

Patricia-Laure THIVAT, dir., *Voyages et exils au cinéma. Rencontres de l'altérité*

Villeneuve d'Ascq, Septentrion Presses Universitaires, 2017, 327 pages

Karine Blanchon



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/19985>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.19985](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.19985)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2019

Pagination : 385-386

ISBN : 9782814305540

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Karine Blanchon, « Patricia-Laure THIVAT, dir., *Voyages et exils au cinéma. Rencontres de l'altérité* », *Questions de communication* [En ligne], 35 | 2019, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 10 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/19985> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.19985>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

(1915) et puis continué à développer son travail autour de l'un de ses centres d'intérêt majeurs : les follicules pileux de tout genre. En effet, le poil est omniprésent dans l'œuvre duchampienne, poil qui ne sert pas uniquement à brouiller les pistes du genre, mais objet capable d'acquiescer une donne politique, surtout à la fin de la Première Guerre mondiale où le poilu est devenu un symbole. Rose est aussi un jeu de mots symbolisant la Vie et l'Éros ; cette nouvelle identité incarne une existence qui s'est éloignée des contingences de la société, cela dans une Amérique où l'image féminine hollywoodienne est devenue un produit de consommation (p. 74). Rose survivra jusqu'en 1965, année durant laquelle Marcel Duchamp signe son arrêt de mort et la place symboliquement dans une urne avec laquelle il sera photographié, urne qui contient des cendres de son cigare et les restes du procès verbal d'une soirée passée en compagnie de chercheurs.

À la fin de son ouvrage, Sébastien Rongier met en relief l'influence de Marcel Duchamp sur le Cinéma, une industrie captivée par ses jeux optiques et par le mouvement retranscrit dans ses œuvres. En effet, le cinéma dit expérimental est issu des expérimentations de l'artiste, qui dépasse les genres et propose aux publics des objets d'art où la plasticité du filmé l'emporte sur le reste : imaginer un film en trois dimensions est un exemple parmi d'autres. En outre, à partir d'un photogramme filmique tiré d'une création d'Alexander Hammid, il façonne une affiche qui deviendra tableau : l'artiste se questionne ainsi sur la sérialité de la production d'objets artistiques, imaginant, bien avant Andy Warhol, les procédés de reproduction à la base du *pop art* (p. 91). Finalement, pour Marcel Duchamp le cinéma aurait été aussi une question d'amitié, amitié qui le pousse devant et derrière les caméras de Francis Picabia et Man Ray. Et d'amitié se nourrit son rapport avec Henri-Pierre Rocher, écrivain dont une partie des œuvres seront adaptées pas François Truffaut – citons uniquement *Jules et Jim* (1962) – qui comme un jeu de miroirs, cite dans ses écrits l'influence de Marcel Duchamp sur l'écrivain. De Marcel Duchamp, François Truffaut pourrait tenir le goût des jeux mécaniques ; l'ombre de l'artiste pourrait planer sur celle de l'auteur.

Afin de définir cet essai, nous pouvons exploiter les paroles de Sébastien Rongier qui considère l'une de ses thèses comme une « tentative théorique » (p. 102). En effet, au fil de cet ouvrage au format poche, l'auteur stimule notre curiosité par le truchement de théories dont le bien-fondé est souvent corroboré par des témoignages et des citations solides. Plaisant dans sa

lecture, ce support permet de découvrir des aspects moins connus de la vie d'un artiste iconique qui aurait aussi laissé son empreinte sur la forme d'art la plus influente du *xx^e* siècle.

Il est vrai que le lecteur est parfois confronté au doute nourri par les hypothèses émises par l'auteur de cet ouvrage quant à l'influence de Marcel Duchamp sur le cinéma. Ces hypothèses, en revanche, ouvrent les champs du possible laissant la place à l'imagination et à la curiosité. Le lecteur, novice ou confirmé, ressent un le besoin de partir à la découverte d'un univers peu exploré ; cette invitation au voyage est l'un des points forts de cet essai. *Duchamp et le cinéma* encourage intelligemment à aller au-delà de ses pages afin de redécouvrir, ou découvrir tout court, un artiste qui incarne une modernité bouillonnante et encore profondément actuelle.

Giuseppe Cavaleri

Études romanes, université Paris Nanterre, F-34570
giuseppe.cavaleri[at]ac-montpellier.fr

Patricia-Laure THIVAT, dir., *Voyages et exils au cinéma. Rencontres de l'altérité*

Villeneuve d'Ascq, Septentrion Presses Universitaires, 2017, 327 pages

Voyages et exils au cinéma. Rencontres de l'altérité, est un ouvrage collectif regroupant dix-neuf contributions d'enseignants et de chercheurs basés en France. Son sujet n'est pas inédit comme en témoigne en fin d'ouvrage la bibliographie sélective bien fournie. Il se décline ici en six chapitres reflétant chacun plusieurs « rencontres » avec l'Occident, les Amériques, l'Afrique, l'Inde, le Moyen-Orient et l'Asie, d'où la pluralité du titre. Ce découpage en aires culturelles peut sembler assez convenu, car des récurrences apparaissent dans ces articles. La première est d'ordre historique, avec une influence forte du contexte postcolonial dans le voyage. La seconde approche est plus personnelle, car il s'agit de la quête identitaire du réalisateur nomade. Enfin, la troisième permanence dans ces articles est celle concernant le lieu laissé ou découvert avec l'exil.

De plus, cet ouvrage aborde différents concepts, sans pour autant en privilégier un : hybridité (p. 175), métissage (p. 236), multiculturalisme (p. 189), acculturation (p. 236), et frontière (p. 273), autant de champs de recherches possibles intimement liés au thème du livre. L'unité du recueil provient du média cinéma choisi pour aborder ces sujets. Ainsi, à l'aide d'un corpus de films, cet ouvrage propose d'appréhender le phénomène des transferts culturels opéré lors d'un

départ choisi ou subit, et de leurs représentations, nombreuses, au cinéma. Dès l'introduction de l'ouvrage (pp. 11-23), Patricia-Laure Thivat explique en effet que le cinéma est le média le plus représentatif de la pluralité des cultures, à la fois dans ses représentations filmiques, ses narrations et les parcours de leurs auteurs, puisqu'il est lui-même une invitation aux voyages. « Le cinéma permet de transcender l'expérience de l'exil et d'afficher une double (sinon multiple) appartenance culturelle » (p. 151). Néanmoins, les articles se focalisent tous davantage sur la narration que sur la construction artistique du propos.

Le contexte de la création du film est donc d'emblée au cœur de tous ces articles. Par exemple, l'histoire politique, notamment le passé colonial, impacte la narration de nombreux films africains (pp. 137-154), indiens (pp. 175-189) ou chinois (pp. 257-272). Ainsi, « l'une des stratégies les plus courantes des cinéastes ou scénaristes de la diaspora est d'écrire en regard de genres cinématographiques ayant partie liée avec une certaine construction de la binarité Orient/Occident » (p. 181). Cette relation ambiguë avec l'Occident est ainsi présente dans les films du Britannique David Lean (pp. 27-41), du japonais Nobuhiro Suwa (pp. 55-68), du Sénégalais Alain Gomis (pp. 137-154), ou de l'Indien Manoj Kumar (pp. 191-208), même si les séquences sont très diverses. Il peut s'agir d'aller vers l'Occident ou de fuir sa patrie. Pour autant, la rencontre avec l'Occident est d'abord une confrontation linguistique, sociale puis politique, comme dans les cinémas japonais, africains ou indiens. Les questionnements sont multiples pour celui qui voyage loin de sa patrie.

Dans cet ouvrage, les exemples de réalisateurs immigrés évoquant leur exil ne manquent pas. Otto Preminger dans les années 1950 ou plus tard Radu Mihaileanu (pp. 225-240), Ghassan Salhab (pp. 241-254) et Bahman Ghobadi (pp. 273-290) confrontent leurs expériences personnelles d'exilés avec celles de leurs personnages. De même, le caractère nomade du réalisateur David Lean (pp. 27-41) a impacté sa conception du cinéma en mélangeant les genres et en déclinant les stéréotypes des Occidentaux face à l'Autre pour mieux les souligner. Michelangelo Antonioni (pp. 43-53) se confond lui aussi avec ses personnages libres, mais profondément déracinés. Naviguant entre le Japon et la France, Nobuhiro Suwa compte également parmi ces cinéastes voyageurs filmant l'exil (pp. 55-63). Cette dualité leur permet à tous d'être à la fois dedans et dehors, en plein champ et hors champ, dans un entre-deux qui montre tout autant qu'il se confronte à l'Autre. Ces parcours interrogent aussi sur le caractère documentaire de leurs films. Pour chacun, le « choc des

cultures », conséquence de l'exil, est une blessure pas complètement refermée, qui marque le caractère et la trajectoire de leurs personnages.

Toutes les œuvres citées dans cet ouvrage questionnent surtout l'identité : celle de ceux qui partent, celle de ceux qui restent, celle de ceux qui sont déjà arrivés. Ce métissage se retrouve par exemple dans la mise en scène des personnages d'Indiens dans la cinématographie brésilienne ou dans les personnages d'immigrés dans les dessins animés américains. Ce questionnement identitaire ne contamine pas seulement le travail des réalisateurs, mais aussi celui de la production cinématographique dans son ensemble : Hollywood s'inspirant du cinéma italien (pp. 101-113), le cinéma hongkongais attiré par celui des États-Unis (pp. 115-134), et les films de Taiwan confrontés avec ceux de la Chine (pp. 257-272). D'où que l'on se place (Italie, Hollywood, Hong-Kong, Afrique, Inde, Japon), les processus de réappropriation de l'identité et de transferts culturels s'observent jusque dans les discours tenus sur ces cinémas (pp. 155-172).

Le voyage n'est pas seulement une affaire de personnes ou de personnages. Il est aussi question de ses lieux de départ et d'arrivée, entre deux nations, entre le village et la ville. Dans le parcours du voyageur, le désert, « ce lieu du recommencement possible » (p. 47), tout autant que ce lieu de solitude, ne s'oppose pas à la ville, elle aussi lieu d'isolement où l'on se perd (p. 269). L'endroit du voyage ou de l'exil est aussi parfois un espace trouble, tel que Taiwan ou Hong Kong, ou trop étroit comme celui de la frontière infranchissable. Dans le cinéma taiwanais, « l'idée de parcourir l'espace comme moyen de se réapproprier son territoire, sa culture et son histoire aboutit, dans les années 2000, à un nouveau genre de film populaire : le film de voyage » (pp. 269-270).

Les voyages et les exils sont donc un passage du passé vers l'avenir, de l'Autre vers soi (p. 283). S'il prend de multiples formes, il est en effet unique et personnel pour celui qui le vit. Le voyage, qu'il soit vécu ou intérieur, est avant tout une confrontation, parfois violente, avec soi-même. C'est dans la rencontre avec l'Autre que l'on peut se forger son identité. Finalement, les « rencontres avec l'altérité » semblent être avant tout être ici des rencontres avec soi, cet autre qui se révèle dans les voyages et les exils, et quoi de mieux que le cinéma pour se découvrir.

Karine Blanchon

*Mica, université Bordeaux Montaigne, F-33000
blanchon.k[at]wanadoo.fr*