennent tous maintenant, quoi, ici on n'est pas bien?!"; *alter ego* aussi de Mme Julea, la directrice, avec ses préjugés sociaux élitistes qui lui permettent d'outrepasser le racisme et aussi de regretter l'image déformée dont jouit son pays à l'étranger. Ce sont les "chanceux" des sociétés malchanceuses, chanceux qui parlent au nom de ces sociétés, les construisant à leur image, leur "défendant" l'honneur contre l'impérialisme des nouvelles incongrues¹⁵. Ce qu'ils défendent en effet, c'est leur propre honneur, un honneur "de classe" qu'ils ont transfiguré en honneur national, au prix de rejeter en arrière plan la souffrance des démunis. Pour eux, pour leur orgueil, les "gens qui meurent de faim" – ou qui se débattent dans la misère – montrés par les média internationaux peuvent bien

¹⁵ Quant à l'actualité de ce problème discrètement soulevé par Mungiu, il suffit de voir, dans les critiques du film, le poids et le sens détenu par les *paysages* qu'on y montre, paysages censée représenter la Roumanie contemporaine. Ce sujet mériterait un traitement à part: Mircea Dumitrescu, op. cit.; Alex Leo Șerban, op. cit.

constituer, en dépit de leur “vérité”, “une image déformée”. Cependant, pour de nombreux défavorisés, de Mozambique, de Roumanie, de l’Occident ou d’ailleurs, cette image peut rappeler une réalité des plus immédiates, vécue ou gravée dans la mémoire.

En guise de conclusion

Le fait que Mungiu refuse de trancher et se contente d’ouvrir ou de suggérer des directions de réflexion est central; cela justifie, entre autres, que j’ai choisi le terme de “problématique” dans mon titre. Surprendre, littéralement en quelques instants, la complexité de l’espace “transitionnel” postcommuniste – voilà une preuve entre autres de l’extraordinaire virtuosité du réalisateur. Quant à moi, au risque de paraître comique par mon sérieux, j’ai voulu démontrer par la présente analyse qu’on ne saurait dire que *Occident* est un film “apolitique”: il est politique, ne serait ce que pour être “post-politique”, et l’émigration se trouve à l’intersection d’une multitude de discours surpris dans leur actualité.

Résumé

Dans mon interprétation je me suis basé sur mes connaissances relatives à l’actualité roumaine dans la reconstitution d’un “contexte” du film, et j’ai essayé de traiter le discours cinématographique de Mungiu en rapport avec les critiques et les autres lectures de ce discours auxquelles j’ai eu accès. Par son refus de trancher, le film articule un ensemble de problèmes; la problématique de l’immigration (interconnectée avec d’autres questions) occupe une place importante dans le film analysé. Si le côté fantasmatique de l’“Occident” comme destination de l’émigrant n’a pas échappé à la critique, d’autres aspects de la critique du réalisateur ont été soit éludés ou insuffisamment pris en compte. Mon texte est une tentative de démontrer que le film de Mungiu est, de manière salutaire, politique, ne serait-ce que pour être, par son refus de trancher, “post-politique”.