

Despina Angelovska

## **Le retour à la *Poussière***

Autour du film *Poussière* (2001), réalisé par Miltcho Mantchevski

*“ A l'aube du siècle dernier dans l'Ouest américain, deux frères tombent amoureux de la même femme. Lilit, choisit le cadet, Elijah. L'aîné, Luck, rendu amer, voyage tout seul à travers l'Europe. Ses démons le conduisent en Macédoine où il devient un mercenaire cruel parmi les nombreuses bandes locales qui y mènent des combats prédateurs. La révolution locale, reçoit cependant une face humaine lorsque Neda, enceinte, sauve Luck de la mort. Cent ans plus tard à New York City, un voleur désespéré nommé Edge tente de dérober à Angela, une femme âgée, tous ses biens. Mais celle-ci ne veut pas lâcher son trésor constitué de pièces d'or anciennes jusqu'à ce qu'il n'ait écouté son histoire sur les deux frères qui sont tombés amoureux de la même femme au Far West il y a longtemps.*

*L' exergue du film est: "Où va notre voix lorsque nous ne sommes plus " Que laissons-nous derrière nous? Est-ce l'histoire de notre vie ? Est-ce la façon dont les autres se souviennent de nous ? Les enfants qu'on laisse derrière soi ? Ou les traces matérielles comme des films et des photographies ? Ou bien seulement les cendres dans l'urne ? Est-ce la Poussière ? Le film est sur la narration des histoires.L'histoire de Poussière est contée d'une façon fracturée, comme un conte cubiste. ”*

Miltcho Mantchevski

### **INTRODUCTION :**

*Poussière* est le dernier film du réalisateur macédonien Miltcho Mantchevski, réalisé en 2001, qui a eu sa première mondiale lors du dernier 58-ème Festival de Venise. Il s'agit d'une co-production entre la Macédoine, l'Italie, L'Angleterre et l'Allemagne. Le scénario du film a été écrit sept ans avant sa sortie. Cependant le film semble décrire ou anticiper les événements récents en Macédoine, c'est-à-dire la guerre de l'an 2001 - comme s'il avait été écrit pour l'"occasion" -, les présentant sous un certain angle qui a suscité des controverses parmi les spectateurs, mais avant tout parmi les critiques. Ce film mêlant espaces-temps historiques et imaginaires du Far East et du Far West, lors de sa première, a été jugé négativement par la majorité des critiques présents au festival de Venise. Ces mêmes critiques qui avaient fait les plus grands éloges du premier film de Mantchevski, *Before the rain* (Lion d'or au

Festival de Venise, 1994). Là où *Before the rain* leur avait semblé un beau film vrai et juste car tout à fait “politiquement correct” - alors qu’au contraire, à cette époque, en Macédoine il était ressenti comme une représentation balkanisée et déformée de la réalité Macédoine de “provenance occidentale” -, *Poussière* leur est apparu comme “outrageux” et “incorrect”. Les critiques, donc, des grands journaux occidentaux, ont attaqué le film d’une façon virulente, avant tout d’un point de vue politique, le condamnant comme “nationaliste”, “anti-albanais” et “raciste”. Il y a eu, également, ceux - plus rares - qui sont “allés à l’encontre du courant”, faisant des éloges de *Poussière*, et qui ont contre-attaqué les critique précédentes comme “conservatrices”, “moralisantes”, “fascistes”, “impérialistes” et même “hollywoodistes”. Le célèbre écrivain italien Alessandro Baricco, “seul contre tous”, a défendu publiquement *Poussière*, le qualifiant de “cinématographie courageuse!”. *Poussière* est devenu le centre d’une polémique entre les critiques (tout d’abord “occidentaux”), l’objet d’un débat politique sur la façon dont on doit ou on ne doit pas représenter les Balkans, et sur qui est compétent ou non, pour parler de ce sujet.

Par ailleurs, l’opinion publique en Macédoine a pu suivre de près ces débats/ébats “mondiaux” à propos de *Poussière*, pré-construire une opinion sur le film et adopter une image généralement négative sur celui-ci. C’est justement pour déconstruire cette image “importée” et soi-disant “déformée”, cette image “occidentale” et “balkanisante” donc, et pour préparer, ensuite, la première macédonienne du film, qu’on s’est efforcé d’en construire une autre, “propre”, “locale” et ainsi “authentique” et “juste”, en bombardant l’opinion publique avec des contre-informations et des explications sur le film<sup>1</sup>. La réception, doublement préconstruite, du public macédonien, même si elle fut majoritairement positive, fut tout de même partagée concernant ce film “national”. Jamais jusqu’alors on a autant “officiellement”, de tous les côtés, essayé de construire et déconstruire (balkaniser et débalkaniser?) une représentation cinématographique en tant que porteuse d’un discours idéologique et politique. *Poussière* est, donc, devenu une sorte de paradigme cinématographique contemporain de la représentation ou plutôt de la balkanisation de la Macédoine/des Balkans.

Dans cette étude de *Poussière*, je tenterai d’analyser et déconstruire les frontières des narrations/représentations “balkanisantes”. L’objet de mon analyse serait donc le discours et la structure idéologique – de (dé)balkanisation - qui fondent la narration du film. Dans cette approche je partirai du point de vue du discours du “balkanisme”<sup>2</sup>

et de l' "orientalisme" <sup>3</sup> tel qu'ils y sont présents<sup>4</sup>. Je me référerai également à la critique post-coloniale<sup>5</sup>. La discussion contemporaine sur la critique post-coloniale doit être prise en compte, justement à cause de l'hypothèse que le post-colonialisme balkanique (le statut "demi-colonial" et "néo-colonial" des Balkans<sup>6</sup>) est irréductible à la position du Troisième monde et de l'Orient, ainsi que le radicalise Edvard Said. La participation balkanique<sup>7</sup> dans les inventions des deux côtés des frontières coloniales détruit la rigidité du système. C'est pourquoi pour la définition de la position coloniale-colonisatrice balkanique est pour nous plus applicable justement la réflexion de Spivak. Spivak soutient la thèse que l'Autre, le colonisé, ne doit pas opposer au colonialisme occidental son identité (nationale), mais qu'au contraire il devrait défendre justement l'indétermination, la multiplicité, l'ambivalence et la discontinuité de ses déterminantes, lesquelles ne sont pas seulement ethniques, mais aussi des différences de classes et de genres/sexes, ce qui mène souvent à la perte du lieu, c'est-à-dire au point de départ pour la contre-narration. La critique qui a été par ailleurs adressée par Said à Homi Bhabha dévoile également les stratégies du colonisé: celui-ci participe dans la production des stéréotypes, puis dans le jeu équivoque et à double sens de l'échange des identités: le destinataire de l'invention se perd, et il n'y a pas de modèles stables en réalité. Et dans ce sens, c'est aussi la position ambivalente des cultures balkaniques dans le discours du balkanisme, c'est-à-dire la participation balkanique dans l'invention et la construction des frontières (territoriales et imaginaires), telle qu'elle est représentée dans le film de Mantchevski, qui va également être analysée ici.

## **I. TRANSGRESSION DU GENRE: L'EASTERN**

### **1. (Dé)balkanisation ou américanisation des Balkans**

Mantchevski, dans *Poussière*, transpose le western dans un "eastern", le transportant sur le sol des Balkans au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Cette application du genre western ou de l'histoire américaine à l'est et à l'histoire balkanique représente une transgression des normes et des frontières narratives et idéologiques du genre établies. La provocation de l'Eastern est grande: les Balkans ont assimilé et inversé les nombreux stéréotypes culturels de la culture populaire de l'Ouest, notamment le film, et le genre western. Mantchevski fait une lecture de l'histoire balkanique et de sa matrice par l'intermédiaire du genre et de la matrice western, et, transgressant leur

distinction traditionnelle, il construit une communication entre les deux, une relation (de similarité, peut être). La frontière et la distance qui sépare le Far-East du Far West s'estompe peu à peu dans le film, qui est un "western balkanique". L'(anti)héros américain, Luc, provenant de la cruelle et violente frontière américaine, se retrouve parfaitement dans cette cruelle et violente terre frontière de l'Europe que sont les Balkans<sup>8</sup>. Le Far West se retrouve dans les Balkans et les Balkans se retrouvent dans le Far West.

Mais comme le film transgresse les frontières non seulement spatiales mais aussi temporelles, les Balkans du début du siècle se retrouvent collés aussi au New York d'aujourd'hui. Le passé y devient présent, et le présent devient passé<sup>9</sup>. Entre les deux il n'y a plus de frontières claires. Ce procédé cinématographique et narratif de transgression et de non respect apparent des frontières traditionnelles, ce procédé transgressif d'appropriation "balkanique" ou plutôt parodique du genre western, un des plus populaires et "originaires" des genres américains, peut expliquer en partie certaines réactions de "dégoût", de "refus" ou de "déroutement" produites par le film. L' "Ouest" n'aurait pas aimé ce geste où sa culture populaire a été désacralisée, démythifiée, dénaturalisée, et dévoilée, en sorte qu'on y puisse apercevoir tous les mécanismes cachés de colonisation culturelle. Andréas Kilb, célèbre critique de cinéma allemand, écrit à propos de *Poussière*: "Tout aurait été comme il le faut, si le film ne s'ouvrait pas aux spectateurs comme une tentative de transposition de la matrice de la cinématographie américaine sur le sol de l'ancienne Europe du Sud-Est! (...) Mantchevski a créé ici une sorte de spaghetti western qu'on pourrait nommer, en traduction libre, un burek ou kebab western! Ce qui n'est pas sérieux, compte tenu de la gravité des événements en Macédoine"<sup>10</sup>. La transgression qu'aurait établie avant tout *Poussière* serait la transformation des codes "autorisés" de la représentation balkanique: le code narratif western étant réservé strictement pour les duels de cow-boys combattant pour la liberté individuelle en Amérique, alors que le code de la " guerre du sang, de la langue, de la tradition et de la religion"<sup>11</sup> doit être la formule de témoignage vérité réservé aux Balkans, laquelle doit expliquer à l'Ouest, dans une vision intégrante de l'histoire, les événements qui lui sont obscurs.

Plaçant les deux codes – imaginaires -, "balkanique" et "américain", en miroir, l'un en face de l'autre, Mantchevski les déconstruit et les affiche réciproquement en tant que constructions narratives, culturelles et fantasmagoriques. Les repères et déterminants moraux et téléologiques "supérieurs" de l'histoire américaine

s'entrecroisent avec ceux de l'autre, balkanique, et se dissipent, se dédoublent en citations et codes fictionnaires. Les "bons" et les "méchants" gars (Américains et Macédoniens, cowboys et révolutionnaires) se reconnaissent entre eux, se ressemblant et se copiant en tant que stéréotypes (dont ils dépassent en même temps les cadres). Mantchevski critique et déconstruit de cette façon la représentation/l'image que l'Amérique/l'Ouest produit de la Macédoine/des Balkans, déconstruisant du même coup la représentation/l'image toute faite de l'Amérique/l'Ouest. L'"américanisation", lorsque appliquée aux Balkans, serait aussi un procédé de distanciation et de déconstruction d'une image que l'Amérique se construit d'elle-même.

Dans son jeu, qui est cependant un jeu dangereux (car ambivalent), avec les narratives et les constructions, dans ce jeu de leur parodisation, *Poussière* met aussi en abîme le procédé de construction naturalisée et/ou nationaliste des frontières balkaniques "réelles". La question qu'on doit cependant se poser ici, par rapport à ce procédé de déconstruction des narrations, est si celui-ci est bien perçu comme tel par le public, c'est-à-dire comme déconstruisant les représentations et identifications nationalistes actuelles en Macédoine? Le jeu avec les narrations et les constructions serait dangereux car la frontière entre le jeu de déconstruction et le "jeu" nationaliste de construction est "liminale"<sup>12</sup> (ou plutôt balkanique). C'est pourquoi *Poussière* peut provoquer aussi des réactions d'identification collective non critiques de la part surtout des spectateurs habitués aux représentations balkanisantes, lesquelles produisent elles-mêmes de telles réactions. En ce sens on peut se demander si l'"américanisation" de l'histoire macédonienne/balkanique dans *Poussière* a fonctionné également en tant que procédé de déconstruction (autocritique) de celle-ci? L'"Eastern" a, ainsi, été jugé comme "américanisé" par un certain public macédonien. L'histoire aurait perdu son "âme balkanique"<sup>13</sup> et aurait été narrée "avec distance". Cela prouve-t-il que la déconstruction a fonctionné dans ce cas également, ou bien est-ce une nostalgie de l'authenticité balkanique perdue par l'"occidentalisation"? D'autre part, l'"américanisation" de *Poussière* se jouant de la transposition du code hégémoniquement réservé au Western sur une "histoire orientale" a tout à fait enthousiasmé le public "national", c'est-à-dire macédonien, et peut-être balkanique, rêvant d'Amérique (ou d'une "balkanisation" de l'Amérique). L'américanisation de l'histoire macédonienne/balkanique leur a semblé la soutenir encore plus, la confirmer en l'élargissant, en la rendant (imaginativement) plus forte

encore, “ hégémonique ”, la rendant surtout “américaine”, c’est-à-dire “occidentale”. Le procédé d’ “américanisation/occidentalisation” de l’histoire macédonienne, à première vue, pourrait aussi ne pas sortir du cadre de l’objet du désir - nationaliste – macédonien actuel?

## **2. La Balkanisation de l’Amérique**

*Poussière*, à l’opposé de *Before the rain*, a été qualifié par certains critiques, comme David Straton de *Variety*, comme un film “qui abonde en violence, et que le public occidental aurait du mal à digérer”. Il fallait donc en avertir le public (de films américains non-violents) qui n’aurait pas l’habitude de cette violence “purement balkanique ”.

Mantchevski effectue, donc, également une “balkanisation” de l’Amérique dans *Poussière*. Angéla, la fille du héros national de la jeune Révolution macédonienne, le Maître d’école, va vivre en Amérique, à New York, pour y propager l’ “histoire vraie ” de la Macédoine. Le code de présentation de la ville de New York est également celui de la violence, cruauté, chaos et corruption, qui fonctionnait pour l’imagerie des Balkans. La cruauté et violence “ balkaniques ” deviennent ici la cruauté et violence new-yorkaises (la cruauté et violence habituelle, en fait, de nombreux films américains). L’Amérique serait-elle donc “balkanique ”, telle que les “Américains” peut-être ne l’avaient pas perçue ? Ou bien seraient-ce les Balkans qu’ils n’avaient pas “bien” perçus ? Encore une fois, la violence et la cruauté, en codes imaginaires communs, fonctionnent en tant que codes “transgressifs” des frontières, car rapprochant (par effraction) les deux lieux imaginaires.

## **3. (Dé)balkanisation et (dés)américanisation dans *Poussière***

Dans *Poussière* Mantchevski opère une hybridation des représentations, un mélange des destinateurs et des destinataires. Les représentations s’interpellent et s’observent. Le Western observe l’Eastern tout en étant observé par lui, et l’Eastern observe le Western tout en étant observé par lui. Les constructions imaginaires se mirent l’une dans l’autre. Ce faisant, dans cette galerie de miroirs et de miroitements, les représentations se reflètent infiniment, se redoublant et se dissipant, mais se soutenant, se renforçant, et se renfermant aussi. Et le miroitement balkanique est en fait narcissique, c’est-à-dire balkanisant ici.

## **II. LE BALKAN(ISME)/L’AMERICA(NISME) DANS POUSSIÈRE**

Lors d’une première analyse de la structure narrativo-temporelle de *Poussière* nous situons le présent narratif dans le New York de nos jours où se meurt Angéla, la

narratrice de l'histoire fabuleuse balkanique/macédonienne. Les Balkans y apparaissent toujours construits imaginairement dans le passé et dans les souvenirs seulement, en contrepoint à la réalité présente new-yorkaise. C'est justement cette représentation balkanique imaginaire dans *Poussière* que nous souhaiterions analyser de plus près.

### **1. Imaginant les Balkans: le Balkanisme dans *Poussière***

Le balkanisme<sup>14</sup> est le discours désignant, produisant et démarquant les Balkans en tant qu'une représentation/construction imaginaire. Les Balkans seraient toujours enfermés dans le cadre des frontières imaginaires balkaniques du balkanisme. *Poussière* de M. Mantchevski se joue de cette construction/représentation captivante en citant et parodiant son discours balkanisant.

Les Balkans/la Macédoine existent, donc, dans *Poussière*, seulement dans les souvenirs et dans l'histoire d'Angéla (la vieille Macédonienne se mourant à New York) en passant par le regard de Luc (le cow-boy américain qui vient dans les Balkans à la recherche d'aventures et d'or). Les Balkans y sont à jamais situés dans le passé imaginaire balkanique, ils sont à jamais un phantasme, l'objet/l'abject ambivalent de désir et de répulsion. Ils correspondent tout à fait à l'image ambivalente que leur construit le discours du Balkanisme, tel que l'analyse Todorova dans son livre, *Imaginant les Balkans*.

Les Balkans y sont synonyme d'un monde imaginaire qui se détermine aussi par rapport à l'orientalisme. Désignant le caractère liminal des cultures balkaniques, Todorova souligne la différence essentielle entre la représentation de l'Orient et la représentation des Balkans à l'Ouest. A la différence du rapprochement de l'Orient au féminin, les Balkans, dans *Poussière* (et dans le discours du balkanisme), sont univoquement un monde "masculin", "primitif", "cruel", "violent", "chaotique", "pauvre". Un monde de mélange de cultures, de peuples, et de langues. Dans ce lieu "sauvagement romantique", le héros populaire de la Révolution nationale macédonienne naissante, Daskalot (le Maître d'école), combat contre le joug ottoman. Les Ottomans y sont méchants et corrompus, ils sont assoiffés d'or. Les pauvres mais justes Macédoniens ne veulent l'or que pour soutenir leur révolution nationale. Ici les Macédoniens sont un peuple habitant une oasis au sein du monde corrompu et violent. Ici, dans ce village idyllique et intact, règnent la beauté et le calme de la vie naturelle heureuse. Ici Neda est une jeune paysanne idéalisée, généreuse et joyeuse, elle est enceinte de l'enfant du Maître, l'enfant de la nation macédonienne, qui sera nommée:

Angéla. Ici, c'est la réalisation du rêve du retour à l'idéal de la mère nature/ femme nation.

Les Balkans y sont la représentation de l'idéal du monde patriarcal.

## **2. Le Balkanisme/Macédonisme en tant qu'Américanisme dans *Poussière***

Un des commentaires faits par le critique de cinéma d'*Evening standard*, Walter, au sujet de *Poussière* lors de sa première à Venise, était que le film était une sorte d'agenda politique contre l'adhésion de la Turquie dans le cadre de l'Union Européenne. La représentation du balkanisme/macédonisme dans *Poussière* se fonde également sur un élément narratif très important: elle se construit sur l' "inclusion" de l'américain (de l'Ouest), mais sur l' "exclusion" de celui qui y est déconstruit comme l'autre balkanique, l'oriental ou plutôt le musulman balkanique. Neda, la bonne Macédonienne, qui, au début du XXème siècle, parle l'anglais (la langue de la globalisation), en explique le principe narratif à Luc: "Turk is bad. Turk kill, army kill Army is bad. Gangs are bad. Army kill, Arnauts gangs dishonour womans, army burns live babies. You're good gun. Stop kill for gold. Kill for good. Kill for people. Fight for freedom. Join Teacher, his brigands. Kill for tomorrow children.They remember you. "

Dans le discours du Balkanisme les Balkans se construisent et tant que carrefour, pont, mais aussi en tant que frontière entre l'Ouest et l'Est, entre l'Europe et l'Asie, entre la Chrétienté et l'Islam. Les Balkans sont aussi un lieu de production d'un orientalisme balkanique. La partie des Balkans, dans le contexte mythique, où habitent les Macédoniens orthodoxes est représentée dans *Poussière* comme une "oasis de la paix", avant que les Ottomans ne viennent pour la détruire. Dans cette oasis mythique, cependant, les Macédoniens, n'ont pas seulement la même religion, chrétienne, que Luc et Ilayah, mais aussi ils parlent la même langue (Neda, qui a une croix dessinée sur le front, a appris l'anglais avec l'aide de la missionnaire Miss Rock<sup>15</sup>). Dans le sens du discours du balkanisme aussi, cette enclave chrétienne est représentée comme n'étant pas à l'abri du danger extérieur de l'Islam, comme ayant besoin de soutien et protection contre ce fléau (Luc doit revenir au village pour sauver Angéla). Cette oasis fragile est justement représentée comme le "soi insuffisant"<sup>16</sup> imaginaire des Balkans, comme le nouveau-né qui doit être adopté et protégé par l'Ouest qui est son semblable: le bon chrétien Ilayah, finalement, adopte et emporte Angéla.



Le Balkanisme, donc, dans *Poussière*, nous l'avons déjà dit, se déconstruit en tant que se tournant et s'ouvrant vers l' "Occident" et devenant "Américanisme" (et vice versa). Ce faisant, le Balkanisme, dans *Poussière*, se déconstruit aussi en tant que se fermant vers/à l' "Orient" ( se construisant en tant que " l'Occident de l'Orient "17). Dans le discours du balkanisme la construction de l'identité balkanique se fait par l'opposition à l' "autre" oriental18. Dans *Poussière*, justement, Mantchevski pour mieux représenter la balkanisation choisit de placer le déroulement de l'action balkanique au début du XXème siècle, à l'époque du soulèvement des peuples orthodoxes (ici les Macédoniens) contre l'Empire Ottoman, à l'époque où les Macédoniens seront les victimes de nombreux assauts de la part de bandes criminelles des Arnauts. Ce sont les mêmes Balkans/la Macédoine de la division et des combats ethniques et religieux tels qu'on les retrouve encore aujourd'hui sur la une des journaux19! Ce seraient donc les Balkans atemporels et transhistoriques ou plutôt ahistoriques de l'éternel retour. Ce sont les Balkans tels qu'ils se construisent dans le discours du Balkanisme. Et les frontières du Balkanisme, comme ceux dans la théorie du post-colonialisme20 où ce sont les "colonisés" qui également construisent/produisent leur image colonisée et leur frontières coloniales, se construisent des deux côtés. Dans son geste balkanisant, *Poussière* déconstruit et reconstruit les frontières "coloniales" balkaniques.

Dans sa parodie des représentations balkanisantes d' "ouverture" à la Chrétienté et à l'Occident et de "fermeture" à l'Islam et à l'Orient, *Poussière* cependant risque être lue comme une continuation d'une certaine politique nationaliste et officielle de la Macédoine actuelle. Même si le scénario a été écrit sept ans avant la sortie du film, *Poussière* se construit autour du mythe de l'autre oriental ou plutôt musulman qui était déjà dans l'air/ère balkanique de la réinvention des cultures nationales21. Mais c'est aussi le même mythe de l'Autre sur lequel s'est fondée l'Amérique -c'est-à-dire des Indiens et de leur génocide - (et sur lequel, dans une certaine mesure, se fondent les Etats-Unis actuels) et à quoi elle est confrontée dans cette représentation balkanisante. Egalement, Mantchevski met en abîme, en le citant, justement le mythe sur lequel se fonde la civilisation occidentale, le mythe de la supériorité du christianisme.

### **3. Imaginant l'Amérique dans *Poussière***

Si les Balkans sont toujours imaginés dans *Poussière*, ceux-ci se construiraient en contrepoint à la réalité de la ville de New York dans laquelle est situé le présent

narratif. Mais comme dans *Blow up* d'Antonioni, plus on se rapproche, plus les frontières entre la réalité et l'imaginaire deviennent floues dans *Poussière*. L'Amérique aussi, nous l'avons déjà vu, est "balkanisée" dans *Poussière*. Tel était le Far West frontalier, tel est également le New York d'aujourd'hui, représenté/balkanisé par Mantchevski, ou se mêlent le présent et le passé, l'ici et l'ailleurs. Mais dans cette imagination de l'Amérique c'est surtout l'"American dream" que Mantchevski déconstruit ici.

La réalité se perd dans *Poussière*, restent seulement les constructions, les représentations. Le mythe américain serait déconstruit par le mythe balkanique et vice versa.

### **III. LA TRANSGRESSION DES BALKANS OU LE RETOUR VERS LES BALKANS**

#### **1. Les frontières balkaniques**

*Poussière* est un film de voyage à travers l'espace et le temps (le point de départ est New York, en passant le Far West, traversant l'Océan Atlantique et l'Europe pour arriver aux Balkans). L'inversion première qu'effectue le film est celle du retournement du voyage (émigrant) traditionnel. Le voyage fabuleux vers la "terre promise" y est ici effectué dans le sens inverse. Egalement, le voyage colonisateur traditionnel vers le "nouveau monde" est renversé dans *Poussière*. Le sens du voyage donc est celui de la descente aux Balkans.

Le voyage ensuite y est fortement hiérarchisée et déterminé tout d'abord par un code, dans lequel – comme dans le discours de l'orientalisme – ceux qui auront le droit à traverser les frontières entre l'Amérique/l'Ouest et la Macédoine/l'Est, seront avant tout les deux occidentaux, les américains Luc et Ilajah, qui quittent leur pays et entreprennent le voyage du Far West au le Far East. Il y a ensuite un personnage itinérant de bande dessinée, le symbole de l'aventurier occidental Corto Maltese, qui fait son apparence en plein milieu des Balkans. Les personnages de provenance balkanique, par contre, ne quittent pas le territoire des Balkans (à l'exception du personnage d'Angéla que nous allons traiter plus tard).

Le voyage de Luc et d'Ilajah vers les Balkans se déroulant au début du 20e siècle – quand, entre autres, les cartes imaginaires des Balkans se transforment d'une façon dynamique sous l'influence de la création des Etats nationaux -, on dénommerait également son code comme "national". Dans un mouvement "national" d'inégalité -

car tout autant orientalisant et balkanisant, ce sont donc, avant tout, les américains/occidentaux mâles qui transgressent les frontières “nationales”, ou plutôt les frontières entre l’Occident et l’ Orient/les Balkans dans *Poussière*. Cela n’est pas applicable, cependant, à tous les genres/sexes américains/occidentaux: Lilith la putain (encore un archétype féminin), et femme d’Ilajah, ainsi, reste en Amérique pour y mourir, pour se suicider en se noyant, pour laver ses péchés. Le code de “transgression” nationale ou territoriale fait place donc à un autre code qui le soutient: c’est le code patriarcal de la division des sexes/genres. C’est le code patriarcal qui “transgresse” les frontières nationales et territoriales dans *Poussière* et fait relier l’Amérique aux Balkans. Ce code patriarcal est aussi ou avant tout le code inhérent balkanique du discours du balkanisme, qui soutient les représentations dans *Poussière*.

Dans le code patriarcal balkanique les Balkaniques doivent rester dans le cadre de leur patrie/territoire. Dans le cadre des Balkans ce sont tout d’abord les soldats de l’armée ottomane, avec à la tête le personnage du Capitaine polyglotte (le nomade linguistique), qui occupent et traversent de long et en large le territoire balkanique. Ensuite il y a les membres mâles des différentes bandes criminelles qui parcourent certaines régions des Balkans. Plus près et autour de leurs villages natals sont les révolutionnaires macédoniens. Au sein de leurs villages macédoniens sont les vieillards, les enfants, mais avant tout les femmes, et surtout Neda. La femme patriarcale macédonienne/balkanique ne doit pas quitter le foyer natal/national<sup>22</sup> dont elle la démarcation: la femme nation<sup>23</sup>.

Ce n’est donc pas seulement le code national ou culturel (l’appartenance américaine/occidentale ou macédonienne/balkanique) qui produirait l’inégalité dans la transgression des frontières dans *Poussière*, mais aussi et plus encore peut-être son code patriarcal (balkanique) inhérent.

Une transgression apparente de ces codes, un retournement soudain de l’histoire, advient cependant à la fin de *Poussière*: Angéla, le bébé macédonien de Neda et du Maître, a été confié à l’Américain Ilayah, pour qu’il le sauve et protège, et qu’il l’emmène avec lui en Amérique. Angéla est le seul/la seule Macédonien/Macédonienne qui transgresse les frontières balkaniques dans *Poussière*. Mais pour cela, elle a besoin d’aide (d’un visa, peut-être?), de l’aide d’un Américain. C’est la seule façon apparemment par laquelle un Balkanique peut quitter les Balkans (dans le cadre de la politique de balkanisation ?).

Mais, nous l'avons déjà souligné, les frontières de la balkanisation ne se construisent pas que par l'extérieur, par l' "Occident". Angéla, dans *Poussière*, sort-elle vraiment des Balkans en transgressant les frontières extérieures, ou reste-t-elle emprisonnée dans leurs frontières inhérentes?

## 2. La déconstruction des frontières balkaniques

C'est ainsi que commence *Poussière*, par le Sujet balkanique disloqué, Angéla - une Macédonienne à New York (le double du réalisateur Miltcho Mantchevski, vivant et travaillant à New-york, lui-même?<sup>24</sup>), une Macédonienne américaine donc, ou une Américaine macédonienne qui se meurt, toute seule, loin de sa terre natale. C'est de New York qu'elle raconte son histoire originaire, balkanique. Sa location étant depuis devenue incertaine et changeante, transterritoriale, le sujet balkanique - dans *Poussière* - serait-il désormais décentré? Le sujet traditionnellement enfermé dans les frontières balkaniques, qui désormais semblerait accomplir la transgression des frontières entre les Balkans et l'Amérique en avion (machine transgressive par excellence), serait-il devenu ici " post-balkanique " et quel serait le sens de cette transformation? Angéla, en perte de la location, serait donc devenue ce sujet multiple, hybride, discontinu et contradictoire désormais (dont parle la théorie post-coloniale), ce qui serait le point de départ de la contre narration<sup>25</sup>.

Un aéroplane transperce le ciel balkanique dans *Poussière* pour marquer le début du 20e siècle. Le siècle nouveau de son côté marque le commencement de la nouvelle vie d'Angéla qui se serait libérée de l'enfermement dans le mythe balkanique. Le jumbo jet, ensuite, traversant le ciel balkanique à la fin de *Poussière* et transportant les cendres d'Angéla marque le commencement du 21e siècle. Les frontières ont-elles été survolées?

## IV. UNE HISTOIRE "POST-BALKANIQUE"?

### 1. L'histoire balkanique: la prédétermination de l'histoire de *Poussière* par le code du genre/sexe

" *Poussière* est un film sur la liberté de conter, sur le comment l'histoire est racontée (pas nécessairement la grande histoire des événements majeurs, mais aussi l'histoire de l'individu singulier) et sur ce qu'on laisse derrière soi. ", dit Mantchevski dans une interview<sup>26</sup>. Angéla, donc, le sujet hybride, la femme active (déracinée) qui semblerait avoir transgressé les frontières balkaniques traditionnelles, est celle qui raconte – dans la tradition des conteurs épiques balkaniques - "son" histoire singulière, et non pas la "grande" histoire traditionnelle, à Edge, le

cambricoleur charmant à la recherche de l'or caché. La scène la plus représentative de la jouissance narrative dans *Poussière* est celle où Angéla au fil de son histoire fait disparaître, un par un - les effaçant comme par magie - les soldats de l'Armée ottomane<sup>27</sup>. *Poussière* serait donc un film sur les joies de la narration libre, qui aurait transgressé toutes contraintes balkanisantes?

Il y a cependant quelque chose de (délibéré?) suspect dans cette "transgression" de l'histoire d'Angéla.

Tout d'abord Angéla n'a pas effectué la transgression territoriale première dans *Poussière* par elle-même, mais avec l'aide d'Ilajah, l'homme américain. Ensuite, à la fin, elle accomplit son ultime transgression des frontières territoriales et imaginaires encore une fois avec l'aide d'un homme, afro-américain en l'occurrence, Edge. La première fois, elle est bébé (donc symbole de la nature et de la (re)naissance<sup>28</sup>) et elle a absolument besoin d'un homme adulte (symbole de la culture populaire américaine) pour la faire traverser les frontières de son "foyer natal"<sup>29</sup>. L'ultime fois, elle déjà morte, elle est cendres (symbole de la mort, de la face terrible de la nature), et de nouveau elle a besoin d'un homme pour neutraliser la mort<sup>30</sup> (en continuant l'histoire) et accomplir le rite culturel des funérailles, rite qui – dans les Balkans - est habituellement accompli par des femmes<sup>31</sup>.

Par ailleurs, l'histoire de sa vie qu'Angéla raconte, de son lit de mort, est une histoire d'où elle est "absente" et qui s'arrête au moment même de sa naissance. Sa naissance dans l'histoire marque sa mort dans la vie. Et dans le film elle n'existe qu'en tant que narratrice de l'histoire, ce n'est donc pas vraiment elle qui crée l'histoire (malgré ses interférences en narratrice épique), mais c'est plutôt l'histoire balkanique, encore et toujours, qui la crée elle. Dans la tradition balkanique la tradition orale épique se caractérise en tant que source riche de modèles répressifs de comportement féminin. C'est comme si Angéla ne pouvait pas ou n'avait pas le droit de devenir sujet dans le film, comme si son devoir était, dans le respect aussi du code patriarcal (et narratif ?)<sup>32</sup>, la narratrice de l'histoire des autres, de l'histoire balkanique où ce ne sont que les hommes, comme d'habitude, qui sont les sujets. L'histoire balkanique qu'elle raconte de New York, presque 100 ans plus tard, après qu'elle a vécu une vie remplie d'aventures qu'on peut seulement imaginer à partir des photographies en témoignant, n'a cependant presque guère changé par rapport à son code originaire. L'histoire est enfermée dans ses frontières et stéréotypes balkaniques, y enfermant Angéla également. Le discours balkanique dominant occuperait la

position du marginal, de l'Autre, de la femme. Angela, le sujet "post-balkanique/post-macédonien" disloqué dans *Poussière* semble en même temps ne pas pouvoir sortir de la location balkanique fixe/fixative, ne pas pouvoir transgresser les frontières imaginaires.

Selon le code balkanique, en dehors du cadre de la maison patriarcale la femme est menacée de punition. Dans ce cadre narratif, photographe établi, active dans la sphère publique, Angéla est restée seule et sans descendance. A l'Ouest, à l'étranger, elle est condamnée à "mourir toute seule, comme un chien" (ce sont les paroles adressées par Neda à Luc). Son ultime désir est qu'après sa mort ces cendres soient enterrées là où elle est née. (Son urne, dans le scénario devait être enveloppée du drapeau rouge macédonien, comme si Angéla n'avait jamais été le sujet de cette histoire macédonienne, n'en avait toujours été que l'objet: la femme ici en tant que gardienne des valeurs nationales et de la tradition. Celle qu'ici raconte l'histoire héritée, celle qui garantie la continuité culturelle et donc le renouveau de l'esprit national.)

Angéla serait donc la narratrice disloquée de l'histoire balkanique dont les représentation/frontières sont difficilement transgressables. Dans le cadre de cette narration elle est aussi l'autre, l'exilée, l'émigrante balkanique, discriminée à jamais.

## **2. Où va donc la voix lorsqu'on n'est plus?**

Telle est la question posée en exergue de ce film sur la narration par le réalisateur Mantchevski. La voix dans le film est donc celle d'Angéla – la Scheherezade centenaire, représentée comme narrant l'histoire jusqu'à son dernier souffle.

Le femme dans la culture patriarcale balkanique (mais pas seulement balkanique) est celle qui n'a pas de voix, celle qui est muette, le sujet subalterne<sup>33</sup>. La voix est le privilège du sujet masculin. Mantchevski opère-t-il une transgression du code culturel balkanique en dotant Angéla d'une voix? Donne-t-il un espace suffisant à l'énonciation féminine, étouffée par le discours dominant patriarcal? La voix d'Angéla est aussi celle de son corps expirant. Représentée comme agonisante sur son lit d'hôpital, elle est l'incarnation de la destruction, de l'anéantissement du sujet ou plutôt de la destruction du corps (est-ce parce que c'est une femme, parce qu'une femme est toujours déjà un objet/l'objet?). Et la voix, l'histoire, le culture, donc, est ce qui doit rester lorsque le corps (la femme) meurt, lorsqu'il se transforme en *Poussière*. Dans les Balkans également il y a la tradition des narratrices aveugles de poésie épique nommées "slepici". Elles ont acheté le privilège de leur voix avec leurs

yeux. Angéla a acheté semble-t-il le privilège de sa voix avec sa mort (comme la Petite Sirène). La narration en elle-même vaincrait la mort. Mais c'est justement la mort de la femme et de son corps serait la condition de l'existence de l'histoire balkanique, c'est-à-dire le discours et culture balkaniques ou plutôt balkanisants.

La question qu'on peut finalement se poser, par rapport à cette représentation d'Angéla dans le contexte de *Poussière* la traitant dans les termes de la femme subalterne et s'inspirant donc, encore une fois, de la théorie post-coloniale, est la suivante: s'agit-il vraiment de la voix d'Angéla, "individue singulière", racontant "sa version" de l'histoire balkanique? Le témoignage de la femme subalterne dans la théorie post-coloniale est justement un témoignage de son absence. Le silence de la femme subalterne parle des limites du savoir historique. Le silence de la femme subalterne parle de l'impossibilité de récupérer la voix féminine, car on ne lui a pas donné une position de sujet pour parler. L'espace de la femme subalterne réduite au silence est aporétique. La reconnaissance du subalterne comme la limite de la connaissance résiste à la "récupération de la voix subalterne" paternaliste et nous frustre dans notre répétition de la tentative paternaliste de parler pour la femme colonisée subalterne. Le projet de récupération, dit Spivak, commence à l'endroit de l'effacement du subalterne; sa possibilité même est également un signe de son impossibilité et représente l'intervention de l'historien-critique, dont le discours doit être interrogé avec persévérance et dont l'appropriation de l'autre doit être considérée avec une vigilance critique.

Miltcho Mantchevski, déconstruisant dans *Poussière* la position de narratrice d'Angéla, la mettant en position de "citation vide"<sup>34</sup>, déconstruit également les positions des narrateurs balkanisants et de leurs narrations/représentations du balkanisme.

Avant de mourir, Angéla<sup>35</sup>, transmet "son" histoire au voleur Edge (Angéla : "C'est la tienne désormais."), pour qu'il puisse la retransmettre ensuite. Le nouveau narrateur, l'afro-américain Edge (bord, limite) avec la multiplicité, contradiction et la discontinuité de ses déterminantes, serait le messager de la position liminale (post-coloniale) entre les mondes. Avec son personnage, finalement, la position du narrateur balkanisant et balkanisé serait annulée.

### **3. L'histoire d'Angéla**

*Poussière* est donc un film qui essaye de déconstruire certaines représentations collectives et frontières balkanisantes, tout en courant le risque, en étant lu à un

premier niveau, de les accentuer en les soulignant, les imageant. Dans son jeu aussi de déconstruction narrative, de dislocation/changement du point de vue narratif, ou d'adoption du point de vue de l'autre, *Poussière* se déconstruit autour du procédé de la représentation et donc de l'appropriation du discours/de l'image de l'autre, des Balkans, de la femme.

Et c'est justement (la responsabilité de) la construction de cette représentation de l'autre ou plutôt cette appropriation de l'autre qui est mise en abîme dans *Poussière* lorsque dans un cadre du film, dans un procédé intermédiaire (et intersexuel) de ce jeu de déguisements subversifs qu'est *Poussière*, apparaît une photographie "ancienne", montrant le réalisateur du film, Miltcho Mantchevski lui-même, travesti en femme, performant en parodiant la mère de Luc et Ilayah<sup>36</sup>.

## **V. RETOUR VERS LA POUSSIÈRE OU ENVOL VERS LE CIEL?**

En essayant de conclure cette longue et cependant incomplète analyse de *Poussière*, on citera de nouveau la question posée par Mantchevski, en la reformulant: est-ce que ce qui reste à la fin du film n'est qu'impossibilité de sortir du discours de la balkanisation, que descente aux Balkans, retour à la *Poussière*, cendres (les cendres d'Angéla)? DUST TO DUST, ASHES TO ASHES?

Ou bien serait-ce la légèreté de l'envol (postmoderniste) de *Poussière* et de son histoire en Jumbo Jet<sup>37</sup>, où dans le cadre final du film Edge rencontre Amy (le personnage de la voyageuse finalement déracinée), pour pouvoir, dans une atmosphère presque antigravitationnelle, lui raconter de nouveau, joyeusement et autrement, une histoire différente – filmique, volante - peut-être de l'histoire balkanique enracinée. ("Amy: Super histoire. Edge: Elle est à toi désormais.") C'est peut-être là, où s'est envolé autre fois Silyan la cigogne (du conte de Marko Tsépenkov<sup>38</sup>), au dessus des frontières balkanisantes, vers la légèreté (des *Leçons américaines* d'Italo Calvino), que s'ouvre l'espace de la déconstruction balkanique, et que s'ouvre le ciel – l'infini écran cinématographique.

EXTERIEUR.CIEL.JOUR.

Le Jambo jet rouge apparaît derrière un nuage, puis il disparaît derrière un autre.

Le rire heureux d'Edge et d'Amy retentit dans le ciel bleu.

FADE IN.

FIN<sup>39</sup>



---

<sup>1</sup> Le titre d'un texte publié dans ce but étant: "Le cas Poussière, ou comment la Macédoine a perdu la bataille pour la vérité", *Vest*, 22-23 Décembre, Skopje, 2001

<sup>2</sup> Cf. Maria Todorova, *Imaginig the Balkans*; Marija Todorova, *Zami sluvajji go Balkanot*, Magor, Skopje, 2001

<sup>3</sup> Cf. Edward Said, *Orientalism*, New York, 1978

<sup>4</sup> Cf. Maria Todorova, op.cit., p. 27: "A la différence de l'orientalisme, lequel est un discours sur l'opposition imposée, le balkanisme est un discours sur l'ambivalence imposée".

<sup>5</sup> Cf. particulièrement G. Ch. Spivak, *In Other Worlds*, New-York, 1987, Homi K; Bhabha, *The location of culture*, London-New-York, 1994; *Nation and narration*, edited by, Routledge London, 1990.

<sup>6</sup> Cf. Maria Todorova, op. cit. p. 22 et 27

<sup>7</sup> Cf. Marija Todorova, op.cit. p. 27: "A cause de leur caractère indéfini, les personnes ou les événements en état de transition, ainsi que dans les états limites, sont considérés comme dangereux; a part le fait qu'ils présentent un danger pour les autres, ils sont en danger eux-mêmes".

<sup>8</sup> "Loin du Far West. Le Far East. Où il s'est senti à la maison de nouveau", *Poussière; Pra{ina, Sl ovo*, Skopje, 2001

<sup>9</sup> "Je suis fasciné par la capacité du film en tant que médium à jouer avec le temps. Le créateur de film transforme le temps en espace; une seconde devient 24 cadres. En montage, lorsque tu bouges un morceau de film, tu bouges du temps. Qui sait, cette redistribution correspond peut-être plus à la façon dont le temps fonctionne vraiment que notre concept standard du temps comme une ligne droite", Interview avec Miltcho Mantchevski, par Necati Sönmez, dans le quotidien turc "Radikal", CER Ce-review.org, Vol 3, n.15, 30 April 2001.

<sup>10</sup> Cf. Andreas Kilb, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, cité par @arko Radakovi-, *Brisanje pra{ine Mil-a Man-evskog*, radio Deutsche Welle.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> Cf. Maria Todorova, op.cit.

<sup>13</sup> "Il existe une opinion répandue que les Balkans auraient commencé à perdre leur identité au moment où ils ont commencé à s'eupéaniser (...) Si les Balkans peuvent être égalisés avec leur héritage ottoman, et je pense que oui, alors nous sommes témoins d'un stade avancé de disparition des Balkans", cf. Maria Todorova, op.cit., p. 17

<sup>14</sup> Cf. Maria Todorova, op.cit.

<sup>15</sup> "Dans la tradition balkanique les femmes sont celles qui communiquent, même lorsque leur mouvement est réduit. (...) Pourquoi donc toutes ces langues si elles ne sont pas utilisées pour la compréhension "utilitaire"? Pour ce qui fait partie de la culture des femmes balkaniques – le jeu. Dans le jeu on questionne la connaissance et le pouvoir, par le jeu on subvertit l'opinion public masculine

---

peu favorable.” Svetlana Slapčak, “Balkanka”, dans @enske ikone XX-og veka, edicija XX vek, Beograd, 2001

<sup>16</sup> Maria Todorova, op.cit., p. 25

<sup>17</sup> Skopetea, I Disi, in Maria Todorova, op.cit; p. 26

<sup>18</sup> “Regardez les relations entre les Turcs et les Macédoniens en Macédoine. Le mythe voudrait nous faire croire qu’il y a eu des siècles de combats sanguinaires entre eux, mais il n’y a absolument pas de conflit entre les Turcs musulmans et les Macédoniens chrétiens en Macédoine. Au contraire, les deux communautés ont des relations harmonieuses. » Necati Sönmez, Interview avec Miltcho Mantchevski, dans le quotidien turc “Radikal”, op.cit.

<sup>19</sup> “Le jour de la première macédonienne, à “New-York Times” est sorti un texte d’il y a 100 ans, c’est-à-dire du 11 Octobre, 1901, dans lequel on parlait des certaines bandes criminelles albanaises. Le texte semble écrit aujourd’hui, à l’exception du style un peu orné. Pendant les recherches que j’ai faites pour Poussière, j’ai compris que le langage utilisé dans les comptes-rendus journalistes vers la fin du 19-ème et le début du 20-ème siècle dans “London Times”, “New-York Times”, c’est-à-dire en général dans le journalisme de l’Ouest, correspond au style aujourd’hui actuel chez nous.” @arko Kujunxi ski, Razgovor so Mil -o Man-evski, “Tri ol ogi ja postoi, treti ot fi l m s# u{ te ne se ka’ al ”, vo Ki nopi s, br. 25, Skopje, 2002

<sup>20</sup> Notamment telles qu’elles sont déconstruites dans les œuvres de G. Ch. Spivak et Homi K. Bhabha.

<sup>21</sup> Dans ce sens Svetlana Slapsak utilise le terme d’“orientalisme balkanique”, dans “Haremi, nomadi: Jelena Dimitrijevi-”, vo @ene, slike, izmi{l}jaji, priredila Branka Arsi-, Centar za `enske studije, Beograd, 2000.

<sup>22</sup> “Les espaces de mouvance des balkaniques sont strictement réglementés. En dehors de la maison patriarcale la balkanique est menacée par une punition territoriale symbolique du corps féminin”, Svetlana Slapsak, op. cit.

<sup>23</sup> Cf. Rada Ivekovi-, “(Ne)pretstavljivost ‘enskog u simboli-koj ekonomiji: @ene, nacija i rat nakon 1989 godine”, @ene, slike, izmi{l}jaji, op.cit.

<sup>24</sup> “Ainsi, pour le moment je suis comme une pendule, en avant-en arrière, Skopje-New-York, et je ne sais pas jusqu’à quand je vais continuer ainsi. Jusqu’à maintenant j’ai dû traverser un demi million de miles”, Miltcho Mantchevski, “Tri ol ogi ja postoi, treti ot fi l m s# u{ te ne se ka’ al ”, op. cit.

<sup>25</sup> Cf. G. Ch. Spivak, 1987, 1988, 1990, 1990.

<sup>26</sup> Necati Sönmez, Interview avec Miltcho Mantchevski, op.cit.

<sup>27</sup> Angéla va jusqu’à dans cette scène apparaître au plein milieu des soldats ottomans qui encerclent Luc et Ilajah, en détruisant l’illusion filmique.

<sup>28</sup> Considérant l’élaboration des thèses de Lévi-Strauss sur l’inévitabilité de la transformation culturelle de l’homme à travers les femmes, une question s’impose: comment est-il possible que ce que Lévi-Strauss considère comme “contenu réel” – la naissance – qui advient dans/avec les femmes, puisse être marqué culturellement sans la participation des femmes? (...) Pourquoi les femmes sont-elles, avec ce type d’argumentation (détournée), complètement exclues de l’espace du sujet et du pouvoir de signifier de leur propre procès et de l’acte de naissance?”@arana Papi-, *Polnost i kultura; telo i znanje u socijalnoj antropologiji*, ed. XX vek, Beograd, 1997, str. 315

<sup>29</sup> cf. Claude Lévi-Strauss cité par @arana Papi-, op. cit

<sup>30</sup> “Edge (en désignant l’urne): C’est le bébé.” *Poussière*, op.cit. p. 296

<sup>31</sup> “La culture traditionnelle balkanique laissait aux femmes le pouvoir sur les domaines des peurs masculines: la nature, la magie, la mort – la troisième, en particulier. Dans toutes ces cultures le corps masculin, lorsqu’il meurt, appartient aux femmes, elles le lavent, habillent, pleurent. Les hommes évitent le contact avec les morts, comme ils évitent la gent féminine recueillie autour de l’accouchement. Le terme grec de miasme, traduit en latin comme polutio, recouvre les différentes “souillures”, avant tout celles de la naissance et de la mort, dont l’homme doit se “purifier” lorsqu’il entre en contact avec la partie féminine du monde”; Svetlana Slapsak, op.cit.

<sup>32</sup> “Dans la narration fictionnelle le narrateur est une voix qui prend la responsabilité de l’énonciation narrative et il doit, en tant qu’instance intratextuelle, se distinguer de l’auteur implicite en tant qu’instance (encadrante) extratextuelle, de l’auteur-fonction en tant qu’instance intertextuelle et finalement de l’auteur en tant que protagoniste de la situation de communication”, Vladimir Biti, *Pojmovnik suvreme knji`evne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997

<sup>33</sup> Cf. G. Ch. Spivak: “Can the Subaltern Speak?: Speculations on Widow Sacrifice” (*Wedge* 7/8 [Winter/Spring 1985]: 120-130)

<sup>34</sup> Svetlana Slapčak, “*Luke Balkanwalker ubija* Corto Maltese-a: Dust Mil-eta Man-evskog kao odgovor zapadnom kulturnom kolonijalizmu”

<sup>35</sup> lat. angelus, du grec. aggelos: messenger

---

<sup>36</sup> “Cependant, si l’on part de l’hypothèse qu’il existe une vérité objective, c’est un fait que celle-ci est le plus souvent manipulée par le narrateur, et l’objectif principal, le sujet principal de ce film est de le dire d’une façon euphorique, agréable et effrontée. Ne me croyez pas et, par inertie, ne croyez pas aux histoires des films. (...) Cherchez vous-mêmes votre vérité. (...) Moi-même je pars constamment d’une supposition de sincérité. Avec cela j’invite le spectateur – créons ensemble ce film, jouons ensemble. Le fait de lui montrer les points de couture dans la fabrication du costume fait également partie de cette sincérité, et ceci n’est pas un procédé nouveau dans l’art, mais c’est nouveau dans le film narratif. Je lui montre les points de couture en lui disant: “ je te raconte une histoire, cela veut dire que je te raconte des mensonges, cependant admets que de cette façon je t’informe que je raconte.” (...) dans *Poussière*, la photographie avec la mère de Luc et Ilajah, est peut-être la plus ancienne photo de toute la collection d’Angéla. C’est de la mère qu’ils sont partis, tous les deux. C’est de nouveau un jeu.” Miltcho Mantchevski, “Tri ol ogi ja postoi, treti ot film s# u{ te ne se ka’ al”, op.cit.

<sup>37</sup> Le Jambo jet en mouvement, dans lequel l’histoire reçoit des ailes, en tant que métaphore peut-être du cinéma; le Jambo jet comme cinématographe.

<sup>38</sup> Cf. Marko Cepenkov, Si ljan [ trkot

<sup>39</sup> Du scénario de *Poussière*, Miltcho Mantchevski, Si ovo, Skopje, 2001.