

TRAVERSER LES FRONTIÈRES : PASSERELLES LINGUISTIQUES, ESTHÉTIQUES ET STYLISTIQUES

Caroline Eades

University of Maryland (Etats-Unis)

ABSTRACT: A travers l'exemple de deux films, *L'Auberge espagnole* (2002) de Cédric Klapisch et *Le Regard d'Ulysse* (1995) de Théo Angelopoulos, on opposera deux traitements des enjeux posés par la construction européenne, par sa représentation au cinéma et par ses conséquences immédiates sur la gestion du patrimoine culturel dont relève le septième art. Dans le premier film, se révèle en effet une "intentionnalité" européenne qui se manifeste sur le plan narratif par la caractérisation et le système des personnages, le recours à des procédés réflexifs et des marques d'énonciation soulignées, ainsi qu'une présentation parfois parodique des enjeux européens. Dans le second cas, au contraire, il s'agit de traverser les frontières de l'intérieur et de contribuer à construire "un spectateur européen" en proposant des références plus hermétiques à l'histoire des déplacements de population, à l'histoire plus contemporaine des conflits en Europe de l'Est et à l'histoire du cinéma. On examinera alors si ces différences de traitement reflètent un positionnement particulier sur la question européenne, si elles engagent leurs auteurs sur la question épineuse de l'identité européenne, si elles permettent de situer ces films dans le débat sur la construction d'une conscience européenne.

Traverser les frontières : passerelles linguistiques, esthétiques et stylistiques

Le caractère transnational des longs-métrages de fiction n'est ni une nouveauté ni une tendance particulièrement marquée aujourd'hui. L'apport des cinéastes européens et de quelques grandes stars au développement des studios d'Hollywood est un sujet qui continue à être d'actualité : on le verra prochainement avec la sortie de l'ouvrage de Ginette Vincendeau sur les acteurs et actrices françaises qui ont traversé l'Atlantique avec plus ou moins de succès¹. L'autre argument évoqué très souvent est la

¹ Voir pour d'autres exemples BARNIER, M. *Des films français made in Hollywood : les versions multiples, 1929-1935*. Paris: L'Harmattan, 2004 ; BARNIER, M. et MOINE, R. *France-Hollywood :*

multiplication des coproductions et l'incertitude que pose le montage financier sur l'identité nationale des films². Je resserrerai ici la question, d'une part, sur le transnationalisme à l'intérieur du continent européen, d'autre part, sur l'intention et l'engagement du réalisateur -en dehors des objectifs et impératifs de production ou de distribution-, et enfin sur deux films à titre d'exemples : en restreignant ainsi l'argument et le corpus, je tenterai de comparer ce qu'on pourrait appeler la présentation d'un film européen à la manière de *L'Auberge espagnole* de Cédric Klapisch (2002) à la construction d'un spectateur européen que propose *Le Regard d'Ulysse* de Théo Angelopoulos (1995).

Si penser le monde, c'est d'abord penser l'espace, le transnationalisme suppose un déplacement et nous invite à aborder la question sous trois angles : la direction générale du mouvement, l'itinéraire formé par ce mouvement, l'incidence sur l'acteur de ce déplacement. On opposera non seulement les parcours des protagonistes de *L'Auberge espagnole* et du *Regard d'Ulysse*, mais également des schémas récurrents dans les films de Cédric Klapisch et ceux de Théo Angelopoulos. Chez Klapisch, il existe un mouvement centrifuge à l'intérieur du film comme de film en film : on pourrait presque avancer que la thématique explorée par ce réalisateur est celle de l'évasion au sens propre et au sens figuré. Sortir de son appartement, de sa routine, de son environnement socio-familial et professionnel devient l'objectif de la plupart de ses protagonistes. Après la découverte du quartier de la Bastille dans *Chacun cherche son chat* (1996) ou d'un mode de relation interpersonnelle différent dans *Un air de famille* (1996), il lance son personnage Xavier par delà les frontières dans *L'Auberge espagnole* qui débute de manière significative par un plan sur un avion au décollage, comme pour faire suite à la course éperdue de Chloé dans *Chacun cherche son chat*.

A ce mouvement tout aussi physique que mental, s'oppose le voyage du cinéaste "A." chez Angelopoulos qui s'apparente à la révélation progressive d'une frontière intérieure et devient en fait la réappropriation d'un territoire, d'un mode de vie, d'une identité menacés par l'Autre³. C'est le message qui se dégage du *Regard d'Ulysse* avec la

échanges cinématographiques et identités nationales. Paris: L'Harmattan, 2002. Ou sur le phénomène inverse, VINCENDEAU, G. *Jean-Pierre Melville: An American in Paris*. Londres: BFI, 2003.

² Voir notamment sur le cinéma français CRETON, L. *Economie du cinéma : perspectives stratégiques*. Paris: Nathan, 2001.

³ Ce qui distingue le protagoniste d'Angelopoulos du héros homérique, en dépit de nombreuses références à Ulysse, est précisément l'idée du Barbare, c'est-à-dire du peuple radicalement autre par sa langue, sa

métaphore du retour à Ithaque et du premier regard, mais aussi de *L'Eternité et un jour* (1998) avec la mort imminente du protagoniste ou encore de la figure du député, exilé volontaire sur une frontière infranchissable, dans *Le Pas suspendu de la cigogne* (1991). La conclusion de ces films est significative : *L'Auberge espagnole* se termine quand le protagoniste revient à Paris et retourne à sa vocation initiale d'écrivain, alors que l'Ulysse d'Angelopoulos revient à Ithaque par la parole et la vision intérieure.

L'itinéraire du protagoniste diffère également d'un film à l'autre : dans *Le Regard d'Ulysse*, la succession des lieux où se déroulent les épisodes constitue le voyage d'A. dans les Balkans et renvoie à un référent réaliste, objectif, scientifique : la carte géographique de l'Europe de l'Est. Cette carte est politique, dans la mesure où les lieux géographiques évoqués font allusion à une situation politique précise à un moment donné : la guerre des Balkans du temps d'A., mais aussi l'instabilité de la région au début du XXe siècle, du temps des frères Manakis, les pionniers du cinéma grec. De plus, le film s'attache davantage à la description d'un réseau qu'à celle des lieux eux-mêmes : la structure en séquences s'organise par le changement de lieu sans que celui-ci soit décrit de manière précise et détaillée. Il s'agit donc d'une carte parsemée de noms familiers à laquelle le mouvement du protagoniste confère un sens, transformant une projection géographique en itinéraire narratif.

La carte dessinée par le voyage d'A. s'inscrit alors dans la théorie des sous-systèmes de Robert Fossaert : celui-ci préconise un découpage du monde en grandes régions comme alternative au découpage géographique -en continents- ou politique -en nations-. Le critère culturel sur lequel il se fonde, -outre les critères sociaux, climatiques, politiques et économiques- "résulte de la sédimentation de traits culturels (communs ou proches) qui a pu s'opérer sur une très longue durée, c'est-à-dire dans l'aire d'une civilisation aujourd'hui vivante, sans oublier les éléments de civilisations plus anciennes qui survivent via cette dernière".⁴ Le périple d'A. élabore une nouvelle carte dans le contexte de la construction européenne et de la globalisation, à un moment où "à l'est de l'Europe, les délimitations sont rendues imprécises par les zones où les dégâts des implosions soviétique et yougoslave sont loin d'être réparés"⁵. De fait, le film semble faire écho à la constitution de grandes régions européennes ou à la résurgence d'ententes

religion, ses moeurs, qui apparaît à partir du 6^{ème} et 5^{ème} siècle (cf. HARTOG, F. *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1996, p. 90).

⁴ FOSSAERT, R. "Le système mondial, vu des débuts du XXIe siècle". *Hérodote. Géopolitique de la mondialisation*, no 108, 1^{er} trimestre 2003, p. 35.

⁵ FOSSAERT, R. *Ibid.*, p. 37.

entre provinces actuellement favorisées, sur le plan économique, par le biais des fonds structurels de l'Union Européenne et, sur le plan politique, par le développement de la décentralisation.

Dans le film de Klapisch, la seule allusion à la reconfiguration de l'Europe, à l'intérieur des frontières nationales et par delà celles-ci, est la scène où professeur et étudiants catalans défendent la pratique de leur langue et de leur culture au sein de la nation espagnole. L'ironie est double : ce sont les étudiants étrangers qui réclament des cours en castillan et l'un des étudiants catalans qui revendique une identité hybride est d'origine africaine. On peut se demander si Klapisch n'oppose pas deux extrêmes à la constitution des régions européennes en marquant le caractère nationaliste de la province catalane, puis en plaçant la situation catalane dans un contexte bi-continental. L'ironie de la scène est encore renforcée par le fait que la porte-parole des étudiants du programme Erasmus, toutes nations confondues, est Isabelle la Belge, représentante d'une troisième situation, à savoir un pays scindé en deux communautés complètement séparées par la langue, la culture et les institutions.

Avec Angelopoulos, se construit dans les pas d'A. l'espoir d'une Europe autre que celle qui a mené aux guerres du 20ème siècle. Avec Klapisch, tous les cas de figure sont exposés dans un film qui devient ainsi plus l'inventaire et le constat d'une Europe-catalogue. On pourrait alors reprendre *mutatis mutandis* la distinction que fait Michel Foucault entre les deux tâches fondamentales du "discours" classique : "quand il nommait l'être de toute représentation en général, il était philosophe : théorie de la connaissance et analyse des idées. Quand il attribuait à chaque chose représentée le nom qui convenait (...), il était science –nomenclature et taxinomie"⁶. Le discours filmique s'oriente donc avec *Le Regard d'Ulysse* vers une approche analytique du phénomène européen et avec *L'Auberge espagnole* vers une approche parodique qui consiste à décliner les différentes configurations communautaires au sein de l'Europe.

L'idée de nation constitue donc un concept incontournable pour définir la marge de manoeuvre des protagonistes entre l'Etat et l'Union : il est d'autant plus opératoire qu'il se combine à la métaphore de la mère-patrie déjà présente dans l'Antiquité avec le retour d'Ulysse dans son île, auprès de sa nourrice puis de son épouse. Klapisch reprend cette association en écartant le père de Xavier de la plupart des scènes qui se déroulent à

⁶ FOUCAULT, M. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966, p. 136.

Paris et en lui substituant des figures de remplacement institutionnelles comme le fonctionnaire des finances. De plus, l'expérience de Xavier est montrée comme chargée d'affect, ne serait-ce que parce qu'il va d'une ville à l'autre, Paris et Barcelone, deux lieux à forte connotation émotionnelle, féminine, voire maternelle pour le personnage. Il existe en effet un contraste marqué entre la représentation de la vie quotidienne du protagoniste dans la ville et la représentation qu'il se fait de cette ville. Il est vu le plus souvent dans des appartements et même dans des chambres dont le mobilier se réduit à un lit –chez Martine ou à Barcelone- et qui proposent donc un cadre resserré avec un éclairage diffus : ce sont des lieux clos, intimes, réservés à deux personnes, propices à la rêverie ou à la mélancolie. En revanche, ce sont des lignes verticales traversant dans des plans d'ensemble pris à l'extérieur qui constituent des vues insolites de l'immeuble parisien ou de la Plaça Rejal et proposent ainsi un détournement parodique des cartes postales. De même, la séduction d'Anne-Sophie par Xavier a bien lieu dans le célèbre parc Güell de Barcelone, mais l'échelle de plans serrée sur un endroit qui appelle le panoramique en subvertit le caractère touristique. Angelopoulos étend le procédé à toute son œuvre, en évitant de représenter les sites archéologiques grecs, tout comme ceux qui définissent l'identité nationale à la manière des cartes postales du 19^{ème} siècle "où le décor civique –mairie, hôtel de ville, monument aux morts- est très présent"⁷.

La mise en scène de Klapisch met donc les deux villes en parallèle et les rapproche par ce double traitement de l'espace qui subvertit la représentation classique : les scènes d'intérieur au double sens du terme, spatial et psychologique, sont théâtralisées par un point de vue unique et frontal et les scènes d'extérieur sont subjectivisées par un point de vue imaginaire, celui du créateur d'images intérieures, cinématographiques ou artistiques, puisque le récit est à la fin explicité comme l'histoire racontée par Xavier devenu écrivain. Par des moyens différents, liés à des objets différents, les lieux sont en tout cas dégagés d'une véritable intention réaliste et transparente. A ceci on peut ajouter les mises en abyme que constitue dans les chambres la présence d'images, illustrations de livres ou photographies, d'autant qu'elles contiennent des personnages, tout comme les images cinématographiques. L'espace représenté est donc saturé de subjectivité et son traitement esthétique a pour effet de gommer toute spécificité du lieu, toute différenciation objective, au profit d'un nivellement par le regard et l'affect à partir d'un point de vue unique.

⁷ CACHIN, F. "Le paysage du peintre". In NORA, P. *Lieux de mémoire, t. 2, La Nation*. Paris: Gallimard, 1986, p. 474.

Seule la représentation des institutions françaises, le Ministère des Finances et l'Université de Paris X-Nanterre, ne trouve pas sa contrepartie dans la partie du récit située à Barcelone, ce qui peut permettre d'interpréter cette distinction comme le signe du spécifiquement français rendu à la fois par l'écriture filmique (avec l'utilisation de l'accélééré et des incrustations) et par le traitement narratif puisqu'il n'est pas dupliqué et ne se conforme pas au schéma général de redoublement et de parallélisme. Ce qui caractérise donc une appartenance nationale n'est pas la localisation du personnage ou sa culture au sens large, mais l'existence d'institutions particulières ou plus exactement la relation qu'entretient un individu avec ces institutions. En d'autres termes, il s'agit de la définition d'un citoyen, une définition pratique et applicable à tous dans le cadre cependant d'une république ou d'une démocratie qui garantit à tous l'accès à l'éducation et assujettit chacun à la déclaration de revenus. Cette définition pragmatique s'inscrit certes contre une approche plus romantique ou plus diversifiée des relations entre les individus et la collectivité nationale ou supranationale à laquelle ils appartiennent. Elle est à la fois marginalisée dans le récit puisque située au début de la narration sans être reprise par la suite et soulignée comme essentielle puisqu'elle constitue le point d'embranchement de l'histoire : avant le décollage de l'avion de Xavier pour Barcelone.

Doit-on y voir une métaphore de ce qui constitue le fondement de tout « récit » sur les expériences transnationales, à savoir le retour à l'essentiel : l'existence d'une nation de citoyens avec ses propres exigences et ses propres structures ? Malgré les particularités de son écriture et le caractère explicitement subjectif de la narration (voix off, flashback, images intérieures), le film de Klapisch se présente comme résolument réaliste à cet égard et presque politique au sens étymologique du terme : le personnage est avant tout un membre de la Cité. Dans *L'Auberge espagnole*, les personnages se définissent par leur nation d'appartenance: Belgique, Allemagne, Angleterre, Italie et les stéréotypes attachés à ces nations.

L'ambiguïté des choix de Klapisch permet cependant de distinguer deux procédés : d'une part il s'agit d'un signe fort d'ancrage dans une réalité connue des spectateurs, d'une marque de connivence indispensable au positionnement par rapport au changement de lieu et à la diversité des personnages. Le prologue à l'éloignement est, comme son nom l'indique, un préliminaire au discours qui soit exclu soit familiarise certains groupes de spectateurs et confie au narrateur une autorité au sens propre, celle de critiquer, non pas reproduire la réalité mais la trier et la recomposer selon son

objectif. Mais ce prologue qui, en tout cas, n'a pas la fonction d'annonce ou de programmation traditionnelle, peut aussi servir de repoussoir en combinant le spécifiquement français au spécifiquement personnel pour présenter son contraire, à savoir une certaine idée de la communauté européenne. Il s'agit d'opposer non pas satire et réalisme, mais plutôt projet passé et projet futur.

La voix off et la fin du récit montrent qu'il s'agit de la construction d'un souvenir par le protagoniste, mais que ce souvenir sera la cause d'une réorientation, d'une appropriation d'identité présentée comme une récupération d'un soi authentique. Le film oscille en effet entre la présentation d'un personnage plutôt passif et falot, voire sentimental, et celle d'un narrateur plus mûr, plus détaché, plus décidé. Le regard que partagent les spectateurs est donc celui d'un Européen désormais convaincu, mais aussi celui d'un écrivain plus que celui d'un décideur. L'idée du passage de la frontière comme constitutive de sa formation est renforcée par l'idée de l'ancrage en soi et en France. La rupture sur le plan stylistique montre bien la distance à établir entre la réalité parisienne et l'épisode à l'étranger : il n'y a pas de continuité hors de l'ordre du discours. L'étranger est une parenthèse qui sert à reconnecter deux éléments qui avaient été séparés à tort. Cette fonction est certes valorisée mais il s'agit d'une instrumentalisation de l'étranger comme l'Autre indispensable à la formation de Soi. L'appartement espagnol n'est d'ailleurs pas montré comme le terreau d'amitiés destinées à perdurer ou comme un noyau social ou professionnel amené à se développer. Il y a même une insistance à présenter l'épisode réaliste parce que filmique : il s'agit d'un récit clairement montré comme tel par un narrateur.

Le film d'Angelopoulos fonctionne de la même façon : la traversée des Balkans en guerre est aussi narrativisée dans le sens où, sur le plan thématique, elle sert à reconnecter le protagoniste avec une tradition orale, homérique, cinématographique, par essence grecque. Le réalisme des lieux et des références aux conflits en ex-Yougoslavie souligne a contrario le caractère construit d'une aventure élaborée sur les schémas épiques et le recours à des personnages de l'épopée homérique. Dans *Le Regard d'Ulysse*, la nationalité est montrée comme un atout essentiel pour permettre à une communauté de survivre à l'exil forcé en Asie mineure ou sur les bords de la mer noire, voire en Amérique. Elle est aussi profondément liée au concept de famille, de parents, de sol ancestral. En prenant pour le rôle du protagoniste un acteur qui n'est pas grec (Harvey Keitel), Angelopoulos place les spectateurs au sein même du processus de construction du protagoniste comme citoyen des Balkans : celle-ci s'effectue ni par la

langue ni par la nationalité officielle, donc ni par l'éducation ou par l'institutionnalisation d'une appartenance à une communauté, mais au contraire par l'expérience partagée avec les spectateurs. Les souvenirs personnels d'A. (le village de Florina, la rencontre avec d'anciens amis comme son condisciple à Belgrade) apparaissent bien vite comme le prétexte pour évoquer d'autres vies, celle des frères Manakis, mais surtout une mémoire commune fondée sur la tradition homérique comme sur le patrimoine cinématographique. L'Europe ainsi construite par le film d'Angelopoulos n'est pas une collection de citoyens dans une collection de nations, mais le ciment qui lie par delà les siècles, par delà les frontières, par delà l'écran, par delà les arts, des individus quelle que soit leur nationalité, même ceux qui viennent comme A. d'autres continents. Comme le rappelle Jacques Le Goff, "la mémoire est un élément essentiel de ce que l'on appelle désormais *l'identité* individuelle et collective, dont la quête est une des activités fondamentales des individus et des sociétés d'aujourd'hui, dans la fièvre et l'angoisse. Mais la mémoire collective est non seulement une conquête, c'est un instrument et un objectif de puissance"⁸.

Cette urgence est soulignée sur le plan stylistique par le recours au plan séquence. On reprendra à Youssef Ishagpour son commentaire sur sa fonction dans *Le Pas suspendu de la cigogne* : "le plan séquence qui peut dissoudre le drame et tendre à la raréfaction du récit, à l'insignifiance du tout, se métamorphose, par la force de la parabole, et sans que se perde l'existence et la matérialité des choses, en une théâtralité d'où le souvenir de Brecht et du théâtre des années vingt n'est pas absent"⁹. Contrairement au schéma d'opposition proposé par Klapisch, la continuité est assurée par l'écriture d'Angelopoulos sur le plan spatial, entre l'oeil de la caméra et le regard des spectateurs, mais aussi entre les divers moments de l'histoire européenne dont le cinéma se fait le paradigme : ici, loin de Hollywood, le septième art né à Lyon se retrouve dans les Balkans avant de suivre un itinéraire qui le conduira à l'expression d'un cinéaste qui se veut avant tout le confrère d'Antonioni, de Bergman et de Godard.

On pourrait avancer qu'à travers leur définition de la nation et du citoyen, les deux films proposent un message proche du programme de Condorcet : "nos espérances sur les destinées futures peuvent se réduire à ces trois questions : la destruction de l'inégalité entre les nations ; les progrès de l'égalité dans un même peuple ; enfin le

⁸ LE GOFF, J. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1986, rééd. 1988, p. 174-175.

⁹ ISHAGPOUR, Y. *Historicité du cinéma*. Tours: Farrago, 2004, p. 189.

perfectionnement réel de l'homme"¹⁰. Entre la visée artistique et le projet européen, il faut donc réintroduire la donnée sociale; Or, c'est l'Europe des élites qui est décrite dans le film de Klapisch, puisque le programme Erasmus à Barcelone y est montré comme l'occasion de rapprocher des étudiants en troisième cycle, soucieux de leur future carrière et dotés d'un niveau de vie similaire. Les diverses composantes de la bourgeoisie française semblent aussi se retrouver à Barcelone, avec le fils de la "baba cool" et du "bo-bo", mais aussi des représentants d'un milieu plus conservateur, Anne-Sophie et Jean-Michel.

Dans *Le Regard d'Ulysse*, les interlocuteurs du protagoniste appartiennent également à la même classe sociale, même si celle-ci est pauvre : cette déchéance est le sort réservé à la bourgeoisie traditionnelle par les dictatures fasciste ou communiste. La rencontre du personnage principal avec des adjutants issus d'une autre classe comme la paysanne bulgare ne fait que souligner son exclusion d'une communauté sans pouvoir pour autant être intégrée dans une autre, même si tous partagent la même nationalité.

Ce n'est donc pas tant la situation sociale des personnages qui différencie le film de Klapisch de celui d'Angelopoulos, mais le fait que le premier propose une vision très synchronique de la bourgeoisie et de ses différentes composantes, alors que le second propose une vision diachronique qui tend aussi à diversifier la composition de la bourgeoisie : il ne s'agit pas seulement de la bourgeoisie grecque actuelle, mais aussi de la bourgeoisie juive en Europe de l'Est ou de la bourgeoisie émigrée dans des villes sous domination soviétique, voire de la diaspora aux Etats-Unis. La question qui se pose alors est de savoir ce qui cimente des groupes éloignés par leurs valeurs ou leur localisation : chez Klapisch il semble y avoir une démonstration de type concentrique qui vise à l'homogénéité, en réunissant les diverses tendances centrifuges de la bourgeoisie française exposées à l'isolement dans un lieu étranger, puis en soumettant au même processus les diverses composantes nationales de la bourgeoisie européenne. Le film ne construit pas plus l'Europe que l'Europe ne construit sa propre classe sociale, elle en assure seulement la cohésion à l'instar du récit filmique. En revanche, chez Angelopoulos, le film ni ne réunit les diverses composantes de la diaspora ni ne donne à l'Europe cette fonction de cohésion. Bien au contraire, il s'agit pour A. de se poser en héritier de groupes non seulement dispersés mais décimés dans lesquels il croit se

¹⁰ A ceci près toutefois que Condorcet ajoute : "toutes les nations doivent-elles se rapprocher un jour de l'état de civilisation où sont parvenus les peuples les plus éclairés, les plus libres, les plus affranchis de préjugés, les Français et les Anglo-Américains ?" (CONDORCET, M. "Des progrès futurs de l'esprit humain", *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, X, 1794).

retrouver à divers âges mais qui ne sont plus que des ombres, des fantômes, sans ancrage géographique, matériel. A la manière de *La Guerre est finie* d'Alain Resnais, "ce qui apparaît comme passé, présent, futur, c'est aussi bien trois âges de l'Espagne, de manière à produire quelque chose de nouveau, soit en décidant entre deux, soit dans les marges de l'indécidable. L'idée d'âge tend à se distinguer, à prendre une portée politique, historique ou même archéologique autonome"¹¹. Le spectateur est censé comme A. rétablir le fil intergénérationnel, poser l'Europe comme un processus historique qui a donc la force d'une lignée familiale, mais aussi porte le risque de l'extinction de toute descendance. Dans le film de Klapisch, ce risque n'existe pas puisque l'Europe est saisie au contraire à un moment donné et que l'âge en constitue le plus petit dénominateur commun. La frontière est ici une donnée franchie a priori, alors qu'elle est chez Angelopoulos doublée par une frontière temporelle ou biologique, peut-être plus périlleuse encore.

Il reste enfin à évoquer ce qui rapproche les deux perspectives : chez Klapisch comme chez Angelopoulos, l'hybridité reste marginale, alors que l'appartenance à une collectivité donnée et bien définie reste un facteur déterminant d'identité, ce qui pose bien évidemment la question de la situation des immigrants et, dans le contexte actuel, la question de l'Europe des nations. Par ailleurs, si on reconnaît avec André Gardies deux types de relation entre le protagoniste et son espace : "ou bien le sujet par son faire vise à s'intégrer (il agit donc sur lui-même) à un espace donné, ou bien, afin de rester lui-même, il agit sur l'Espace pour le transformer"¹², il faut admettre que Xavier et A. semblent se rejoindre dans le manque de volonté à apporter un quelconque changement à leur environnement : l'intégration à la collectivité européenne mènerait donc à se trouver soi-même, ce que Condorcet considérait comme l'objectif ultime de l'Europe pacifiée et égalitaire.

BIBLIOGRAPHIE

¹¹ DELEUZE, G. *L'Image-temps, pointes de présent et nappes de passé*, Paris, Minuit, 1983, p. 155.

¹² GARDIES, A. *L'Espace au cinéma*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1993, p. 153.

- BARNIER, M. *Des films français made in Hollywood : les versions multiples, 1929-1935*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- BARNIER, M. et MOINE, R. *France-Hollywood : échanges cinématographiques et identités nationales*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- CACHIN, F. "Le paysage du peintre". In NORA, P. *Lieux de mémoire, t. 2, La Nation*. Paris: Gallimard, 1986.
- CONDORCET, M. "Des progrès futurs de l'esprit humain", *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, X, 1794.
- CRETON, L. *Economie du cinéma : perspectives stratégiques*. Paris: Nathan, 2001.
- DELEUZE, G. *L'Image-temps, pointes de présent et nappes de passé*, Paris, Minuit, 1983.
- FOSSAERT, R. "Le système mondial, vu des débuts du XXI^e siècle". *Hérodote. Géopolitique de la mondialisation*, no 108, 1^{er} trimestre 2003.
- FOUCAULT, M. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- GARDIES, A. *L'Espace au cinéma*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1993.
- HARTOG, F. *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1996.
- ISHAGPOUR, Y. *Historicité du cinéma*. Tours: Farrago, 2004.
- LE GOFF, J. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1986, rééd. 1988.
- VINCENDEAU, G. *Jean-Pierre Melville: An American in Paris*. Londres: BFI, 2003.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.