HAL
open science

Les frontières physiques, politiques et symboliques dans Babel

Marie-Julie Catoir

To cite this version:

Marie-Julie Catoir. Les frontières physiques, politiques et symboliques dans Babel. Elyette Benjamin-Labarthe. Cinéma métis aux États-Unis. Représentations de la frontière Mexique/Etats-Unis, Maison Sciences de l'Homme d'Aquitaine (MSHA), 2012, Études littéraires d'Amérique du Nord, 9782858924127. hal-01842027

HAL Id: hal-01842027

https://hal.science/hal-01842027v1

Submitted on 17 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cet ouvrage analyse la recrudescence, aux États-Unis, ces vingt dernières années, d'un cinéma focalisé sur la représentation de la frontière mexicano-américaine. Ce genre cinématographique en plein essor, en phase avec le discours actuel sur l'étanchéité des frontières et la délimitation des espaces nationaux, est sous-tendu par un discours critique sur l'expansionnisme étasunien.

Zone poreuse ou étanche, jointure ou brisure, mur ou passage, la frontière habite aujourd'hui les représentations cinématographiques hollywoodiennes ou plus indépendantes, attestant des rapports conflictuels ou apaisés, passés ou présents, entre deux communautés linguistiques et culturelles qui lentement se créolisent. Le débat entre le clos et l'ouvert, l'assimilation et le refoulement de l'étranger, la libre circulation sans-frontiériste et l'exclusion xénophobe devient l'enjeu idéologique d'un cinéma contemporain qui représente autant les replis identitaires que la fuite ou l'ouverture vers un ailleurs souvent mexicain.

À travers l'étude de ce cinéma de la frontière, constitutif du cinéma étasunien dans son ensemble, cet ouvrage témoigne de l'évolution d'une société étasunienne principalement issue de l'immigration à laquelle se posent avec insistance les questions de l'occupation spatiale, de la loi et de l'ordre symbolique.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

ISBN : 978-2-85892-412-7

9 782858 924127

CLIMAS Cultures et littératures des mondes anglophones EA 4158

ÉLYETTE BENJAMIN-LABARTHE est spécialisée dans l'étude des phénomènes de société, des littératures et des arts issus de l'immigration, de l'interaction anglo-hispanique dans la zone frontalière Mexique/États-Unis ainsi que du cinéma des minorités. Elle a publié de nombreux articles et ouvrages sur ces thèmes, individuellement ou en collaboration, dont *Vous Avez dit Chicano : anthologie de poésie chicano* (MSHA, 1993), *Cinéma américain : aux marches du Paradis* (Presses universitaires de Nancy, 1993), *Écritures Hispaniques aux États-Unis : Mémoire et Mutations* (Presses de l'Université de Provence, 1990), *Confrontations et Métissages* (Maison des Pays ibériques, 1995) et *Émancipations caribéennes* (L'Harmattan, 2010) dans le cadre du groupe de recherche CLIMAS (Université Bordeaux 3).

Avec les contributions de

Julie Assouly, Élyette Benjamin-Labarthe, Marie-Julie Catoir, Anne Crémieux, Xavier Daverat, Yves-Charles Grandjeat, Gary Francisco Keller, Kathleen McHugh, Gilles Ménégaldo, Chon A. Noriega, Gérald Préher, Alicia Ramos Jordán, Yvonne-Marie Rogez, Cécile Rouffanche-Péricat, Isabelle Schmitt-Pitiot, Jeffrey Swartwood, Marco Valesi

25 euros

http://www.msha.fr

Cinéma métis aux États-Unis : représentations de la frontière Mexique / États-Unis

MSHA

Cinéma métis aux États-Unis

représentations de la frontière

Mexique États-Unis

sous la direction de

Élyette Benjamin-Labarthe

Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine

Les frontières physiques, symboliques et idéologiques dans Babel.

Marie-Julie CATOIR, doctorante en Sciences de l'Information et de la Communication,
sous la direction de Thierry Lancien, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3.
mariecatoir@voila.fr

Nous avons choisi dans cet article d'analyser le point de vue d'un cinéaste mexicain sur la question de la frontière américano-mexicaine. Il s'agit d'Alejandro GONZALES IÑARRITU, qui dans son dernier film, ***Babel*** (2006), traite des frontières physiques et idéologiques entre les hommes. Dans ce film de fiction, ces frontières relèvent toutes d'un problème de communication interculturelle, interfamiliale, ou entre homme et femme.

C'est pourquoi nous étudions ce film à partir du questionnement suivant : dans quelle mesure le réalisateur construit-il par les images et le son un discours critique sur les frontières physiques, politiques et symboliques entre les êtres humains ?

Pour y répondre, notre propos se décompose en trois temps.

Dans une première partie, la représentation de l'espace-frontière entre les Etats-Unis et le Mexique est analysée d'un point de vue géo-politique, économique et socio-culturel. Cette première partie nous conduit à traiter la notion de frontière au-delà de cette limite géographique qui sépare le Mexique des Etats-Unis.

Dans une deuxième partie, la thématique de la frontière est analysée d'un point de vue symbolique et idéologique. En effet, le réalisateur relie cette thématique avec celle de l'idéologie et de la communication entre les hommes de cultures (au sens large) différentes.

La troisième partie vise donc à démontrer qu'INARRITU formule une réponse cinématographique aux questions posées par la communication interculturelle, en s'appuyant sur les émotions.

1. La frontière physique entre le Mexique et les Etats-Unis

La frontière désigne cette limite physique qui sépare deux états. Conventionnelle, politique, elle est une ligne imaginaire de démarcation. La frontière est donc d'abord institutionnelle et historique. Elle constitue une rupture entre deux modes d'organisation de l'espace, entre des réseaux de communication et des sociétés différentes voire antagonistes. Cette rupture est d'autant plus sensible dans le cas de la frontière américano-mexicaine qui sépare deux cultures : celle de l'Amérique du Nord et celle de l'Amérique du Sud.

Ainsi, dans ***Babel***, deux villes miroirs sont représentées : San Diego et Tijuana. Le réalisateur insiste surtout sur le passage d'une ville à l'autre. Et le passage en douceur de l'aller contraste avec le passage en force du retour.

En effet, Amelia, la nounou mexicaine, se rend au mariage de son fils à Tijuana avec les deux enfants américains qu'elle garde habituellement à San Diego, ainsi que Santiago, son neveu. Le voyage est d'emblée présenté comme une déambulation dans un espace frontière. Par ailleurs, le souci de la description documentaire de l'environnement socio-culturel des personnages est l'une des caractéristiques centrales du style du réalisateur. Il s'inscrit dans la représentation réaliste. Par exemple, dans la maison de la famille nord-américaine, une différence spatiale est clairement établie entre l'espace douillet et vaste de la maison et de la chambre des enfants et l'espace étriqué de la nounou mexicaine.

Mais, le cinéaste propose aussi une relecture des lieux et des histoires à partir d'une mise en scène des différents points de vue des personnages et du rôle prédominant des sons (diégétiques, silences, musique extra-diégétique). Par exemple, la séquence du passage de la frontière entre les Etats-Unis et le Mexique, au niveau de la ville de Tijuana est particulièrement intéressante sur ce point. En effet, le point de vue adopté par le réalisateur pour cette rencontre interculturelle est celui

des enfants nord-américains qui découvrent le Mexique pour la première fois. Ils perçoivent un bricolage d'images et de symboles édulcorés de cette ville. Et la musique entraînante – une *cumbia norteña* – participe aussi pleinement à cette ambiance joyeuse, du point de vue des enfants. Dans la voiture, une croix est suspendue autour du rétroviseur central. Un peu plus loin, on aperçoit un stand de vente d'icône de la Vierge de Guadalupe, chère aux Mexicains. La séquence est montée comme un clip : la musique rythme le montage, les plans sont courts et nombreux (plus de 25 plans en 1 min). Le réalisateur joue donc sur *l'effet-clip*, pour reprendre l'expression de Laurent JULLIER[1] propre au cinéma post-moderne. Ayant été lui-même DJ dans une des plus grandes stations de radio mexicaine (WFM) au début de sa carrière, le choix de la musique est déterminante et partie prenante de la construction d'une atmosphère, d'une émotion et du sens de ses films. En effet, elle fait sens au même titre que, et en interaction avec les images en mouvement.

La frontière américano-mexicaine est donc d'abord représentée dans ce film comme un espace de transaction économique, de circulation d'objets et de personnes.

Cet espace de l'entre-deux est aussi un espace marginal, syncrétique et métisse, comme en atteste la coexistence d'objets propres à la culture mexicaine (signes religieux comme la Virgen de Guadalupe ou nationaux comme la présence récurrente du drapeau mexicain) avec des objets issus de la récupération et du recyclage, comme ces objets de décoration faits à partir de CD, suspendus à la devanture d'une boutique. De même, cette ville est représentée comme accueillant à la fois les mendiants, les prostituées et les commerçants ambulants (souvent des enfants) qui circulent au milieu de la rue principale bondée de passants et de voitures ou attendent en file indienne au bord de la route.

L'espace-frontière est aussi, dans le film, un lieu de surveillance et le réalisateur met en scène la politique sécuritaire des Etats-Unis à travers deux séquences clés du film.

La première, située au milieu du film, concerne le passage de la frontière du Mexique vers les Etats-Unis, de nuit, juste après le mariage. Si à l'aller, les barrières sont ouvertes et le passage de la frontière mexicaine se fait sans contrôle, il n'en est pas de même dans le sens du retour. Le réalisateur représente ainsi, étape par étape, le processus de contrôle de la police frontalière nord-américaine. A l'arrivée au poste de contrôle, les barrières sont fermées et un policier attend que Santiago ouvre sa fenêtre. Il lui demande les papiers du véhicule ainsi que les passeports des enfants. Un second policier s'approche pour contrôler le coffre et un troisième passe une sonde tout autour de la voiture. Le premier policier demande l'autorisation des parents pour que les enfants circulent d'un pays à l'autre. Amelia fait mine de la chercher dans son sac. Le comportement de chaque policier semble ritualisé et hiérarchisé. En effet, le premier policier est l'unique interlocuteur de Santiago et Amelia. Il semble aussi être le seul à prendre des décisions, alors que les deux autres sont tout absorbés par l'exécution à la lettre de leur protocole de contrôle. Debby, la petite fille nord-américaine, se réveille et le policier l'interroge. Il demande à Santiago de sortir du véhicule parce qu'il le soupçonne d'être « en état d'ébriété ». La tension monte entre les deux hommes. Une autre voiture arrive ; le policier demande à Santiago de se garer en zone de contrôle secondaire. Mais Santiago appuie sur la pédale d'accélération, fonce dans une voiture et passe la frontière en force. Les enfants se réveillent et pleurent. Le policer appelle du renfort au talkie-walkie et déclare « clandestins en fuite ». Et ce délit de fuite constitue un point de non retour qui conduit Amelia à une descente aux enfers inévitable.

C'est ainsi qu'à l'issue d'une errance sans espoir dans le désert frontalier, Amelia est arrêtée par les gardes-frontières. Ce qui nous amène à la deuxième séquence du film : le processus d'arrestation et d'expulsion d'Amelia. Interrogée au commissariat des gardes frontières, elle

---

[1] JULLIER Laurent, L'analyse de séquences, Armand Colin, Paris, 2004, p.96.

apprend que les policiers ont retrouvé les enfants. Accusée de les avoir abandonnés et de travailler clandestinement aux Etats-Unis, le policier lui annonce que le père contacté au Maroc ne porte pas plainte mais le gouvernement américain l'expulse sans délai. Les arguments d'ordre relationnel, humain d'Amelia contrastent avec la tonalité protocolaire du policier. Elle demande à voir un avocat, mais le policier la prévient que cela ne servira qu'à repousser l'inévitable.

Dès lors, c'est toute une vie qui se brise. Le drame d'Amelia réside dans le fait d'avoir risqué d'assister au mariage de son fils qu'elle n'a pas vu depuis plus de dix ans (bien que seuls quelques kilomètres les séparent) tout en assumant son rôle de nounou. Elle le paye au prix fort : après avoir vécu et travaillé au service d'une famille nord-américaine pendant seize ans, elle est expulsée sans aucun recours possible. Ainsi, l'histoire qui lie cette personne à ce pays ne vaut rien face à la rigueur de la politique sécuritaire des Etats-Unis. Le réalisateur, qui vit aux Etats-Unis depuis son deuxième film (***21 Grams***, 2006) met ici le doigt sur un problème important et une ambigüité dans la politique d'immigration des Etats-Unis. En effet, l'histoire d'Amelia semble illustrer le paradoxe de la loi nord-américaine : elle est entrée illégalement sur le sol des Etats-Unis mais elle y travaille depuis des années et semble bien intégrée dans le quartier où elle vit. Cette situation renvoie à celle de milliers d'autres travailleurs immigrés clandestins mexicains, qui attendent chaque jour qu'un entrepreneur leur propose du travail, comme le montre aussi Alex RIVERA dans son premier film, ***Sleep Dealer*** (2008).

D'ailleurs, à plusieurs reprises dans le film, le réalisateur semble chercher à attirer l'attention du spectateur sur l'immigration clandestine vers les Etats-Unis ; symbole ambivalent pour les Mexicains, à la fois eldorado tant convoité et ennemi historique tant calomnié.

En effet, dès le passage à la frontière de l'aller, des signes subtils mais bien présents peuvent interpeller le spectateur. La séquence clipesque sur la frontière de Tijuana s'ouvre sur l'image de gardes-frontières longeant en voiture un mur de tôle sur lequel des croix blanches sont clouées. Ces croix constituent des traces, des indices (au sens peircien) des immigrés clandestins morts en tentant de passer la frontière.

De même, lorsqu'Amelia marche sous un soleil de plomb, perdue en plein désert frontalier avec les enfants, d'autres traces du passage des clandestins apparaissent dans le sable. Le réalisateur insiste d'ailleurs longuement sur cette séquence d'errance, ce qui permet au spectateur de prendre conscience de la rudesse et l'inexorabilité du périple de tout immigrant mexicain. Amelia progresse avec difficulté dans le sable. Ses collants sont déchirés. Son maquillage dégouline, en suivant les gouttes de transpiration sur son visage. Ses lèvres sont asséchées. Au bord de la syncope, elle trouve une bouteille d'eau vide. Le spectateur peut ainsi comprendre que d'autres clandestins sont passés avant elle. Ce moment peut aussi renvoyer Amelia à son passé, à son premier passage réussi aux Etats-Unis, seize ans auparavant.

Lorsqu'enfin Amelia retrouve la route et un garde-frontière pour l'aider à retrouver les enfants qu'elle a du laisser seuls, tant ils étaient épuisés, son courage n'est pas du tout récompensé ni son appel à l'aide pris en considération. La première question et la seule information qui intéresse le policier est de savoir quand elle a passé la frontière. Il s'adresse ensuite à son supérieur par talkie-walkie pour vérifier qu'elle est bien la « suspecte ». Son identification est d'ailleurs assez sommaire : Amelia est décrite comme une « femme, latino, la cinquantaine ». Une fois les informations vérifiées, le policier l'informe de son « état d'arrestation » et lui passe les menottes. Une autre voiture de police les rejoint alors et un policier lui demande si elle est avec les personnes enfermées dans sa voiture, comme dans une cage : un petit groupe de clandestins.

La thématique au cœur de ***Babel*** comme des deux derniers films des cinéastes mexicains Guillermo DEL TORO (***Le labyrinthe de Pan***, 2006) et Alfonso CUARON (***Les fils de l'Homme***,

2006) est celle de l'idéologie et de la communication entre les hommes. C'est pourquoi nous proposons d'élargir cette thématique de la frontière pour l'aborder d'un point de vue symbolique, politique et idéologique. Et ces frontières imaginaires entre les êtres humains relèvent toutes d'un problème de communication : interculturelle, inter-familiale, de langue ou de classe sociale.

2. La frontière symbolique entre les êtres humains

Le premier problème de communication entre les personnages est d'ordre linguistique. En effet, « aucun des protagonistes ne réussit à expliquer ses motivations à ceux qui l'entourent, et se heurtent à l'essentielle barrière des langues.[2] » Cela n'est pas sans rapport avec le titre du film, qui renvoie au mythe biblique de la Tour de Babel, à l'origine du film. La dimension religieuse est déjà présente dans les films précédents du réalisateur mexicain. Mais dans ce film, il s'appuie sur la Bible pour justifier la division du monde en cultures et langues différentes, punition infligée par Dieu aux hommes portés par leur arrogance d'escalader les cieux.

Les frontières dans ***Babel*** sont donc aussi culturelles et religieuses. Plusieurs religions et langues se croisent dans le film : chrétiens et musulmans, mais aussi américains, marocains, mexicains, japonais et européens entrent en contact. Des touristes occidentaux rencontrent des villageois marocains. Les enfants nord-américains citadins découvrent d'autres enfants mexicains vivant à la campagne. Et Chieko, l'adolescente japonaise sourde et muette tente tant bien que mal de communiquer avec les autres et de se faire comprendre. Les grands oubliés de cette aventure transnationale semblent être les européens, représentés dans le film comme des rustres sans aucune compassion, lorsque Susan est blessée par balle. L'avenir du monde semble se jouer pour le réalisateur sur les trois continents que sont l'Afrique, l'Asie et l'Amérique latine.

Si l'on peut identifier et nommer ces problèmes comme relevant de la communication interculturelle, il nous semble important de définir cette expression. La communication interculturelle existe, selon Hans-Jürgen LÜSEBRINK[3], dans l'interaction entre au moins deux individus de cultures différentes dans un rapport immédiat. Mais elle est aussi façonnée par les médias et les processus de transfert et de réception entre les cultures. La communication interculturelle concerne donc à la fois la communication interpersonnelle et d'autres formes de contact, qui peuvent passer par les médias. De plus, l'interculturalité n'est pas seulement analysable entre les différentes cultures nationales. En effet, on peut aussi observer différentes « sous-cultures » (dans le sens des *Cultural Studies*), à l'intérieur d'une même culture nationale. La culture est ainsi comprise au sens large ; elle englobe la culture nationale, mais aussi la culture de genre, de goût et centres d'intérêt, la culture familiale ou inter-professionnelle. Par exemple, le réalisateur a du gérer sur le plateau l'interculturalité entre des acteurs professionnels et non-professionnels auxquels le réalisateur faisait appel pour la première fois.

Dans la diégèse, certains personnages semblent s'être adaptés à cette dimension interculturelle au sein de leur vie quotidienne. C'est le cas des deux enfants nord-américains, comme le spectateur peut le constater dès le début du film. Dans l'intimité de la nuit, Amelia couche les enfants et s'adresse à eux en espagnol pour vérifier qu'ils se sont bien lavé les dents et leur souhaiter la bonne nuit. Puis, elle rassure Debby qui a peur de s'endormir, en lui parlant en espagnol et en anglais. Les enfants comprennent l'espagnol et cette pratique linguistique bilingue

---

[2] JEANNE Boris, « Que reste-t-il de Babel ? » Nuevo Mundo Mundos Nuevos (en ligne), Imágines en movimiento, mis en ligne le 15 juin 2007. URL : http://nuevomundo.revues.org/index6591.html

[3] LÜSEBRINK Hans-Jürgen, « Les concepts de culture et d'interculturalité. Approches de définitions et enjeux pour la recherche interculturelle », Bulletin n°30 de l'ARIC, mis en ligne en avril 1998. URL : http://www.unifr.ch/ipg/ARIC/Publications/Bulletin/Sommaire30/06LusebrinkHJ.pdf.

fait partie de leur quotidien. Ils semblent d'ailleurs avoir une grande affection pour leur nounou mexicaine. D'ailleurs la relation qu'Amelia entretient avec cette famille nord-américaine s'inscrit dans l'histoire complexe et ambivalente qui lie les indigènes pauvres aux riches blancs, et qui semble propre à l'Amérique du Nord et du Sud. « C'est la force du lien de dépendance établi historiquement entre un maître/employeur et la bonne/nourrice.[4]»

Si la communication interculturelle semble ne pas poser de problème avec les enfants, ce n'est pas le cas avec les adultes, pétris par les habitudes et la certitude que leur modèle culturel est le meilleur. Une séquence du film semble illustrer cette idée. Il s'agit de l'arrivée du couple nord-américain au Maroc : la méfiance de Susan à l'égard de cette culture nouvelle qu'elle découvre est palpable. Assise à la table d'un café avec son mari, elle commande « un plat sans graisses » et un « Coca Light », seul vestige de sa culture d'origine dans ce désert marocain. Lorsque le serveur lui amène sa commande, elle jette violemment les glaçons contenus dans son verre par terre.

Un début de dialogue interculturel semble pourtant s'esquisser entre le couple nord-américain et les Marocains, lorsque Susan est blessée. Ce ne sont pas seulement des cultures nationales différentes qui se rencontrent mais aussi des classes sociales et des conceptions familiales différentes. Par exemple, en attendant l'arrivée des secours, l'Américain montre à son guide marocain une photographie de ses deux enfants. Il lui demande aussi s'il a une ou plusieurs femmes et des enfants. Le Marocain lui explique qu'il n'a qu'une femme et une fille et s'étonne que l'Américain n'ait pas plus d'enfants, lui qui en a les moyens. Le réalisateur souligne ainsi le fait que le stéréotype est une entrave dans la relation à l'Autre mais aussi une forme de communication. En effet, c'est par ce cliché, traité sous forme d'humour par le réalisateur, qu'un dialogue entre les deux hommes s'amorce. Il semble aussi important d'observer que la découverte de la culture de l'Autre se fait au travers des enfants.

Plus tard dans le film, c'est Susan qui fait l'expérience de cette rencontre interculturelle avec une vieille femme berbère, tatouée sur le menton et toute vêtue de noir. Il s'agit de la mère du guide marocain. Elle a recueillie Susan blessée dans sa maison rudimentaire. La vieille femme s'avance vers elle pour l'apaiser et retenir son bandage. Le regard des deux femmes se croise et celui de Susan semble porter en lui toutes les peurs d'une femme occidentale face à une culture qu'elle ne connaît pas. Mais cet échange va plus loin. Lorsque la douleur de Susan devient insoutenable et qu'elle commence à s'agiter, la vieille femme s'approche d'elle avec une longue pipe fine. Elle l'allume, prend quelques bouffées et la tend à Susan. D'abord réticente, Susan l'accepte rapidement. Après avoir inhalé une seule bouffée, elle se détend. La vieille femme lui passe la main sur le front en lui parlant doucement en berbère. Son débit de parole donne l'impression qu'elle répète des psaumes ou des prières pour soigner la jeune femme. Et c'est en partie grâce à l'intervention de cette vieille femme berbère et à ses remèdes traditionnels que Susan reste en vie.

Ces problèmes de communication se retrouvent aussi dans l'histoire de Chieko. Le réalisateur construit le portrait d'une adolescente japonaise caractérisée par un double obstacle interne : sa mère est morte et elle est sourde et muette. Dès son apparition dans le film, elle est présentée comme un personnage en conflit avec les autres : elle est agressive avec l'arbitre de volley-ball mais aussi avec ses amies et son père. Mais Chieko est aussi une adolescente travaillée par ses désirs et la découverte de la sexualité. Cependant, elle rencontre des difficultés à transmettre ses émotions et surtout à se faire aimée d'autrui, comme en atteste une séquence dans laquelle elle est interrogée par un policier. Après avoir répondu à ces questions, elle se rend dans une pièce du vaste appartement et en ressort nue. Dans sa gestuelle, le policier (et le spectateur avec lui)

---

[4] ALBORNOZ VÁSQUEZ María Eugenia, « Babel », Nuevo Mundo Mundos Nuevos (en ligne), Imágines en movimiento, mis en ligne le 7 février 2007. Proposition personnelle de traduction du texte original en espagnol. URL : http://nuevomundo.revues.org/index3450.html

comprend qu'elle s'offre à lui. Le policier la rejette. Elle se met à pleurer et hurler ; il la prend dans ses bras. La douleur de Chieko est manifeste dans son corps, recroquevillé. Cette séquence peut être considérée comme un climax dans la mesure où elle met en scène le problème de communication de Chieko avec les hommes, soit son incapacité à communiquer ses sentiments sinon de manière trop directe.

Une autre séquence du film est aussi particulièrement intéressante sur ce point, parce que le réalisateur jour avec la matière même du film pour tenter de faire vivre au spectateur les émotions de Chieko. La séquence se déroule dans une discothèque de Tokyo: Chieko s'y rend avec ses amis et elle envisage de sortir avec le jeune homme avec qui elle a flirté toute l'après-midi. La séquence est construite à partir d'une alternance entre image et son objectifs et subjectifs (du point de vue de Chieko). Des plans très courts et stroboscopiques permettent au spectateur de découvrir la salle et l'ambiance sensuelle de la soirée. Le mixage sonore est très travaillé. Cette dimension sonore est prédominante pour le réalisateur, qui était DJ. Pendant que Chieko découvre le lieu, s'en imprègne, sa meilleure amie embrasse le garçon qui lui plaît. Le choc est rude pour elle. Il est souligné par l'alternance d'images et sons subjectifs et objectifs. Elle quitte la discothèque et dans la rue, les larmes aux yeux, elle regarde un groupe de jeunes jouer de la musique qu'elle ne peut pas entendre : la frontière entre elle et le monde semble encore plus grande.

Ainsi, dans chaque histoire entrecroisée, le réalisateur souligne le point commun à tous ses personnages : leur difficulté voire leur incapacité à communiquer. Il aborde le problème de la dissolution du lien entre les personnes : « chaque individu se retrouve seul devant ses difficultés » et une « tension » s'installe « entre le monde entier et les affres du moi intérieur.[5] » De plus, « la mondialisation est au cœur du film, d'une manière transparente, et définie comme la mise en connexion intime de destins complètement séparés par les cultures et les océans. INARRITU retrouve la tradition du film chorale, en multipliant les personnages. […] Mais alors qu'essentiellement réduit à l'échelle d'une ville (fut-elle gigantesque comme Los Angeles dans ***Short Cuts*** ou ***Magnolia***), voila le film-chorale brutalement élargi à la surface de la planète entière.[6] »

Des liens se tissent alors entre les histoires des personnages, au travers des médias. Le réalisateur démontre ainsi que les médias maintiennent un lien entre tout spectateur et ce que Renato ORTIZ appelle « la culture mondialisée ». Il met en scène cette tension entre local et global dans son film, en attirant l'attention sur le fait que les frontières idéologiques entre les hommes sont relayées par les médias. Deux séquences semblent en effet montrer comment les médias et la politique exploitent la peur de l'Autre pour vendre de l'information-spectacle. D'abord, lorsque Chieko discute avec son amie par signes interposés grâce à la vidéophonie, la télévision diffuse un reportage télévisé sur l'incident marocain, en arrière-plan. De même, lorsqu'un hélicoptère américain dépose Susan à l'aéroport de Casablanca, le réalisateur utilise le son extra-diégétique des journaux télévisés nord-américains relatant le même évènement. Dans les deux cas, le point de vue adopté pour traiter le sujet remet en cause la sécurité au Maroc et les journalistes parlent même de « terrorisme ». Le réalisateur souligne ainsi le rôle prédominant des médias dans la mondialisation de l'information. Mais il semble aussi mettre en exergue la construction par les médias des pays occidentaux de la peur des pays arabes musulmans.

---

[5] JEANNE Boris, « Que reste-t-il de Babel ? » Nuevo Mundo Mundos Nuevos (en ligne), Imágines en movimiento, mis en ligne le 15 juin 2007. URL : http://nuevomundo.revues.org/index6591.html

[6] Ibid.

D'ailleurs, la fin du film semble indiquer un déséquilibre entre les personnages issus des cultures hégémonique et minoritaire. En effet, la situation est renversée pour chacun d'entre eux. En effet, alors qu'au début tout va mal pour le couple nord-américain, leur voyage se termine bien : ils communiquent à nouveau et se réconcilient dans l'expérience de la douleur certes, mais dans l'amour. De même tout semble s'arranger pour Chieko, en paix avec elle-même et son histoire familiale. A l'inverse, pour les deux frères marocains comme pour Amelia, la nounou mexicaine, la situation se détériore. Ces personnages sont les grands perdants de l'histoire (la diégèse), et par extension, de l'Histoire contemporaine. La fin du film est donc amère. Seuls les occidentaux, aidés par un super dispositif médiatique, politique ou policier, s'en sortent. Les autres meurent (comme Ahmed, le grand frère marocain) ou sont durement (voire injustement) punis (comme Amelia).

Si la mondialisation est une thématique centrale du film, le réalisateur semble aussi donner son point de vue de cinéaste sur cette question en formulant une réponse cinématographique aux problèmes posés par la communication interculturelle. Son style est ainsi marqué par la volonté d'envisager le cinéma comme un moyen de communication universel entre les hommes.

3. Le cinéma d'INARRITU : une expérience de communication interculturelle

L'interculturalité est au cœur de ***Babel***. Elle ne constitue pas seulement une expérience de réception pour le spectateur, elle a aussi été réellement vécue par l'équipe du film, au moment du tournage. Elle a d'ailleurs posé quelques problèmes au réalisateur, en termes de mise en scène. En effet, le film tourné en cinq langues différentes impliquait la présence et l'intervention constante d'une traductrice pour diriger les acteurs. Les passages en berbère ou en langue des signes se sont révélés plus difficiles que prévu, comme l'affirme le réalisateur : « il y a un vide qu'aucune traduction ne peut combler. Ce qui peut avoir un sens ici peut n'avoir aucune traduction là. On souffre de *Babylonisme* dans tous les sens du terme.[7] »

En outre, le contexte international de la production d'un film rend difficile l'identification d'un lieu d'énonciation unique, comme le démontre Amanda RUEDA : « La règle qui voudrait qu'il y ait correspondance entre le lieu d'origine de l'auteur, le lieu dont parle le film et son lieu d'écriture et de diffusion cède bien souvent le pas à une synthèse inédite qui voit le lieu d'énonciation du film se distinguer du lieu d'origine de l'auteur.[8] » C'est bien le cas de ce cinéaste qui vit en exil aux Etats-Unis depuis 2002. Cette dimension transnationale semble justement intéresser le réalisateur qui déclare : « J'aime qu'il y ait une grande diversité dans mes films, qu'il y ait une cacophonie, une voix humaine et non pas des frontières, des territoires, des drapeaux.[9] » Il ajoute : « Dans mes films, la tête est mexicaine - le scénario, la réalisation ; la production est nord-américaine à cinquante pour cent et mondiale - dans le cadre d'une coproduction avec le Japon, le Mexique et le Maroc.[10] » Et quand on lui demande de déterminer le lieu d'énonciation du film, il insiste sur le fait que le cinéma est « un langage universel proche de l'esperanto. » Selon lui, « malgré la disparité des lieux et des langues, le pouvoir de l'image est universel. Il ne nécessite pas de traduction.[11] »

---

[7] GONZALES IÑARRITU Alejandro, Bonus du DVD **Babel**, Universal/Studio Canal, 2007.

[8] RUEDA Amanda, « Carmen Castillo et Catalina Vilar : l'entre-deux du lieu d'énonciation du « latino-américain », Caravelle n°92, Toulouse, 2009, p.71.

[9] GONZALES IÑARRITU Alejandro, Bonus du DVD **Babel**, Universal/Studio Canal, 2007.

[10] Ibid.

[11] GONZALES IÑARRITU Alejandro, Bonus du DVD **Babel**, Universal/Studio Canal, 2007.

Mais le réalisateur semble aussi prisonnier de la structure monumentale sur laquelle le film est construit, ne permettant que de survoler la culture de l'Autre. En effet, la représentation que propose le réalisateur des villes de Tijuana et de l'atlas marocain est marquée par le stéréotype, même si le réalisateur joue aussi sur le cliché au second degré. D'autre part, cette représentation stéréotypée s'inscrit dans la construction dramatique nécessaire à l'avancée de l'action du film de fiction, jalonné par une série d'obstacles. Par ailleurs, envisager la représentation que propose le réalisateur de chacun des lieux comme une réalité documentaire reviendrait à nier le travail de création propre au cinéaste.

Or, plusieurs éléments jouent un rôle important dans le style du réalisateur, comme le traitement particulier de l'interaction entre l'image et le son. En effet, INARRITU utilise *l'effet-clip* pour monter des images courtes et fortes sur une musique rythmée. La question du rythme est centrale dans le travail du cinéaste qui le revendique lui-même: « For me, it is very important to get into my films ahead of time in a musical way. I conceive a film as a symphony: the structure and textures are determined by the silences and spaces between them.[12]» En effet, le rythme existe en fait dans les variations de mouvement, les syncopes, les ruptures, qui le ponctuent. Il existe dans l'intervalle.

En outre, la musique participe à l'effet de réalité du film. Le réalisateur a fait appel à des groupes et styles contemporains et/ou traditionnels locaux, connus et reconnus dans leur genre par les citoyens des continents respectifs mais aussi par certains citoyens du monde. Puis Gustavo SANTAOLLALA - le compositeur attitré du cinéaste - s'en est inspiré pour créer une musique originale. Un détail est d'ailleurs intéressant à relever pour comprendre la manière dont le cinéaste et le compositeur travaillent en étroite collaboration. Sur la jaquette du CD de la bande-originale du film, on peut lire : « Music from and inspired by the motion picture ». Ce détail constitue toute l'originalité de la démarche de création du réalisateur : IÑARRITU a donné quelques pistes narratives au compositeur et en même temps, la musique composée par SANTAOLALLA l'a accompagnée et même guidée pendant toute l'élaboration du projet. La musique joue aussi un rôle important dans la quête d'universalisme du cinéaste. En choisissant un instrument commun à toutes les musiques du film - l'Oud -, le compositeur et le réalisateur réussissent à créer à travers cet instrument un lien entre les différentes histoires du film. Cela démontre aussi que leur démarche s'inscrit davantage dans une recherche des liens entre les cultures que des différences. C'est en cela que le réalisateur semble proposer une réponse cinématographique aux questions posées par la communication interculturelle.

En plus d'un traitement particulier de l'image et du son, ce qui caractérise ce cinéaste, c'est une forme de récit particulière (résultat de sa collaboration avec l'écrivain Guillermo ARRIAGA) ainsi qu'un rôle prédominant accordé aux émotions, facteur de lien entre les hommes. En effet, la particularité du style du réalisateur réside dans son rapport particulier au scénario et à la temporalité. Les histoires des personnages s'entrecroisent et sont reliées entre elles par un incident déclencheur violent : un accident dans ***Amores Perros*** (2001) qui engendre une mort accidentelle dans ***21 Grams*** (2003) et ***Babel***. En effet, Ahmed est tué par balle, suite à la tentative des deux frères d'échapper à la police marocaine. Le récit se distingue ainsi par une certaine fragmentation et une hétérogénéité temporelle, comme en atteste la figure récurrente du montage alterné. Cette hétérogénéité temporelle, qui est une notion clé des études culturelles latino-américaines, semble aussi constituer une forme de traitement par le cinéaste de la question des identités contemporaines,

---

[12] GONZALES IÑARRITU Alejandro, jaquette du CD de la Bande Originale du film Babel, Concord, 2007.

définies par Jésus MARTIN-BARBERO comme des « palimpsestes », c'est-à-dire « des formations en couches dans lesquelles on distingue le passé à travers les voiles du présent. [13]»

En outre, le réalisateur joue sur l'émotion au premier degré et les sensations. Son cinéma est cathartique dans le sens où il se construit sur l'empathie, la projection-identification du spectateur dans les joies mais surtout les peines des personnages. De plus, INARRITU fait de la souffrance un puissant lien entre tous les êtres humains. En ce sens, il semble s'inscrire dans l'héritage du mélodrame mexicain, tout en s'appuyant sur les règles de la dramaturgie, telle qu'elles peuvent être appliquées à Hollywood. C'est d'ailleurs ce qui fait que le réalisateur ait accès au réseau de financement et de distribution international.

Son style se situe donc dans un entre-deux. Il se caractérise par l'hybridation des genres cinématographiques et un métissage esthétique des images et des sons. Il s'inscrit dans une histoire particulière de l'image, propre à la culture mexicaine, à laquelle se superposent des éléments empruntés à une culture cinématographique globalisée. Les films du réalisateur semblent en effet construits à partir « *d'images déterritorialisées*[14] » et d'une « *esthétique transnationale* » tout en gardant des traces de leur culture locale. Ces images déterritorialisées correspondraient à « des images non liées à un espace anthropologique mais plutôt aux textes, images, grammaires, produits par la publicité, la télévision, le cinéma qui configurent une mémoire populaire internationale.[15] » L'esthétique transnationale existerait au travers d'un « répertoire d'images et de musiques qui circulent au travers des circuits audiovisuels, à l'échelle mondiale.[16] »

Pour conclure, nous pouvons dire que la frontière américano-mexicaine joue un rôle central dans ***Babel***, dans la mesure où le sort de plusieurs personnages est étroitement lié à cette frontière en particulier. Mais le réalisateur tisse aussi des liens entre ces personnages et les autres, vivant sur d'autres continents.

Cela lui permet ainsi de traiter une problématique qui lui tient particulièrement à cœur, celle de la communication interculturelle. Il attribue d'ailleurs un rôle central aux médias dans la construction des frontières idéologiques entre les hommes, et ce d'autant plus dans le contexte de la mondialisation des informations.

En tant que cinéaste, il propose aussi une forme de réponse cinématographique à cette problématique de l'interculturalité. Ces choix esthétiques expriment sa volonté de faire du cinéma un langage universel entre les hommes, notamment au travers des sons, des sensations et des émotions. Ainsi, selon lui, au-delà des différences culturelles, l'expérience de la souffrance relie les hommes.

Enfin, le style du réalisateur se compose d'éléments provenant de sa culture mexicaine d'origine, mais il emprunte aussi à une culture cinématographique globalisée, proche du cinéma hollywoodien. La tension entre local et global, identité individuelle et collective, au cœur de la communication interculturelle, se retrouve ainsi dans sa pratique de cinéaste. Et c'est en cela que le cinéma d'Alejandro GONZALES INARRITU, et plus globalement le mexicain contemporain, poserait en images et en sons la problématique de l'interculturalité.

---

[13] MORRIS Nancy, R. SCHLESINGER Philip, « Jésus Martin-Barbero ou le refus du médiacentrisme », Hermès n°28, CNRS, 2000, p.87.

[14] RUEDA Amanda, « Videoclip del Rock Latino : memoria y transnacionalidad », Dialogos Latinoamericanos n°6, 2002, p. 57. Proposition de traduction du texte original en espagnol.

[15] Ibid.

[16] Ibid.