Les glissements des images dans la géographie intermédiale de la diaspora chez Atom Egoyan[1]

Hudson Moura

Résumé

L'alternance des différents médias, du cinéma à la vidéo jusqu'à la photographie réécrit l'espace-temps de la diaspora dans le film Calendrier (1993) du cinéaste canadien Atom Egoyan. De quelle manière et comment chaque médium aperçoit et décrit le temps dans l'espace c'est une des questions auxquelles cet article va se pencher. L'histoire est celle d'un photographe d'origine arménienne et naturalisé canadien, qui était engagé pour prendre des photos des églises et des vieux monuments éparpillés partout en Arménie pour faire un calendrier. La caméra joue un rôle spécial dans le film dans la partie en Arménie ; l'image cinématographique est toujours en plan fixe et le cadre rappelle les photos de calendriers avec les monuments et les objets typiques. L'image se révèle être la subjective du photographe qui reste invisible, qui n'apparaît jamais devant la caméra. Le film et la photo se fondent, se contaminent. Quelque sorte d'espace-temps se crée dans le film, celle d'une géographie intermédiale, d'un espace « atemporel » créé dans les interstices des médias qui devient pour ce peuple dispersé un lieu où se rencontrer et se retrouver.

Mots-clés : diaspora, cinéma canadien, Atom Egoyan, image vidéo, intermédialité.

---

[1] Publié dans *Canadart*, Vol. XVII, 2010, pp.131-143.

Le film *Calendrier* (1993) du cinéaste canadien et d'origine arménienne Atom Egoyan alterne des différents médias, du cinéma à la vidéo jusqu'à la photographie pour réécrire l'espace-temps de l'exil de tout un peuple de la diaspora[2]. Quel effet produit dans l'ensemble du film cette interaction médiatique ? Qu'est-ce que cette interaction nous informe davantage sur la diaspora ?

Les séquences d'alternance entre les images cinéma et vidéo nous révèle deux choses importantes du film : la composition du cadre fixe de la photo et principalement la conscience et la présence de la texture de l'image vidéo dans l'image cinéma. Cette dernière serait une espèce de rencontre des deux textures ou des deux surfaces. Or, qu'est-ce que nous laissent entrevoir ces points lumineux que l'image cinéma n'atteint pas ? Quelle sorte d'approche à l'enregistré cette image nous dévoile ?

La vidéo est une « machine productrice d'images de surface *mangeuses* de profondeur » dit Christine Ross[3], ce qui la place dans une lutte entre la représentation et son effet mimétique de reproduction du réel, car l'image vidéo « perturbe le passage direct d'un point à un autre ». L'image vidéo ingère et absorbe les catégories métaphysiques de la profondeur « telles l'idée, le sens, l'inconscient, l'intérieur, l'invisible, l'authentique, l'origine, l'essence, la cause. La continuité narrative est dès lors rompue. Le regard s'affaiblit et le spectateur n'arrive plus à se reconnaître ». Cependant, penser que l'image vidéo rate complètement son effet de représentation est une façon trop facile de nier ses particularités. En effet, toujours selon Ross, la vidéo implique ou propose une esthétique qui construit la profondeur non pas en opposition, mais en *lutte* avec les catégories « superficielles », elle serait « une esthétique qui déplace la métaphysique du lien ». Elle va donc détacher et décaler pour redéfinir le lien en le déconstruisant, en l'abîmant et en l'affectant. « C'est ainsi que la vidéo s'affirme dans sa détermination technique et que, ce faisant, elle impose peu à

---

[2] La question de la diaspora est au cerne du cinéma canadien anglais. Je explore cette thèmatique dans les articles : « O cinema da diáspora no Canadá » dans *Nas Margens: Ensaios sobre teatro, cinema e meio digitais*, sous la direction de Gabriela Borges (Lisboa, Editora Gradiva, 2010, pp. 109-117) et « L'expérience de filmer l'entre-cultures à la première personne chez Gariné Torossian et Sandra Kogut » *Mobilités culturelles Brésil – Canada*, sous la direction de Walter Moser et Pascal Gin (à paraître chez les Presses de l'Université d'Ottawa).

[3] *Images de surface. L'art vidéo reconsidéré.* Montréal, Artextes, 1996, pp. 11-24.

peu la « techni-sensorialité » de la vision actuelle, ne produisant des images que pour les reproduire, avec toute la perte du référent extérieur et l'autoréférencialité que cela implique[4]. » Par rapport à la théorie postmoderne,

> la fonction spéculaire de la représentation nous conduit à constater l'impossibilité de se voir et de se reconnaître dans l'image-surface. Le sujet peut sentir la surface, il ne saurait la comprendre. Car la surface – l'image vidéo, l'hyperespace – c'est l'étrangeté même, l'incapacité de se situer, la perte du lien, la loi de la déliaison[5].

Ross met en question la théorie postmoderne de Frederic Jameson qui entraîne le rejet pur et simple de la vidéo en tant que pratique signifiante. Il conçoit la vidéo comme un flux d'images où « aucun signe n'a jamais la priorité comme sujet de l'opération » : « La surface jamesonienne est une erreur de sens, le résultat d'une illusion, la vision troublée du réel ». Selon le théoricien, il y a une perte de sens et aussi une perte de la

> profondeur du temps, c'est-à-dire du passé historique comme référent, de l'expérience de la durée et de la pensée ou de la praxis comme progrès […]. Incapables d'organiser le Passé, le Présent et le Futur en une « expérience cohérente », nous n'avançons plus mais répétons, recyclons, reproduisons, pastichons le même sous le couvert de nouvelles façades[6].

Donc, le postmodernisme n'entraîne pas « un moment de renouvellement de la profondeur, mais seulement le moment de sa chute ». La surface révélée par la vidéo serait ainsi une preuve (dans un sens plutôt négatif) de l'absence de la profondeur. Ross va à l'encontre de cette théorie en se demandant pourquoi ne pas considérer la profondeur autrement qu'en opposition à la surface ?

Par contre, l'image électronique de la vidéo par rapport à l'image analogique du cinéma pourrait nous rapprocher davantage du réel, non pas à cause de sa nature mais par son effet du « direct ». Dubois[7] souligne un autre aspect du

---

[4] Ross, 1996, p. 23.
[5] Ibid., p. 24.
[6] Ibid., p. 29.
[7] Dubois, « Cinéma et vidéo : interpénétrations », *Communications*, n°. 48, 1988, p. 294.

caractère « direct » de l'image vidéo, qui ne relèverait pas de la transmission ni de l'enregistrement, mais de la qualité de l'image : « une image électronique, tramée, scintillante, grésillante, comme empoussiérée par les oscillations fugitives, et en même temps tellement directe, authentique et indubitable qu'elle semble imprégnée, dans le corps même, par la maladie : une image *sale* ».

On voit sa saleté qui devient à un certain moment une de ses qualités imagées uniques. Et à travers cette saleté on se rend toujours compte du médium. Les réticulés de l'écran sont toujours présents au premier plan, comme s'ils appartenaient au « filmé ». Même si on peut concevoir l'histoire que l'on regarde comme réelle, on sait qu'elle est médiatisée ; pourtant elle est construite, on perçoit sa « surface » comme le dit Ross. Pour l'auteur, la surface est la particularité la plus importante de la vidéo. C'est à propos d'elle que non seulement Ross fait émerger une discussion sur la théorie postmoderne, mais aussi que toutes ses lectures convergent autour des qualités de la vidéo :

> La surface se présente dès lors comme une tapisserie abstraite à texture clignotante, luminescente et lumineuse, mue par un flou qui trouble les limites des cadres, qui divise les images tout en les liant. Opposer une profondeur reviendrait donc à relier les frontières par leur dissolution, à même un processus de fragmentation.[8]

C'est d'ailleurs au travers de la surface de l'image vidéo qu'il est possible de « relier » le spectateur à l'œuvre vidéographique. L'image vidéo par rapport à l'image cinéma perd son effet de profondeur et se définit comme une image de surface ou, comme le souligne Dubois[9], de frontalité qui va présenter surtout une « mise à *plat* de l'espace, le *dépliement* du volume, la transformation de toute profondeur en *frontalité* ». La vidéo est en effet le support privilégié d'une « esthétique du déballage et de la rupture ».

Paradoxalement, on voit l'image vidéo être constamment comparée aux images « propres » et « transparentes » du cinéma et de la photo, alors que les qualités imagées de la vidéo sont toujours considérées comme des défauts. Malgré cela, demeure dans la vidéo une résistance à se faire « saisir », grâce à ses différences indéniables qu'on ne peut pas trouver ailleurs, comme son *incrustabilité* infinie, par exemple, ou sa manière toute particulière de se faire aussi *corps* :

> Dans le *Champ Aveugle* Pascal Bonitzer parle de la *surface vidéo* qui n'est jamais trouée puisque incrustable à l'infini. Par ailleurs, Raymond Bellour dans *Les intermittences du corps* […] approche la notion de corporéité de l'image, qui change de nature « dans son corps même et dont la « substance interne » semble se trouer, faisant apparaître une « profondeur inusitée ». Dans la perspective théorique du propos (vidéo et peinture), cette « profondeur » est évidemment celle de la « surface » de l'image elle-même, de son épaisseur, ou mieux : sa *corporéité*[10].

Une corporéité indéniable et présente à chaque cadre, principalement à chaque ralenti comme celui de la ligne interminable de moutons dans la route, en plan rapproché remplissent le cadre et transformant l'image, grâce aux pixels, en

---

[8] Ross, 1996, p. 32.
[9] 1988, p. 296.
[10] Dubois, 1988, p. 319.

peinture *pointilliste*. C'est à ce moment qu'il est plus facile de voir et d'admirer la texture ou le manque de définition et le débordement des couleurs dans les points lumineux de l'image.

Texture électronique qui devient corps et s'amalgame sur la surface de l'écran. « C'était McLuhan qui a décrit l'exercice tactile du regard pour rassembler les points de l'image de l'écran télé, comme si un « doigt scrutateur » palpait l'écran, en faisant incessamment le contour des choses.[11] » Entre un point et l'autre notre regard parcourt l'écran de la vidéo différemment de l'écran transparent et translucide du cinéma. L'image paradoxale de la vidéo réside dans cet exercice ininterrompu de parcourir sa texture qui n'a pas une profondeur plus grande que l'arrivée et la partie d'un point lumineux à l'autre car, comme l'a souligné Dubois, il n'y a qu'un point allumé parfois. Qu'est-ce que ce va-et-vient nous laisse percevoir de l'image que le cinéma ne laisse pas percevoir ? Qu'est-ce qu'on peut entrevoir dans les reliefs de cette texture ? Entre les reliefs de la texture de la « transparence » et de la texture du « pictural » ?

L'essence de l'espace vidéographique est d'être divisé, pluriel[12]. Une image complexe – amalgame qui compose une texture dotée de densité et de volume – permettant cette prégnance de la peinture, photo et cinéma qui « font corps ». La vidéo est considérée comme une surface vide, sans distance et sans temps, responsable de la suppression de la profondeur que l'image cinématographique posséderait. Mais elle est aussi ce qui dote le cinéma d'une « nouvelle profondeur », résultante de la

[11] Stella Senra, « Tela/Pele », *Caderno Mais !*, *Folha de São Paulo*, 30/04/2000, p. 4-9.
[12] Nelson Brissac, « Passagens da imagem : pintura, fotografia, cinema, arquitetura », dans André Parente dir., *Imagem-Máquina. A era das tecnologias do virtual.* Rio de Janeiro, Editora 34, 1993, p. 250.

composition de visages, corps et paysages. Elle rompt la surface photographique, le cinéma, pour la dupliquer avec une profondeur matérielle qui est proche du pictural.

L'histoire du film *Calendrier* est celle d'un photographe (joué dans le film par Egoyan) d'origine arménienne né en Égypte et naturalisé canadien, qui était engagé pour prendre des photos des églises et des vieux monuments éparpillés partout en Arménie pour faire un calendrier. Le photographe voyage avec sa femme (joué par Arsinée Khanjian, femme d'Egoyan), elle aussi d'origine arménienne, née au Liban, mais qui différemment de lui a vécu dans les communautés arméniennes et parle la langue[13]. Ils sont accompagnés pa r un guide local, qui leur raconte les histoires des monuments et des coutumes du peuple. En parallèle, l'histoire se déroule aussi dans un appartement à Toronto au temps présent, (les images en Arménie appartiennent au passé). Dans l'appartement le photographe organise des dîners identiques pendant lesquels il reçoit des femmes d'origines différentes. En effet, elles proviennent des divers pays qu'ont accueillis le peuple arménien[14] après leur diaspora. Ainsi ce n'est pas seulement l'espace-temps arménien qui est filmé ou appréhendé autrement par les médias.

La caméra joue un rôle spécial dans le film dans la partie en Arménie, l'image cinématographique est toujours en plan fixe et le cadre rappelle les photos de calendriers avec les monuments et les objets typiques. L'image se révèle être la subjective du photographe qui reste invisible, qui n'apparaît jamais devant la caméra. Le film et la photo se fondent, se contaminent.

---

[13] L'effet-miroir entre le couple Egoyan-Khanjian et le couple fictif du film, photographe et interprète, se retrouve aussi dans le rapport à la langue arménienne : autant dans la vie que dans la fiction, Khanjian a grandi dans une communauté arménienne au Liban et à Montréal, et donc parle l'arménien, tandis qu'Egoyan, qui n'a jamais vécu dans la communauté, ne le parle pas. Né en Égypte, à l'âge de deux ans il est venu avec sa famille s'établir au Canada dans la ville de Victoria, en Colombie-Britannique.

[14] Je parle d'avantage sur la diaspora arménienne dans l'article "Le montage interculturel et intermédial de l'identité arménienne chez les cinéastes canadiens Atom Egoyan et Gariné Torossian," dans *Le montage des identités*, sous la direction de Sophie Jan-Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008, pp. 130-148.

Quant au film : quel est l'effet provoqué du passage de l'image en mouvement du cinéma à l'image figée de la photo ? Quelle influence exerce-t-il sur notre perception du film ? Pour Bellour cet arrêt est la force de l'instant, et il se demande comment le garder, y accéder, le mémoriser ou le percevoir quand cet instant apparaît plein de significations et de références : « Comment être dans l'espace et dans le temps ? C'est-à-dire comment faire de la simultanéité des points de l'espace […] une expérience de la mémoire et du temps ?[15] ».

Selon Bellour la photo qui apparaît soudainement dans le film fige le mouvement et par cet arrêt instaure une autre présence ou ressemblance du réel.

> L'analogie propre à la reproduction du mouvement. […] Dès que l'image incline vers la défiguration, la perte de reconnaissance, ou que son mouvement se trouve détourné, figé, interrompu, transi par l'irruption violente du *photographique* – l'effet photo, qui s'étend de la photo comme pure présence à l'arrêt sur image en passant par les fictions de la fixité et du photogramme.[16]

Une autre ressemblance et *étendue* du monde qui se crée dans le film devient importante quand elle se révèle être le seul moyen/endroit de rencontre des personnages. Le film se fige pour que, par cette défiguration ou détournement de la perception du réel, on puisse retrouver les personnages ou saisir ce moment de reconnaissance entre-eux. L'arrêt du flux du temps dans l'ensemble du film, représenté par les photos, peut par exemple signifier la quête ou la préservation des racines, avant qu'elles ne disparaissent. Ou alors créer un lien avec le monde. Un lien qui ne devient possible que par le médium comme celui entre les personnages et ses origines.

La « fidélité » photographique de la reproduction au cinéma a donné à l'écran, entre autres, une texture. Cette « fidélité » a permis au cinéma de développer son langage et de créer un effet tactile, ce qui le fait rapprocher de l'objet. Par contre, l'image vidéo produite par des points formés par des signaux électroniques l'a libéré de l'objet. « L'imperfection de la reproduction par la vidéo a fait émerger l'effet tactile de la construction matérielle de l'image dans un stade antérieur à

---

[15] Raymond Bellour, *L'Entre images 2*. Paris, POL, 1999, p. 31.
[16] Bellour, 1999, p. 18.

l'articulation du langage.[17] » Elle n'a plus besoin d'un corps ou d'un objet réel, elle a donc la potentialité de considérer la matière et le corps dans une autre dimension de la réalité. Je ne parle pas ici d'une image dans un monde virtuel, mais plutôt d'une image qui *semble* simuler les objets, les personnes ou les endroits. Selon Stella Senra, elle serait alors une image dans l'ordre du « devenir » vers d'autres dimensions, comme une déterritorialisation de l'image. Ainsi, l'image d'un objet quelconque serait dénaturée : elle ne serait pas une image de l'objet, mais une image d'un « devenir » objet.

L'image électronique est ainsi le *glissement* de l'image vers le simulacre[18], ce que l'image numérique a finalement rendu possible. Mais ce glissement, ou ce « presque-simulacre », est dû à l'effet temporel de l'image. D'abord, comme on a vu, c'est par son impossibilité de se spatialiser en tant qu'image, car elle ne peut

[17] Senra, 2000, p. 4-9.
[18] Laurent Lavaud, *L'image. Textes choisis et présentés*. Paris, Flammarion, 1999, p. 45.

jamais être formée sur l'écran comme un « tout » spatio-temporel, à chaque instant un pixel est allumé et remplace un autre créant, un effet de dématérialisation de l'image et de l'objet.

D'un autre côté, l'image électronique fait coïncider le temps du regard et le temps de l'événement, c'est-à-dire elle se réalise dans la temporalité du direct ou « en temps réel ». La distance entre le regard et l'objet est presque inexistante, cependant c'est cet écart qui lui a donné cet effet de simulation du réel. C'est l'effet du double du miroir.

Quelle sorte d'espace-temps se crée dans le film, l'hypothèse est celle d'une géographie « intermédiale », d'un espace « atemporel » créé dans les interstices des médias qui devient pour ce peuple dispersé un lieu où se rencontrer et se retrouver. Deux images si distinctes et si puissantes vont ainsi former ensemble une autre sorte d'« image ». La question demeure par rapport à la narrativité, est-ce que ce passage ou cet espace intermédial engendre un récit diasporic ou d'exil ?

Quelle sorte de médiation produit le tissage de deux médias, cinéma et vidéo ? En effet, c'est dans le passage entre un médium et l'autre que se configure l'espace de *l'intermédialité*. Un espace qui trouble notre perception et nous plonge dans un monde encore inconnu.

Silvestra Mariniello[19] discute l'opportunité de définir l'intermédialité, d'en faire un objet. On pourrait dire, par exemple, qu'elle se situe « entre deux ou plusieurs pratiques signifiantes : musique, littérature et peinture, supposons à l'intérieur d'un média, le cinéma », mais si on analyse le mouvement d'une pratique à l'autre, on l'arrête, on le décompose, on rate sa nature dynamique. Mariniello suggère finalement que « l'intermédialité est plutôt du côté du mouvement et du devenir, lieu d'un savoir qui ne serait pas celui de l'être. Ou bien lieu d'une pensée de l'être non plus entendu comme continuité et unité, mais comme différence et intervalle[20] ».

---

[19] « Présentation – Intermédialité et cinéma », *Cinémas*, vol. 10, nº 2-3, printemps 2000, p. 7.
[20] Ibid.

L'intermédialité se situe dans le film, précisément dans ces mouvements entre deux regards et deux médias. C'est dans ce discours fragmenté qu'on découvre le film, qu'on découvre les personnages. Les images acquièrent tout leur sens particulièrement au montage, de la superposition des plans et des mouvements de caméra, justement dans le *passage*. C'est dans « l'entre » une chose et l'autre que l'on connaît l'« identité » recherchée, celle des personnages comme du discours filmique.

L'intermédialité montre une crise, une crise du sujet provenant de la modernité qu'un média n'est plus considéré apte à conserver, à montrer, à sauvegarder ; l'intermédialité fragmente et efface ce sujet « classique » de la modernité, le sujet qui se représentait le monde ; elle produit en quelque sorte un nouveau sujet d'énonciation. Dans ce cadre ce qui importe, comme le montre Mariniello « n'est plus la connaissance du monde à laquelle un sujet parviendrait par un moyen

(média), lui aussi connaissable, sujet à définition, mais un autre type de connaissance, qui ne peut plus être celle du monde. L'enjeu est la possibilité de l'ouverture vers cette autre connaissance[21]. » Cette *autre* connaissance serait ainsi l'apanage de ces sujets produits par l'interaction des médias, par exemple le cinéma et la vidéo.

Le changement au niveau de la connaissance et de la subjectivité passe par la crise de la relation entre le langage et le monde, « Le flux des sons et des images a acquis une vitesse telle qu'elle ne se laisse plus apprivoiser par le langage et réduire à une série d'agencements logiques. Quelle connaissance alors ? et quel sujet de connaissance ? et le cinéma, quel rôle joue-t-il dans l'avènement de la nouvelle connaissance ?[22] »

Dans ce cas, ce n'est pas la différence entre l'espace et le temps, entre deux endroits ou deux personnages, mais la rencontre et la distance d'un point quelconque à l'autre, du grain et des pixels, par exemple.

L'image est produite entre deux références spatio-temporelles dont l'espace intermédial suppose être la conjonction ou le lieu de rencontre. Dans ce cas, l'intermédialité « déplace le centre d'intérêt et de pertinence : la narration, la discursivité ne seraient plus centrales, par exemple[23] ». Cependant le sujet non plus ne serait pas si facile à apprivoiser car il est un point de vue tout à fait particulier et en même temps puissant. L'Image-exil demeure à l'intérieur et se constitue comme cet espace intermédial et, par conséquent, celui-ci dévoile « une remise en question qui révèle la crise du sujet moderne et qui l'achemine vers une reconfiguration du savoir ou, à tout le moins, vers la conscience de sa nécessité[24] ». Le sujet qui est dévoilé par cet espace est crée par un point de vue intermédial qui narre l'histoire, spatialise le temps et range cet espace intermédial diasporique.

Cela nous rappelle ce conte de Borges où le géographe finit par se rendre compte que la carte du pays qu'il a dessinée épouse les contours de son propre visage. Un visage dans ce cas multiple.

---

[21] 2000, p. 8.
[22] Ibid., p. 9.
[23] Ibid., p. 10.
[24] Ibid.

Références Bibliographiques

BELLOUR, Raymond. *L'Entre images 2*. Paris, POL, 1999.

BRISSAC, Nelson. « Passagens da imagem : pintura, fotografia, cinema, arquitetura », dans André Parente dir., *Imagem-Máquina. A era das tecnologias do virtual.* Rio de Janeiro, Editora 34, 1993, pp. 237-252.

DUBOIS, Philippe. « Cinéma et vidéo : interpénétrations », *Communications*, nº. 48, 1988, pp. 267-321.

LAVAUD, Laurent. *L'image. Textes choisis et présentés*. Paris, Flammarion, 1999.

MARINIELLO, Silvestra. « Présentation – Intermédialité et cinéma », *Cinémas*, vol. 10, nº 2-3, printemps 2000, pp. 7-11.

MOURA, Hudson. « L'expérience de filmer l'entre-cultures à la première personne chez Gariné Torossian et Sandra Kogut » *Mobilités culturelles Brésil – Canada*, sous la direction de Walter Moser et Pascal Gin (à paraître chez les Presses de l'Université d'Ottawa).

_____. « Le montage interculturel et intermédial de l'identité arménienne chez les cinéastes canadiens Atom Egoyan et Gariné Torossian », dans *Le montage des identités*, sous la direction de Sophie Jan-Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008, pp. 130-148.

_____. « O cinema da diáspora no Canadá » dans *Nas Margens: Ensaios sobre teatro, cinema e meio digitais*, sous la direction de Gabriela Borges. Lisboa, Editora Gradiva, 2010, pp. 109-117.
ROSS, Christine. *Images de surface. L'art vidéo reconsidéré.* Montréal, Artextes, 1996.
SENRA, Stella, « Tela/Pele », *Caderno Mais !*, *Folha de São Paulo*, 30/04/2000, p. 4-9.

Hudson Moura est professeur et chercheur en cinéma spécialisé sur la question de l'exil et la diaspora. Docteur en littérature et cinéma de l'Université de Montréal, il a réalisé une recherche postdoctorale sur le cinéma interculturel à Simon Fraser University. Il a déjà enseigné dans plusieurs autres universités incluant University of British Columbia et l'Universidade Federal de São Carlos. Il est professeur invité dans le programme d'études supérieures en communication, culture et arts de l'Universidade do Algarve, au Portugal.