

# L'intraductibilité des *cultural studies* dans les études cinématographiques francophones : Le cinéma interculturel et d'exil<sup>1</sup>

*Hudson Moura*

Simon Fraser University



*Exils* (2004) Tony Gatlif

## ***Introduction***

Ce chapitre questionne la place des Cultural Studies au sein des recherches cinématographiques. La question n'est pas posée à l'ensemble des études cinématographiques, mais à une problématique précise qui est celle du cinéma des immigrants et d'exil. Le projet de cette étude est aussi de comprendre pourquoi les Cultural Studies sont absentes des analyses de films dans les études cinématographiques

---

<sup>1</sup> Texte publié dans *Les 'Cultural Studies' dans les mondes francophones. (i)Précisions, imprécisions, conceptualisation*. Sous la direction de Boulou E de B'éri. University of Ottawa Press, 2010, pp. 239-262.

francophones. Je parcours également quelques œuvres francophones écrites sur le sujet pour peaufiner la comparaison.

Les écoles francophones et anglophones ne ciblent pas les mêmes questions et donc ne tentent pas de connaître les mêmes réponses. Cet écart ne serait pas ressenti si l'exil et l'immigration n'étaient pas des sujets importants pour le cinéma.

Parmi ces nombreuses études, on peut souligner les recherches récentes menées en anglais par Hamid Naficy (cinéma accentué), Laura U. Marks (cinéma interculturel), Kobena Mercer (cinéma diasporique), Teshome H. Gabriel (esthétique nomade), David MacDougall (cinéma transculturel), Trinh T. Minh-ha (cinéma transnational et marginal), ou alors en français par Sylvie Rollet (cinéma de la perte), Irène Bessière (cinéastes émigrés), Jean-Loup Bourget (transfert culturel), Youssef Ishaghpour (la figure de l'exil).

Ces recherches réalisées en langue anglaise vont toujours avoir tendance à s'allier aux *Cultural Studies*. Dans cette perspective d'une méthodologie déterminée par l'objet filmique et employée par les orientations culturelles, les chercheurs vont se pencher vers la sociologie et l'anthropologie. Les études anglophones vont développer certains champs d'analyse très précis et incontournables dans leur théorie comme le postcolonialisme (subaltern studies), la diaspora (africaine, indienne) et l'interculturalisme (y compris le multiculturalisme, le transculturalisme et le transnationalisme). De leur côté et en contrepartie, les études francophones vont se concentrer sur l'individu, le processus d'altérité et la quête de soi, par rapport à la représentation du monde dans une analyse plutôt esthétique et philosophique.

Ma proposition est de rapprocher ces deux perspectives analytiques aussi riches que distinctes pour mieux comprendre les enjeux culturels et sociopolitiques dans lesquels ces deux écoles « insèrent » ou encore classent le cinéma des immigrants et d'exil. Il n'y a *a priori* pas uniquement deux points de vue différents et facilement traduisibles, mais surtout deux manières d'« appréhender » une même réalité qui, parfois, s'avèrent être opposées.

## ***1. Le phénomène de l'interculturalité chez les cinéastes émigrés et exilés***

Le débat sur l'immigration et l'exil s'est élargi et est devenu un sujet clé pour comprendre la contemporanéité. En effet, le XX<sup>e</sup> siècle a produit un grand nombre de déplacés. La carte mondiale a été reconfigurée et plusieurs cultures ont été dispersées ou transférées d'une région à l'autre. Pour plusieurs auteurs, le siècle dernier a sans doute été l'ère des réfugiés, des gens en déplacement, de l'immigration de masse. Le XXI<sup>e</sup> siècle commence dans un mouvement constant, révélant de nouvelles géographies physiques et humaines et mélangeant différents ethnies, langues, accents et « points de vue ». On a l'impression qu'un nombre chaque fois plus grand de gens traversent des frontières et transforment leurs expériences dans un puissant héritage de résistance et de « durée ». Et les médias sont leurs témoins : plusieurs artistes et intellectuels transforment leurs expériences du déplacement en un important renouvellement de la pensée et de la réflexion sur la contemporanéité. Cette expérience affecte les discours médiatiques.

Un nombre sans égal de cinéastes contemporains explorent au maximum les techniques et les enjeux discursifs médiatiques pour transposer et représenter l'expérience du déplacement à l'écran : Atom Egoyan, Tony Gatlif, Robert Guédiguian, Elia Suleiman, Wong Kar-Wai, Emir Kusturica, Theo Angelopoulos, Wim Wenders, pour n'en citer que quelques-uns.

Ce cinéma interculturel<sup>1</sup> ou d'exil<sup>2</sup> présente une grande variété de chemins possibles pour la compréhension, la connaissance et la représentation du monde à partir de l'expérience du déplacement. Ces réalisateurs engendrent des pratiques particulières pour ce qui est de l'utilisation des ressources cinématographiques telles que le cadre, le montage, les relations entre le son et l'image, la polyphonie des voix, les musiques, les accents et les sous-titres. Ils réinscrivent « la migration au sein de la création cinématographique » (Bessière et Viviani, 2005, p. 89). Leurs films peuvent concevoir le cadre filmique comme un espace d'écriture – titres et textes dans des langues étrangères

ou des traductions (Naficy, 2001), un espace organique et intermédial dans une relation plus proche de la matérialité filmique en abandonnant l'idée idyllique du cinéma narratif et en adoptant certaines techniques du cinéma expérimental, émergent<sup>3</sup> et moderne, ainsi que le côtoiement de cultures distinctes, les thèmes du déplacement, de l'immigration, de l'exil, de la diaspora, de l'étranger et du voyage.

L'interculturalité au cinéma essaie de traduire l'expérience de vivre entre deux ou plusieurs cultures diverses, qui conçoivent de nouvelles formes de pensées et de connaissances. C'est un cinéma compris par des gens qui ont subi le déplacement et qui ont vécu des modes interactionnels et pour qui la représentation du cinéma narratif conventionnel ne suffit pas. Il est encore compris par certains théoriciens comme un cinéma qui détient une politique et une poétique différentes pour représenter les « minorités raciales », en s'opposant aux représentations oppressives, en faisant émerger une nouvelle image à l'écran (Marks, 2000).

Les cinéastes exilés, émigrés et réfugiés produisent des textes « d'auteur », intertextuels et interculturels ainsi que des traductions de sens et d'identités (Naficy, 2001). Selon Sylvie Rollet, ce n'est pas nécessairement une thématique commune chez ces cinéastes, quand ils essaient de filmer le manque d'une terre ou d'une culture, mais c'est une « façon voisine » de dire ce qu'aucune caméra ne pourrait enregistrer, et cela va surtout développer chez eux une manière toute particulière de dessiner l'espace cinématographique :

L'analyse de ces figures filmiques récurrentes, qui constituent une sorte de « poétique » du manque et de la reconstitution imaginaire du lien, semble ainsi dessiner les contours d'une « écriture cinématographique de la perte » (comme Maurice Blanchot parle d'« *écriture du désastre* »). (1997, p. 101)

Les cinéastes peuvent aussi appartenir à plus d'une culture. Dès lors, ce n'est plus une simple transcription ou traduction d'une culture à l'autre (transfert culturel), mais c'est aussi le fait d'habiter un espace multiple et parfois pas aussi clairement défini d'une seule langue ou d'une seule culture, ou encore d'un « seul territoire » géographiquement délimité.

Le cinéma interculturel se caractérise aussi par une tension. Cela veut dire que l'interculturel impose souvent une frontière et une mise en relation de l'« entre » deux ou de plusieurs cultures. Celles-ci ne sont pas amalgamées ou rassemblées dans un discours uniforme et homogène, comme on pourrait tout simplement caractériser l'hybridisme et le multiculturalisme. L'interculturel peut être aussi celui qui ne partage pas. C'est un processus qui marque une tension des différends, qui peut être même de l'ordre de l'infranchissable et produire de l'incompréhension. Ceci est dû principalement à son caractère émergent.

La représentation de l'interculturalité au cinéma présuppose une émergence des formes et des discours qui la rend difficile à saisir. Dans son discours *hétérogène*, car il est particulier à chaque film ou réalisateur, l'interculturel dévoile son caractère singulier, tant du point de vue technique que sur le sujet représenté<sup>4</sup>.

Ce format expérimental ou « alternatif » et « non classificatoire » des récits du cinéma interculturel peut être compris par le simple fait de ne pas vouloir être pris dans le piège du cliché et du cinéma conventionnel. L'expérimentation dans la forme et l'inattendu des propos (histoires/récits/résultats) fait partie du caractère émergent<sup>5</sup> du cinéma interculturel, de sa démarche et de penser *outside the box*.

Cette particularité n'appartient qu'au cinéma interculturel, car même à l'intérieur d'une industrie comme celle du film à Hollywood, les réalisateurs émigrés peuvent et sont arrivés à développer certaines techniques très personnelles, dont la plus connue est celle de la *German School* dans les années 1930. Son influence dans la photographie et même dans la composition des genres, comme la comédie, a changé à jamais les films hollywoodiens. « La durée et la permanence du phénomène d'émigration des cinéastes européens vers les États-Unis posent naturellement des questions esthétiques et artistiques d'interculturalité » (Bessière et Viviani, 2005, p. 89). Ce transfert culturel n'est pas seulement une manière de faire, donc facile à être distingué, mais il est surtout une rencontre mutuelle.



1398 ~ 39  
*Trouble in Paradise* (1932) Ernst Lubitsch

L'interculturel est un processus, une communication, une mise en relation. « L'interculturel opère une démarche, il ne correspond pas à une réalité objective », affirme Adallah-Preteille (2002). Ce n'est pas une donnée fixe qui demande une analyse, il est l'analyse elle-même. Le récit du film interculturel ou d'exil se recoupe en séquences dont l'enchaînement n'est pas guidé par une chronologie, une géographie ou un sujet précis. On peut donc conclure qu'il est un cinéma qui « opère la production » d'un devenir, y compris chez le spectateur. « C'est au spectateur qu'incombe la tâche de combler les lacunes de la narration », dit Rollet à propos du film *Calendar* d'Atom Egoyan. Le sujet de la narration éclate et sa quête d'un espace ou d'une identité devient l'unique point de repère. Cette confusion sur le positionnement du narrateur filmique chez Egoyan a pour but, selon Naficy (2001, p. 25), de forcer le cinéma dominant à parler dans un « dialecte minoritaire ». Marks (2000, p. 65) soutient que l'intention des films interculturels comme celui d'Egoyan de démonter et montrer l'appareil

cinématographique et le processus de production (caméra, réalisateur, difficulté de production et de budget, etc.) dans une « archéologie cinématique » n'est pas simplement d'exhumer les voix authentiques d'un peuple minoritaire, mais de replier la domination transparente par laquelle une minorité est forcée de s'exprimer dans une voix minoritaire.

## **2. Les Cultural Studies sur la question de l'exil et de l'immigration**

Les *Cultural Studies* portent une attention toute particulière sur le sujet de l'immigration et de l'exil. De nombreuses théories et de nombreux champs d'études, comme les disciplines ethniques et postcoloniales, analysent et discutent ces déplacements au moyen d'une perspective sociohistorique, économique et politique, et le nomment diaspora, transnationalisme et interculturalisme. La diaspora est devenue un des sujets les plus présents et incontournables dans les études ethniques, postcoloniales et culturelles au cours de la dernière décennie, quand la discussion a abordé la situation des réfugiés, des exilés et des immigrants. Cela a été principalement incité par la création de la revue scientifique *Diaspora: A journal of transnational studies* en 1991 aux États-Unis<sup>6</sup>, qui a publié plusieurs numéros consacrés aux débats théoriques, culturels et historiques de la diaspora, en transformant ce terme dans un champ analytique et conceptuel.

Les termes et concepts tels que nationalisme, identité culturelle, mondialisation, territoire, multiculturalisme sont au cœur des discussions, principalement analysés par les théories sociologiques et anthropologiques. Edward Saïd, dans son célèbre article « Reflections on Exile », ne parle pas seulement d'un sentiment ou d'une situation d'un individu déplacé de sa terre d'origine, mais d'un déplacement politique et culturel qui engage un compromis et un rapport auprès d'une tradition, de la famille, d'une géographie et d'une histoire. « Nous arrivons au nationalisme et son association primordiale avec l'exil<sup>7</sup> » (p. 176).

Pour Saïd, l'exil présuppose toujours une expérience collective sur le nationalisme. Nous ne pouvons pas discuter de ce sujet de manière neutre. Cependant, l'exil est

conceptuellement différent du nationalisme. L'exil est « une expérience solitaire au-dehors d'un groupe ». L'exilé est certainement celui qui franchit les frontières, qu'elles soient celles d'une prison ou celles d'un nid familial et protégé : « Les exilés traversent les frontières, brisent les barrières de la pensée et de l'*expérience* ».

Exiles are cut off from their roots, their land, their past. They generally do not have armies or states, although they are often in search of them. Exiles feel, therefore, an urgent need to reconstitute their broken lives, usually by choosing to see themselves as part of a triumphant ideology or a restored people. The crucial thing is that a state of exile free from this triumphant ideology—designed to reassemble an exile's broken history into a new whole—is virtually unbearable, and virtually impossible in today's world. (p. 177)

Saïd considère l'exil comme un « état discontinu de l'être », car l'exilé souffre gravement de la coupure de ses racines, de sa terre et de son passé. Néanmoins, l'exilé est inséré, selon Saïd, dans une vie du « contrepoint », c'est-à-dire un « entre-lieu » défiant l'espace et le temps puisque l'ici et l'ailleurs représentent deux endroits distincts, mais qui sont toutefois nets et actuels dans la mémoire. Les exilés ne seront jamais satisfaits, car ils sont au dehors d'un ordre habituel, décentralisé et nomade, pour toujours (p. 172).

Contrairement à l'exil, le nationalisme est une certitude d'appartenance à un endroit, à un peuple et à une tradition ; un monde familial créé par une communauté qui partage une langue, une culture et des habitudes. Il se défend contre l'exil en combattant pour prévenir son ravage. Peut-être la force de ce texte réside autant sur le fait que Saïd essaie de théoriser une expérience personnelle et de donner à l'exilé un statut de penseur moderne (ou postmoderne, comme disent certains) capable de voir l'entre-cultures et d'avoir une position privilégiée face aux enracinés. Saïd rappelle l'exemple d'Adorno et déclare que l'exil n'est pas seulement souffrance mais aussi pouvoir de vision « entre les frontières » : voir de loin ce qui est proche.

Tzvetan Todorov a évoqué les derniers écrits de Saïd consacrés au thème de l'exil, en particulier son autobiographie *Out of Place* (*À contre-voie*, Éditions le Serpent à plumes, 2002). Il le décrit comme un homme dépaycé, un exilé, et nous renvoie à une conversation où Saïd aurait dit : « L'idée de la patrie ne m'intéresse guère, l'appartenance non plus. » Et Todorov d'ajouter que la véritable « place » de Saïd, à la fois dedans et dehors, est l'humanisme. (Brown, 2004)

On voit cet humanisme lorsqu'il s'attaque à la question de l'affaire politique dans la littérature : « Poètes et écrivains exilés prêtent leur dignité à une condition légiférée pour nier la dignité et une identité au peuple » (p. 175). Selon Bitar, « Saïd a cherché à démontrer que si la littérature ne saurait être dans l'absolu exclusivement politique, elle ne pouvait non plus être analysée en faisant abstraction d'un contexte et d'un inconscient qui sont quant à eux éminemment et forcément politiques » (2003).

Saïd envisage pourtant les réfugiés comme les porteurs d'un lien politique profondément ancré dans leur condition puisqu'ils forment de grandes hordes de déplacés qui demandent urgemment une assistance internationale.

C'est une condition tout autre pour les expatriés qui volontairement quittent leur lieu d'origine pour vivre ailleurs, motivés par des raisons sociales ou personnelles, alors que les émigrés s'installent dans un nouveau pays ; comme des pionniers, ils perdent leur préjugé d'exilés. Les expatriés vivent entre les frontières du « nous » et des « autres », la terre de la non-appartenance, un lieu hors d'une narrative historique commune d'un nationalisme.

La question politique palestino-juive est au cœur du raisonnement de Saïd sur l'exil, mais également son expérience personnelle et l'expérience historique du peuple palestinien et de la littérature palestinienne. S'il y a une pression qui interpelle l'exilé, c'est celle de l'appartenance, soit à un parti politique, à une association ou à l'État. Mais l'exilé est également hanté par la perte d'une perspective critique, d'un ascétisme intellectuel et d'un courage moral.

Ce questionnement inquiète aussi Salman Rushdie qui, dans *Villes Imaginaires*, se demande quel rôle la littérature devrait jouer sur la condition exilique. Le simple fait de décrire est déjà un acte politique, car selon Rushdie, décrire à nouveau un monde est le premier pas pour le changer. Il affirme que les écrivains exilés ont une position privilégiée puisque leur est offerte la possibilité de côtoyer et de parler de deux mondes. L'identité de l'exilé est à la fois plurielle et partielle. Elle se situe entre deux cultures qui peuvent s'effondrer ou encore devenir un terrain ambigu et contraignant, mais surtout fertile à l'écriture.

But however ambiguous and shifting this ground may be, it is not an infertile territory for a writer to occupy. If literature is in part the business of finding new angles at which to enter reality, then once again our distance, our long geographical perspective, may provide us with such angles. (p. 15)

Rushdie admet aussi que la seule façon dont il dispose pour conquérir la liberté, c'est la maîtrise de la langue. Il souhaite conquérir la langue anglaise afin d'achever le processus de sa libération, d'autant plus que l'écrivain indien en Angleterre n'a pas la possibilité de rejeter la langue anglaise. Ses enfants la parleront et feront d'elle peut-être leur langue première, d'où la création d'une identité indo-britannique. Lui, en tant qu'exilé, est un homme « traduit », et dans cette traduction de l'Inde à l'Angleterre, il reste toujours la question de savoir à qui l'on écrit.

Sûrement, la littérature des exilés, tout comme le cinéma des exilés, peut être comprise entre les écrivains et les cinéastes qui partagent une expérience commune. En dépit de leurs origines, de leurs langues ou de leurs identités culturelles, leurs histoires se retrouvent et se ressemblent en quelque sorte. L'écrivaine Leïla Sebbar croit qu'il existe une sorte de mouvement où se retrouvent, sans préméditation, des écrivains contemporains, de plus en plus nombreux, qu'on pourrait appeler les écrivains de l'exil : « Des écrivains qui, pour la plupart, vivent aussi en exil, déplacés dans le temps, l'espace, la langue et l'histoire. [...] Et cela produit une littérature de l'exil, une esthétique, une poétique de l'exil, partout où une histoire semblable a eu lieu dans le monde » (2005, p. 11). Comment s'articule et comment pourrait-on repérer cette poétique et cette esthétique de l'exil au cinéma ?

### ***3. La représentation cinématographique de l'exil et de l'interculturalité***

Une pratique usuelle des réalisateurs de ce courant interculturel est de créer de nouveaux langages en donnant une caractéristique émergente au cinéma. Cependant, la question sur la réception du film demeure : Qui sont les spectateurs du cinéma interculturel ? Peuvent-ils comprendre ces renouveaux du langage cinématographique dans chaque film ? La présence de plusieurs langues et de plusieurs textes « traduits » à l'écran est encore un handicap pour atteindre des publics de tous horizons, et surtout ouverts aux divers accents qui sortent de l'écran. Ces auteurs utilisent des techniques

variées pour transmettre à l'audiovisuel une expérience non audiovisuelle d'un peuple vivant en diaspora : le manque d'une langue, le sentiment de la perte, la nostalgie d'une terre ou d'une patrie « perdue ». Ceux qui ont subi ces expériences partagent des thèmes politiques et culturels du déplacement.

Le cinéma interculturel, selon Marks, dessine à partir de traditions culturelles diverses plusieurs chemins de représentation de la mémoire et de l'expérience pour les synthétiser avec des pratiques cinématographiques contemporaines occidentales. Il y a ainsi en quelque sorte une acculturation du médium. L'interculturel engendre de nouvelles formes d'expression et de nouveaux types de connaissances. Sa conception de l'interculturalisme au cinéma cultive éminemment une politique et une poétique par lesquelles passe l'expérience des minorités raciales et des peuples diasporiques.

Le cinéma interculturel est toujours une affaire politique, soutient Marks. Il n'y a pas d'« échange politiquement neutre » entre deux cultures, dit-elle. La culture est « quelque chose que les voyageurs apportent avec eux et qui est plus consistant qu'une "nation" » (Marks, 2000, p. 9). La culture passe à travers « les frontières nationales et transforme les nations de l'intérieur<sup>8</sup> ». C'est toujours une affaire d'entre deux cultures, du singulier et du collectif, et qui a surtout lieu dans une perspective sociale et politique, soit en raison du contenu du discours ou de la production. Cela implique aussi une possibilité mutuelle de changement.

La compréhension de ce qu'est la « culture » diverge de manière importante entre les définitions anglophones et francophones sur le cinéma des immigrants et du déplacement. En partant de l'idée que l'exilé, comme l'a expliqué Saïd, est celui qui a une vie et une vision du « contrepoint » et a un rapport tout à fait autre au nationalisme et à l'appartenance (à un peuple, une culture) par comparaison au réfugié (diaspora), les représentations de leurs expériences au cinéma sont nécessairement distinctes. En privilégiant l'idée de l'exil au cinéma, les études francophones rehaussent l'expérience de l'individu, alors que les études anglophones, en favorisant l'idée de la diaspora, démontrent surtout l'expérience politique et collective du déplacement, ce qui produit

une autre conception de la culture. Les *Cultural Studies* définissent la culture comme demeurant essentiellement un agencement politique.

Plusieurs films interculturels, selon Marks, naissent d'une inaptitude à « dire », à représenter objectivement sa propre culture, son histoire et sa mémoire. Ils sont marqués par le silence, le manque et l'hésitation, et encore par un soupçon et un manque de croyance sur la capacité des archives visuelles de représenter la mémoire culturelle. Ces cinéastes explorent donc de nouveaux langages et de nouvelles formes d'expression audiovisuelle comme « contrepoint » aux archives officielles.

La représentation de l'histoire devient un acte et surtout, comme l'a déjà mentionné Rushdie, une reconstitution et une reconfiguration de la place d'un peuple. Le cinéma, tout autant que la littérature, par le simple geste narratif, devient une parole en acte politique. Le cinéma interculturel, en racontant des mémoires et en inventant des histoires, donne une alternative aux silences, aux effacements et aux mensonges de l'histoire officielle, dit Marks. Le cinéma réalise ainsi une « excavation déconstructive des histoires coloniales » (2000, p. 25) qui ont encadré les histoires minoritaires.

Cette vision poststructuraliste et postmoderne du cinéma de l'exil et de l'immigration est aussi partagée avec un autre chercheur américain, Hamid Naficy. Ce dernier est en effet un des théoriciens les plus respectés en matière de recherches sur les rapports étroits entre les études cinématographiques classiques et les positionnements culturels. Naficy a nommé les films représentant un discours et des récits interculturels le « cinéma accentué » (*Accented Cinema*), ou cinéma du déplacement, dont une des caractéristiques majeures est d'être conçu dans un espace interstitiel et une subjectivité liminale, comme nous l'avons vu avec la notion de « contrepoint » chez Saïd. Les réalisateurs de ce genre de cinéma habitent et connaissent autant de sociétés que de modes de productions filmiques divergentes : le cinéma commercial et le cinéma national. Les combinaisons et les intersections de ces variantes et de ces similitudes constituent leur style accentué (Naficy, 2001, p. 10). Selon Naficy, il existe trois sortes de réalisateurs<sup>9</sup> qu'on peut distinguer en fonction des origines de leurs déplacements : exiliques, diasporiques, postcoloniaux-identitaires. Un « réalisateur exilique » est celui

qui est conscient de sa situation restreinte d'être au-dehors de son lieu d'origine, d'être porteur d'une liberté de discours, et aussi d'un être qui a la capacité de renverser son statut de « subalterne » (Naficy, 2001, p. 14). Les films exiliques peuvent nourrir une volonté immanente du retour ; avoir une idée fétichiste, nostalgique ou idéaliste de sa terre d'origine ; avoir un discours fragmenté et une relation ambiguë et intertextuelle avec le lieu d'exil. Les récits des films exiliques portent sur les thèmes de la rétrospection, de la perte et de l'absence.

Une importante différence chez les « réalisateurs diasporiques » est un fort sens de la collectivité. Ils essaient de construire et de préserver une idée illusoire/idéaliste/ réaliste de la « terre d'origine » (*homeland*) en racontant autrement les récits de leurs communautés. La construction collective est cruciale pour la sauvegarde de leur culture. Cette image n'est pas simplement un idéal du retour mais de connaissance et de compréhension de leur histoire. La lutte est aussi contre l'oubli de la raison ou du fait d'être en diaspora.

Chez les « réalisateurs postcolonialistes et identitaires », toujours selon Naficy (2001, p. 16), le cinéma devient l'acte d'une politique du « trait d'union » (*hyphen-politics*). Cet acte est la marque de résistance d'une identité culturelle contre l'homogénéisation et « l'hégémonisation » d'une culture majeure. Il donne l'exemple des communautés aux États-Unis qui ont imposé leurs différences en se nommant Latino-américain, Afro-américain ou Asio-américain. Le trait d'union sous-entend ainsi l'idée de lacune, de manque et de subordination au peuple « sans trait d'union » (*unhyphenated people*). Il peut suggérer l'allégeance divisée, le discours natif, l'hybride, le multiple, ou une identité (re)construite. Ils sont égaux mais pas totalement.

En reprenant la définition de Stuart Hall, Naficy (*ibid.*) conçoit que les réalisateurs postcolonialistes peuvent accentuer des relations de consentement, de rupture, d'hétérogénéité et de médiation en soulignant la discontinuité et la spécificité. Ces réalisateurs démontrent qu'ils sont en cours de devenir, qu'ils sont sujets de l'histoire, de la culture et de la puissance.



#### **4. Les regards croisés sur *Calendar* d'Atom Egoyan**

À titre d'exemple et de comparaison, j'aimerais me concentrer sur les analyses du film *Calendar* (1993) du cinéaste canadien d'origine arménienne Atom Egoyan, réalisées par des auteurs que je considère importants, soit par l'ampleur que leurs travaux ont pris dans le débat universitaire, soit par la profondeur ou par l'originalité de leurs remarques et de leurs études – Hamid Naficy, Laura Marks et Sylvie Rollet – pour souligner certaines nuances et différences entre les deux écoles.

Marks définit *Calendar* comme un film structuré autour de pertes dans l'acte des traductions, dont l'occupation principale du protagoniste est de remplacer des expériences par des images. Naficy le classe comme le film le plus intime et exilique d'Egoyan, alors que Rollet retrouve dans *Calendar* un éclatement du moi, l'unique point de repère morcelé dans une hétérogénéité des matériaux et des narrations.

*Calendar* (1993) a un rapport tout à fait particulier dans la filmographie d'Egoyan, car le réalisateur, pour la première et la seule fois, joue le rôle principal. Une autre importante caractéristique est le double rapport personnages-auteurs et récit-réalité. Egoyan est un photographe canadien qui va en Arménie, avec sa femme Arsinée Khanjian, prendre des photos des églises et des monuments historiques pour faire un calendrier. Arsinée sert d'interprète entre le guide, l'histoire et la culture arménienne, devant la caméra et le photographe qui, malgré ses origines, ne parle pas la langue et porte très peu d'intérêt aux histoires racontées par le guide ; il reste immobile et absent du cadre filmique pendant toute la séquence du film en Arménie.

Pour Naficy (2001), *Calendar* présente plusieurs caractéristiques de sa définition de cinéma accentué, principalement l'insertion du cinéaste lui-même dans le film. D'abord l'utilisation de plusieurs langues, y compris celle « originelle » du réalisateur, ce qui empêche la disparition d'un important trait identitaire, bien que cette polyphonie complique en même temps la commercialisation du film. Ensuite, les trois discours narratifs (première personne, indirect et indirect libre) sont présents pour créer une confusion sur le positionnement du narrateur filmique et forcer le cinéma dominant à parler dans un « dialecte minoritaire » (2001, p. 25). Dans le film, Egoyan est personnellement engagé comme un personnage fictif dans une performance du soi. À travers « l'inscription du soi, les réalisateurs exiliques ont tendance à créer l'ambiguïté par rapport à leurs propres identités: réelle, fictive ou discursive » (Naficy, 2001, p. 35). En prenant de multiples fonctions dans la production et la réalisation de ses films, Egoyan a plein pouvoir sur le résultat final du film et peut aussi inscrire plus aisément sa vie et ses obsessions personnelles, sa vision et son style d'auteur.

Marks perçoit chez Egoyan, ce qui est un trait chez les cinéastes interculturels, un certain « quiétisme de l'image » (2000, p. 41-42) qui se caractérise par une hésitation des images de créer une narration, en indiquant que les images ne sont pas des réflexions neutres mais des représentations faites par un regard intentionné. En empruntant le concept deleuzien d'image-subjective, l'auteure souligne le fait que le réalisateur interculturel force le public à chercher dans ses propres ressources des images mémorielles pour compléter les écarts entre les divers cadrages et images (vidéo-

film-photo) qui composent le film. Ce même processus est vécu par le personnage du photographe (cinéaste) qui, en construisant et en passant d'une image à une autre, photo et vidéo, comble une incapacité personnelle à s'insérer et à se construire des vraies images mémorielles à côté de sa femme (l'interprète) dans l'espace arménien. Le photographe construit soigneusement des images fétiches (clichés) de l'Arménie – le calendrier – en supprimant l'intensité expressive de ses images.

Dans son analyse, Rollet souligne dans *Calendar* la recherche de soi et d'une unité du soi par le biais de la fiction, y compris personnage et cinéaste (séquences arméniennes), ou dramaturge et acteur (séquences canadiennes), puisque lui-même, Atom Egoyan, soutient que « l'acteur ne ment pas, il dit la vérité avec la voix d'un autre » (Rollet, 1997, p. 104). Ainsi, la tension et le transit entre vérité et fiction prennent une dimension plus intime et pourtant moins discernable entre le moi réel et le moi imaginaire. Imaginaire aussi est l'Arménie, car l'Arménie historique diffère de l'actuelle. Le film relève de « l'infilmable », soit la séparation du couple photographe-interprète ou celle du peuple arménien arraché à sa terre. Il ne reste qu'une incohérence et une complète fragmentation du temps et de l'espace. Les trois strates temporelles chevauchées se succèdent aléatoirement par une modification du cadre ou par le passage du film à la vidéo. Si au départ elle assure le passage entre ces deux identités, la femme joue plus tard un rôle important dans la relation entre le photographe et l'Arménie. Au moment où elle s'éloigne dans le cadre et se laisse aller vers le guide arménien, le photographe se trouve encore plus rejeté du cadre et l'exil prend toute sa signification : « *Nous sommes tous deux d'ici, dira-t-il plus tard, et pourtant, en venant ici, je me suis senti d'ailleurs* » (*ibid.*). Mais cette rupture entre le moi et l'autre relève encore plus le devenir-étranger et la conscience du soi :

Ce « devenir-je », c'est dans *Calendar*, le passage du photographe, spectateur voyeur, au statut de spectateur-metteur en scène qui va en manifester le processus. L'espace théâtralisé des séquences canadiennes ne manifeste déjà plus l'exclusion du personnage, son exil hors du cadre, mais la fissure intérieure qui en résulte. (*Ibid.*)

Selon l'analyse de Naficy, Egoyan submerge, de plus en plus, de résonances ethniques et raciales dans ses films :

personnages, musique, iconographie et mise-en-scène ethniquement codée ; discours multi-langue et accentué par des acteurs et personnages ethniques, personnages obsessifs qui camouflent ou interprètent leurs désirs et identités secrètes, personnages ethniques qui sont aussi muets ou présents que dans une bande vidéo. (2001, p. 37)

Naficy souligne surtout la mise en scène et le récit pour évaluer un certain degré exilique et pour soulever des caractéristiques interculturelles qui composent le film d'Egoyan. Marks, quant à elle, suit le processus de construction et de refus « identitaire » culturel entre personnage et cinéaste de se créer des images fétiches en remplaçant des mémoires actuelles par des mémoires virtuelles. L'analyse de Rollet retrouve plusieurs points communs avec celle de Marks, mais arrive à une conclusion fort différente, en relevant et en retraçant des questions identitaires dans la relation entre sujet-film. Dans la conception de Rollet, le sujet et le film habitent l'espace de l'entre-deux et dessinent une « poétique de l'utopie ». L'« infilmable », marquée à la fois par les figures de l'exil et du manque, révèle à son tour l'utopie au sens propre.



## **5. Conclusion—L'intraductibilité de ce qui ne veut pas (ou ne peut pas) être traduit**

L'intraductibilité n'est pas une impossibilité de la tâche d'une traduction en tant que telle, mais de ce qui ne peut se rejoindre. On constate que les études culturelles, surtout anglophones dans les exemples qu'on vient de voir, placent les questions du cinéma interculturel au centre d'une réflexion proprement politique et sociale. Ces analyses se concentrent en effet sur des questions culturelles liées à un peuple et à des problématiques des minorités ethniques et minoritaires (principalement liées aux pays du tiers-monde ou postcoloniaux) en excluant d'autres subtilités culturelles ou d'autres cultures qui ne peuvent pas être considérées comme telles.

Mon constat est que la question, quand elle est traitée par les études en langue française, surtout basées dans les études esthétiques et philosophiques, prend une autre perspective dans l'analyse de l'expérience du déplacement au cinéma. Les analyses en français soulèvent et distinguent surtout des changements sur le sujet lui-même et son champ de représentation visuelle et perceptive sur lui et sur l'autre. Comment ce processus du déplacement influe-t-il le processus d'individuation du sujet et sa représentation et compréhension du monde ? Auront-ils une pensée encore plus colonialiste, partielle, naïve ou idéaliste du monde ?

D'autre part, les études culturelles anglophones, en privilégiant certains aspects sociohistoriques, nient-elles dans leurs analyses les caractéristiques artistiques en se servant de l'œuvre pour un débat politique ? L'œuvre deviendrait ainsi un prétexte ou une illustration pour un débat culturel, politique et social, comme si l'artiste ou son travail était inséparable d'une idée de nation et d'une identité culturelle.

J'aimerais reprendre la question de départ de cet article, à savoir pourquoi les *Cultural Studies* sont-elles absentes des analyses de films des études cinématographiques francophones, pour faire le point sur une différence de base entre les cinémas pratiqués dans les deux traditions culturelles. Certes, la question de l'exil et du cinéma d'immigration est traitée. Mais en poursuivant une tradition philosophico-esthétique, les études cinématographiques francophones comprennent le cinéma plus comme une

expression de l'art et de l'artiste que comme un médium de la communication et de l'amusement, une caractéristique qui a fortement marqué l'identité du cinéma de langue anglaise, voire la prolifération et le développement par excellence des genres au cinéma américain.

Je me penche sur cette question, car je trouve que les arguments soulignés dans les analyses réalisées selon les *Cultural Studies* sont fort intéressants, mais il y a un manque ou une forte tendance à ignorer certaines caractéristiques plastiques, esthétiques et techniques des œuvres cinématographiques. C'est comme si elles étaient plutôt appréhendées dans le déroulement des événements, comme si on cherchait un sens à un « contenu » ou à un message sous-jacent du scénario et moins la subjectivité de l'œuvre et de l'artiste ; et le fait de ne pas en parler en quelque sorte négligeait ou trahissait son « essence ».

D'un autre côté, les études francophones semblent ne pas prêter attention ou donner d'importance à un sujet et à une manière de faire du cinéma, non seulement lié à une tradition artistique du cinéma moderne, mais surtout lié à une des plus importantes expériences de la contemporanéité : le déplacement migratoire et exilique.

L'importance du sujet est indéniable dans de nombreuses études francophones et anglophones et des créations artistiques le montrent. Certes, si l'un va privilégier le parcours du « moi et du monde », l'autre va plutôt favoriser le parcours du « moi et d'autrui ».

## Notes

1. Les études anglophones ont de multiples nomenclatures pour classer ce phénomène de l'entre-deux espaces et cultures et sa représentation au cinéma, selon les caractéristiques du processus de production ou du lieu de la production du film, ou encore de la situation politico-sociale du réalisateur : cinéma hybride, interculturel, marginal, imparfait, indépendant, interstitiel, troisième,

minoritaire, accentué, transnational, mestizo, transculturel, cinéma du déplacement, esthétique nomade et cinéma diasporique. Plusieurs termes ont été proposés au cours de ces dernières années, puis plus tard rejetés, pour décrire cette sorte de production culturelle et son contexte politique. Je vais adopter ici, *cinéma interculturel* pour désigner ces termes, car je considère que ces divers types ont l'interculturalité comme point en commun.

2. Dans les études francophones, il existe un certain consensus sur le terme « cinéma d'exil » quand les chercheurs discutent des questions d'immigration, de déplacement et d'exil au cinéma.
3. Marks (2000) soutient que le cinéma interculturel est surtout un phénomène qui surgit à partir des années 1980. Certes, les études cinématographiques francophones se sont consacrées au sujet de l'exil auparavant, mais par une analyse plutôt politique et sociologique dans un discours bien caractéristique de l'époque. Les analyses, principalement des années 1960 et 1970, portaient sur les mouvements cinématographiques « révolutionnaires » et les cinéastes du tiers-monde qui revendiquaient leur cinéma national. On peut repérer les efforts des universitaires et des critiques comme Serge Daney (Cahiers du Cinéma), Michel Estève et Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, ainsi que les manifestes du groupe Dziga Vertov (Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin), ou encore, de cinéastes latino-américains comme Glauber Rocha (L'esthétique de la faim), Fernando Solanas et Octavio Gettino (Troisième cinéma) et Julio Garcia Espinosa (Cinéma imparfait).
4. « Il existe donc plusieurs cinémas de l'exil et de la migration ; peut-être même un par cinéaste immigrant », confirment Bessière et Viviani (2005, p. 89).
5. « As cinema theorists such as Kobena Mercer (1988), Trinh T. Minh-ha (1989, 1991), and Hamid Naficy (1993) have demonstrated, intercultural cinema is fundamentally concerned with the production of new languages, and the difficult task of defining intercultural cinema rests in its emergent character. » (Marks, 2000, p. xiv)
6. Voir *Theorizing diaspora. A reader*. Éd. par Jana Evans Braziel et Anita Mannur. Blackwell, 2003.
7. Les traductions des textes anglais sont de moi.

8. Ma traduction.
9. Dans les études francophones, on aperçoit aussi une classification du cinéma de l'immigration et de l'exil à partir de l'expérience personnelle du réalisateur (cinéma de la perte, cinéastes émigrés, figure de l'exil, transferts culturels), malgré un certain consensus sur « l'expérience de l'exil » que subissent tous ces réalisateurs émigrés, différemment des études anglophones, quand on rapproche les questions sur l'immigration et le déplacement.

## **Bibliographie**

Adallah-Preteuille, Martine. (2002). Interculturel (...et Multiculturel). Article du *Dictionnaire critique de « la mondialisation »*. Paris : Editions Le Pré aux Clercs.

Bessiere, Irène et Odin, Roger. (2004). *Les Européens dans le cinéma américain. Émigration et exil*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Bessiere, Irène et Viviani, Christian. (Septembre 2005). Hollywood, terre promise ou terre d'exil. *Positif*, 535, 89.

Bitar, Karim Emile. (décembre 2003). Politique et littérature : L'héritage d'Edward Said. *ENA mensuel*, numéro hors série. En ligne [<http://www.karimbitar.org/edwardsaid>].

Brown, Kenneth. (20 octobre 2004). Edward Said, des racines nommées exil. *L'Humanité*. En ligne [<http://www.humanite.fr/journal/2004-10-20/2004-10-20-447520>].

Clifford, James. (1994). Diasporas. *Cultural Anthropology*, 9 (3), 302-338.

Coly, Jean Martin. (1<sup>er</sup> juillet 2005). *Interculturalité*. *Intura.net*.

Gabriel, Teshome H. (198). *Third cinema in the third world : the aesthetics of liberation*. Ann Arbor : UMI Research Press.

Gabriel, Teshome H. (1990). Thoughts on nomadic aesthetics and Black independent cinema : Traces of a journey. Dans Russell Ferguson *et al.* (dir.), *Out there: marginalization and contemporary culture* (p. 395-410). Cambridge : MIT Press.

Hall, Stuart. (1994). Cultural Identity and Diaspora. Dans Patrick Williams et Laura Chrisman (dir.), *Colonial discourse and post-colonial theory* (p. 392-403). New York : Columbia University Press.

Hall, Stuart. (2000). Cultural Identity and Cinematic Representation. Dans Robert Stam et Roby Miller (dir.), *Film and Theory* (p. 704-714). Oxford : Blackwell.

Ishaghpour, Youssef. (2000). *Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*. Tours : Farrago.

Macdougall, David. (1998). *Transcultural cinema*. Princeton : Princeton University Press.

Machebœuf, Lise. (mai 1997). Andreï Tarkovski. Filmer l'exil spirituel. *Positif*, 435, 123-127.

Marks, Laura U. (2000). *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham/Londres : Duke University Press.

Mercer, Kobena. (1988). Diaspora culture and the dialogic imagination. Dans Mbye B. Cham et Claire Andrade-Watkins (dir.), *Blackframes* (p. 50-61). Cambridge : MIT Press.

Mercer, Kobena. (1994). *Welcome to the jungle. New positions in Black cultural studies*. New York/Londres : Routledge.

Minh-Ha, Trinh T. (1991). *When the moon waxes red; representation, gender and cultural politics*. NY : Routledge.

Naficy, Hamid. (2001). *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton/Oxford : Princeton University Press.

Naficy, Hamid. (1993). *The making of exile cultures: Iranian television in Los Angeles*. Minneapolis/London : University of Minnesota Press.

Peters, John Durham. (1999). Exile, nomadism, and diaspora. The stakes of mobility in the western canon. Dans Hamid Naficy (dir.), *Home, exile, homeland: film, media, and the politics of place* (p. 71-41). New York/London : Routledge.

Rollet, Sylvie. (mai 1997). Le lien imaginaire. Une poétique cinématographique de l'exil. *Positif*, 437, 101-106.

Rushdie, Salman. (1992). *Imaginary Homelands. Essays and criticism 1981-1991*. Londres : Penguin Books.

Saïd, Edward. (2000). Reflections on exile. Dans Edward W. Saïd (dir.), *Reflections on exile and other essays* (p. 173-186). Cambridge : Harvard University Press.

Sebbar, Leïla. (2005). Les écrivains de l'exil existent, (préface). Dans Marie-Jo Binet, *L'autre émoi. Écrits entre les terres : 1979-2003* (p. 11). Paris : L'harmattan.