

# Le processus créatif du cinéma interculturel dans l'exil : les frontières de l'expérience chez Glauber Rocha, Sandra Kogut et Atom Egoyan

Hudson Moura

*Resumo:* os temas da identidade e do pertencimento a uma cultura e a uma tradição são questionados e mostrados em três filmes que têm por mérito e semelhança colocar seus autores na frente da câmera e essa se tornar, literalmente, o olhar subjetivo do diretor. Em *Claro*, de Glauber Rocha, *Calendário*, de Atom Egoyan, e *Um passaporte húngaro*, de Sandra Kogut, os três cineastas abordam no “exílio” os temas da identidade e do próprio exílio, posicionando-se ou atuando – enquanto personagens – no centro da narrativa e na frente das câmeras.

*Résumé:* les thèmes de l'identité et de l'appartenance à une culture, à une géographie et à une tradition sont questionnés et montrés dans trois films qui ont tous pour mérite et ressemblance de mettre leur auteur devant la caméra et que celle-ci devienne, littéralement, le regard subjectif du réalisateur. Dans *Claro* de Glauber Rocha, *Calendrier* d'Atom Egoyan et *Un passeport hongrois* de Sandra Kogut, les trois cinéastes abordent dans l'exil les thèmes de l'identité et de l'exil même, en se positionnant au centre de la narration et devant la caméra.

Ce texte<sup>1</sup> porte sur le processus perceptif du cinéaste d'*autofilmer* son expérience exilique et interculturelle. Les thèmes de l'identité et de l'appartenance à une culture, à une géographie et à une tradition sont questionnés et montrés dans trois films qui ont tous pour mérite et ressemblance de mettre leur auteur devant la caméra et que celle-ci devienne, littéralement, le regard subjectif du réalisateur. Dans **Claro** de Glauber Rocha, **Calendrier** d'Atom Egoyan et **Un passeport hongrois** de Sandra Kogut, les trois cinéastes abordent dans l'exil les thèmes de l'identité et de l'exil même, en se positionnant au centre de la narration et devant la caméra.

---

<sup>1</sup> Ce texte fait partie de la recherche postdoctorale «Les frontières intermédiaiques de l'exil dans le cinéma interculturel», réalisée avec le soutien de la Capes.

Fiction et réalité se confondent, comme le processus continu et contigu entre l'acte de filmer et le filmé. L'acte filmique devant la caméra, tout autant que le processus de tournage, revêtent une grande importance. Ce sont leurs engagements plus explicites, en tant que réalisateurs, d'une idée de peuple, nation et identité, et surtout leur conscience politique et sociale dans leur processus de construction de l'image. Comment s'articule l'acte de filmer comme expérience de l'exil et construction géographique identitaire?

En essayant de filmer l'expérience humaine – chose impossible à faire pour l'homme moderne, selon le philosophe Giorgio Agamben – ces cinéastes cherchent dans le processus même de création l'incontestabilité de leurs images. Il faut donc les enregistrer. Le processus de tournage est le but de la quête et le film en tant que tel. S'ils ne sont plus capables de raconter l'histoire, que le processus soit ainsi leur témoignage.

D'autres sujets sont abordés, comme l'origine de l'exil et le concept de nation et d'identité culturelle. Ces sujets sont essentiels pour l'analyse car les films en question les traitent d'une façon bien nette et primordiale tel, par exemple, la présence du cinéaste devant la caméra et son identification avec l'histoire du film. Relation très imbriquée car les frontières entre le lieu d'exil et la patrie, l'auteur et le personnage, la fiction et la réalité, l'expérience et l'histoire, sont complexes et parfois psychologiques, pas seulement géographiques. Toute une nouvelle géographie à partir des dispositifs médiatiques se dessine dans les histoires et dans les narrations des films.

## Les Films

**Claro**, de Glauber Rocha est un film semi-autobiographique qui retrace les histoires des dominateurs et des dominés, et ce d'un temps ancien jusqu'à l'époque actuelle de l'Italie des années 70, avec des grèves et des manifestations, dans un discours poétique et mélancolique sur les mémoires d'un Brésil rêvé. Les langues variées subsistent en monologues (dialogues impossibles) que Glauber Rocha fait circuler entre de

nombreux personnages (Français, Anglais, Africains, Américains, Italiens, etc.). Ou alors dans son propre langage, où dans une seule phrase les langues (portugaise, française et italienne) peuvent se superposer et même se confondre. Le cinéaste participe «activement» au film, en même temps qu'il apparaît en interviewant quelqu'un ou en parlant directement à la caméra; il dirige les acteurs sur scène, le cameraman et lui-même, dans un processus continu entre fiction, réalité et improvisation. Deux séquences-clés marquent cette participation du cinéaste dans **Claro**: dans l'une il part avec deux actrices dans un bidonville de Rome pour parler avec le peuple, au son de *Trenzinho Caipira* de Villa-Lobos (un classique de la musique instrumentale brésilienne) comme musique de fond; les images des gens se superposent et se fondent les unes dans les autres en caractérisant, comme voulait le signifier le cinéaste, l'occupation de l'écran par le peuple. Et dans l'autre, la dernière, il est assis sur une balançoire, fumant de la marijuana et chantant des chansons populaires brésiennes.

Dans **Calendrier** d'Atom Egoyan, l'histoire est celle d'un photographe d'origine arménienne né en Égypte et naturalisé canadien, engagé pour prendre des photos des églises et des vieux monuments éparpillés partout en Arménie afin d'en constituer un calendrier. La caméra joue un rôle spécial dans le film. En Arménie, l'image au cinéma est toujours en plan fixe et elle cadre à la manière des photos de calendriers dont les monuments sont aux derniers plans. En réalité, l'image est celle subjective du regard du photographe qui n'apparaît jamais devant la caméra. Au premier plan les deux personnages, le guide et la femme, se parlent et se racontent des histoires sur leur mode de vie. L'interaction entre ces deux personnages devient de plus en plus étroite alors que le photographe se distancie d'eux à mesure que la superposition entre les deux médias et l'espace filmé change. Cependant, les images en vidéo sont mobiles, elles s'approchent des personnages et entrent dans les monuments. Le film et la photo se fondent, se contaminent. Quelle sorte d'espace-temps se crée dans le film? L'hypothèse est celle d'une géographie intermédiatique, d'un

espace «atemporel» créé dans les interstices des médias, qui devient pour ce peuple dispersé un lieu où se rencontrer et se retrouver.

Comment se construit une identité est le thème du film de Sandra Kogut, **Un passeport hongrois**. La cinéaste se sert d'une expérience personnelle pour enregistrer une inquiétude et une quête encore plus personnelle: «Qu'est-ce qu'une nationalité? À qui sert un passeport? De quoi avons-nous hérité? Et qu'est-ce que nous choisissons d'être?» Ces questions seront développées à travers le processus bureaucratique de la demande d'un passeport au gouvernement hongrois. La trame ne pourrait être plus simple: une cinéaste, dont les grands-parents Juifs Hongrois se sont exilés au Brésil lors de la Seconde Guerre mondiale, fait une demande de citoyenneté européenne au pays d'origine de ses ascendants. Si la construction de l'identité passe par le poids des documents, elle passe aussi par la préservation de la mémoire et surtout, dans le film de Kogut, par les enregistrements de cette mémoire. La cinéaste est la plupart du temps derrière la caméra, le spectateur entend seulement sa voix hors cadre ou voit de temps en temps sa main qui entre dans le cadre pour donner ou recevoir quelque papier. Kogut est autant dans le centre de la narration que dans le hors-cadre: c'est un désir de raconter une histoire, mais un empêchement quelconque ne lui permet pas d'en faire partie. Elle raconte son histoire comme si elle était quelqu'un d'autre, comme si ce n'était pas la sienne. Dans une séquence un fonctionnaire de l'ambassade de Hongrie, demandant à la cinéaste de remplir un formulaire en hongrois, ne comprend pas comment quelqu'un peut demander la citoyenneté à un pays dont elle ne connaît ni la langue, ni la culture, ni l'histoire!

## Le cinéma interculturel

Sandra Kogut, dans **Un passeport hongrois**, essaie de retracer ses origines judaïco-hongroises pour obtenir le droit à la citoyenneté européenne. Au centre de l'histoire du film, on accompagne dans le labyrinthe kafkaïen bureaucratique la quête

de quelqu'un qui se réfère souvent à son histoire et à sa situation à la troisième personne, comme si elle était au dehors du récit.

Hors de son pays et loin de son peuple, Rocha, dans **Claro**, ne peut communiquer que par une imbrication et une multitude de langues. À qui communique-t-il son film? Le réalisateur est un personnage du film en même temps qu'il dirige devant la caméra. Que nous apporte cette performance du cinéaste en tant qu'expérience filmique?

Pour Atom Egoyan, la participation des dispositifs d'enregistrement (photographie, film, vidéo, etc.) dans le film permet au public de témoigner des impulsions et décisions prises par le personnage, comme celles investies dans un processus et dont le réalisateur lui-même est aussi engagé. La définition entre mémoire mécanique (vidéo) et expérience remémorée est confuse, dit Egoyan (livret du dvd *Calendrier*).

L'imbrication de souvenirs et des frontières «géographiques» fait partie du principe du cinéma interculturel, car «interculturel» signifie, selon Marks (2000), une tâche qui n'appartient pas à une seule culture mais qui est orientée au minimum vers deux directions. Elle se caractérise par des styles expérimentaux qui essaient de représenter l'expérience de vivre entre deux ou plusieurs régimes culturels de connaissance. Cela rend possible la rencontre entre différentes cultures, organisations de connaissance, qui est une source de la synthèse du cinéma interculturel comme celui de nouvelles formes d'expression et de nouveaux modes de connaissance.

Les films interculturels offrent une diversité de chemins de connaissance et de représentation du monde, rappelle Marks (2000). Pour cela, ils suspendent les conventions représentationnelles qui soutiennent le cinéma narratif depuis longtemps, en particulier l'arrogance idéologique de penser pouvoir représenter la réalité. Le cinéma interculturel, toujours selon Marks, c'est un mouvement, une expression émergente d'un groupe de personnes qui partagent des idées politiques du déplacement et de l'hybridisme.

Les aspects historiques, politiques et sociaux influencent directement et définitivement la construction du langage

cinématographique. Mais comment ces aspects agissent-ils dans les films de Kogut, Egoyan et Rocha?

L'acte filmique devant la caméra, tout autant que le processus de tournage, revêtent une grande importance. En tant que réalisateurs, leurs engagements sur les idées de peuple, de nation et d'identité sont plus explicites, de même – et surtout – que leur conscience politique et sociale dans leur processus de construction de l'image. C'est la tentative de filmer une expérience, enregistrée et incontestable. Ce n'est ni l'avant ni l'après, mais le pendant du processus de filmage qui devient le film.

L'acte de filmer «s'investit» comme expérience exilique. Il s'articule et se construit entre les frontières et les limites tant géographiques que médiatiques. Ce cinéma que nous pourrions qualifier de cinéma interculturel présente certaines particularités telles que l'usage intermittent de langues étrangères, le déplacement et la construction de l'espace étranger. Il délimite ainsi les prises de positions historiques-politiques-sociales concrètes de leur réalisateur sur l'étrangeté et une prise de conscience de l'existence de l'«autre». Les cinéastes se servent du médium pour tenter de comprendre et de capter en images une expérience sans égal: l'exil.

## L'exil et ses extensions

L'exil, condition existentielle d'une multitude croissante de gens, objet familier d'images télévisées qui nous montrent quotidiennement l'exode forcé de populations entières, permet d'explorer de façon renouvelée le rapport expérience/narrativité dans la sphère intermédiatique.

Chaque jour, on a l'impression qu'un mouvement toujours plus grand de déplacements s'opère. Le photographe brésilien Sebastião Salgado a parcouru 41 pays en six ans, immortalisant sur papier le déplacement humanitaire.

Dans le milieu cinématographique, de nombreux films débattent et montrent l'exil, de plusieurs façons et selon des approches variées. Les discussions s'approfondissent dans

le milieu académique, colloques et cours, dans les médias, dossiers dans les revues et journaux, ou dans les festivals de films comme aux 4<sup>èmes</sup> Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal:

Jamais dans toute l'histoire de l'humanité il n'y a eu autant de personnes déplacées de leur terre d'origine. Depuis la deuxième guerre mondiale, c'est par dizaines de millions que des populations entières sont déracinées. Elles sont expulsées, refoulées ou forcées à l'émigration ou à l'exil pour des motifs d'ordre politique tout autant qu'économique. Comment se vit l'exil? En quoi le sort de tant d'exilés nous affecte tous un jour ou l'autre, où que l'on soit sur la planète? Impuissance, rage, haine, autant de sentiments nourris par des déplacements non consentis qui, en 2001, concernent l'humanité entière.

Des dossiers sur le sujet de l'exil sont nombreux dans les revues spécialisées. Selon Ouellette de la revue *Spirale*: «Nous vivons dans un monde où les populations et les individus ont de moins en moins de stabilité. Pour toutes sortes de raisons, d'ordre politique, économique, culturel ou autre, l'homme vit en *déplacement*. L'humanité est en *dérangement*». Il poursuit: «L'homme vit désabrité. Il n'a plus de lieu propre où il se sente «chez lui» – à la maison. [...] Il n'a plus de case où il puisse loger son idée de l'homme ni sa propre personne, partout délogée». Ce délogement ou déplacement entraîne les arts à se questionner et à représenter l'expérience de l'exil dans leurs œuvres, comme dans l'exposition *Traversées* qui a réuni plusieurs artistes au Musée des Beaux-arts du Canada pour exprimer leurs expériences. Selon Nikos Papastergiadis (1998, p. 43) dans le livre de présentation de l'exposition:

Notre époque recense le nombre de personnes qui vivent hors de leur pays le plus élevé de l'histoire. En cette fin de siècle, nous ne pouvons fermer les yeux sur le clivage qui sépare exilés et citoyens, nomades et sédentaires, réfugiés et autochtones. [...] Les musées d'art internationaux n'échappent pas aux transformations suscitées par la mondialisation ni aux bouleversements causés par quelque conflit interne. Dans une exposition qui porte sur notre conscience de l'exil, nous

devons nous demander sous quel angle aborder le thème du changement dans le monde et sa représentation.

Cela montre l'importance du thème et de son débat théorique. Ma recherche de doctorat portait sur l'image cinématographique de l'exil. Les lectures/analyses des films se sont focalisées sur la construction de l'image cinématographique (cadre, plan, mouvement de caméra, photographie, montage, etc.) du point de vue d'un espace-temps étranger.

Au Canada, différemment du Brésil, les recherches et les dossiers de revues spécialisées de cinéma et littérature sur le thème de l'exil prolifèrent et abondent. Le Canada permet le contact avec divers peuples et langues de toutes les parties du monde. Ces résidents doivent vivre entre/dans deux langues officielles: le français et l'anglais. Le Canada est réellement un croisement, ou une porte ouverte sur deux mondes. Au Brésil, ce thème est encore amplement associé à l'exil politique des années 70, contrairement à ce qu'on comprend habituellement dans une perspective plus vaste et actuelle: une expérience importante qui altère le comportement et la pensée de ceux qui prennent le risque de partir de leur *lieu d'origine*.

## À propos de l'Image-Exil

Dans **Claro**, Glauber Rocha intervient tant comme personnage que comme réalisateur, tant comme sujet du film que comme narrateur. Il traverse incessamment les frontières, comme dans la première séquence du film, alors qu'il donne la réplique à l'actrice tout en dirigeant les prises de vue faites par le cameraman. Dans une autre séquence, il parle directement à la caméra en racontant une histoire sur la ville de Rome, laissant alors entendre le jeu fragile de son élocution, l'imbrication des mots, le bégaiement et les transitions entre plusieurs langues (le passage de l'italien au français, puis au portugais). Dans une autre séquence, on le voit assis sur une chaise, chantant une chanson brésilienne et fumant de la marijuana avec une actrice (à l'époque sa femme), comme dans un film de famille, puis

répétant les mots «clair» et «*claro*» au téléphone. Quel sens veut-il faire surgir de toutes ces superpositions et de tous ces passages dans le film? L'inachèvement de l'œuvre, l'incompréhension qu'elle suscite sont en fait les signes d'une demande de légitimité. L'exil n'est pas encore achevé ou compris, il est toujours en devenir.

Rocha veut atteindre des buts qu'il s'était fixés avant l'exil, et qui sont donc étrangers à sa condition d'exilé. Toutefois il ne s'interroge pas, mais met tout en scène dans une transe absolue et inénarrable à travers plusieurs langues et divers discours cinématographiques. Désormais, c'est la nostalgie et le sentiment de *saudade*<sup>2</sup> qui demeurent dans le film, le manque insupportable du pays natal, de l'Autre, l'état d'incommunicabilité qui le rend sensible à la distance et à la condition d'étranger.

La prise de conscience de la condition d'exilé et la mise en question de cette expérience mènent l'exilé, selon Trigano, à une sagesse. Ce qui permet d'atteindre cette sagesse est le fait de «passer à travers»: traverser la perte, la tirer du néant, déboucher sur une compréhension et un apprentissage. «C'est d'un travail de la perte et sur la perte que naît ainsi la sagesse de l'exil dans laquelle la conscience se métamorphose dans son rapport au monde» (Trigano, 2001, p. 104). Le lien entre l'humain et le monde devient autre, la perception de l'espace-temps change et l'incite à concevoir autrement son environnement.

L'exilé vit normalement dans une espèce d'espace-temps unique, parfois double, parfois ambigu, entre son *lieu d'origine* et son nouveau milieu. Les expériences s'accumulent, interfèrent, interagissent entre elles. Cette superposition et cette dualité des expériences sont rendues visibles au cinéma. Mon

---

<sup>2</sup> *Saudade*, dans une première définition, serait un ensemble de sentiments qui engloberaient la nostalgie, la mélancolie, le manque, le désir et la solitude. Selon l'écrivain portugais Carlos Ascenso André (*Mal de Ausência. O canto do exílio na lírica do humanismo português*. Coimbra: Minerva, 1992, p. 44), le sentiment de *saudade* depuis le Moyen Âge est considéré comme un sentiment purement portugais, propagé avec fierté par le peuple. Il est encore vu par d'autres comme «l'essence de l'âme lusophone» dans une dimension mythique et mystique.

hypothèse est, précisément, que le cinéma est le médium idéal pour dévoiler la pluralité de l'espace-temps de l'exilé. La caméra parcourt les chemins de l'exil, catalyse les expériences et crée un pont entre le nouveau lieu et le lieu d'origine. Ce pont cinématographique, je le nomme *L'Image-Exil* (2002). Le but de la présente analyse est de *découvrir* cette construction par une lecture attentive des caractéristiques des images du film. Quand je parle de construction, je pense à sa conception du film, car au cinéma, bien qu'il y ait souvent un scénario préétabli, la réalisation et la construction se font «sur le tas», c'est-à-dire pendant le tournage et le montage.

L'exilé a la possibilité de percevoir ce que les autochtones, souvent, ne voient pas, et il découvre des aspects originaux ou même banaux de l'espace étranger. Le cinéma, décrit souvent comme le médium qui fait la «synthèse» des arts, tels que l'ont dit Glauber Rocha et Gilles Deleuze, arrive à montrer tout cela. L'image cinématographique rend matériellement visible cette expérience tout en transformant notre perception du «réel».

Le cinéma est converti en *puissance*, il permet de dévoiler une image qui ne laisse pas de traces, mais seulement des perceptions. J'entends par là que l'image est parfois davantage suscitée par le hors-cadre que par l'espace circonscrit de l'écran. Dans l'image habitent ces indices du dehors qui nous renvoient à une autre perception de l'image. Au-delà d'une possibilité, cette image est créée dans l'interstice, dans l'arrêt du temps, dans la juxtaposition spatio-temporelle ou par un regard «d'étrangeté»: une image en devenir.

En quoi le cinéma est-il le médium le plus apte à révéler cette situation grâce à ce que j'appelle l'Image-exil? Deleuze, d'une certaine façon, répond à la question:

C'est seulement quand le mouvement devient automatique que l'essence artiste de l'image s'effectue: produire un choc sur la pensée, communiquer au cortex des vibrations, toucher directement le système nerveux et cérébral. Parce que l'image cinématographique «fait» elle-même le mouvement, parce qu'elle fait ce que les autres arts se contentent d'exiger (ou de dire), elle recueille l'essentiel des autres arts, elle en hérite,

elle est comme le mode d'emploi des autres images, elle convertit en puissance ce qui n'était que possibilité. (DELEUZE, 1985, p. 203)

L'image captée en exil présente ainsi les enjeux dans lesquels l'exilé est inséré à l'étranger, elle subit tout ce que l'homme lui-même perçoit et comprend de cette expérience, non seulement comme une représentation tout simplement, mais comme si la caméra et l'image dont elle est issue produisent aussi l'absence et la distance provoquées par l'exil: l'Image-exil.

## Les frontières intermédiatiques

La cinématographie spécifiquement interculturelle comme la cinématographie canadienne aide à mieux comprendre la cinématographie brésilienne. Le genre de ces films interculturels – **Claro, Passeport et Calendrier** – se situe entre la fiction et le documentaire. Ils peuvent être considérés autant comme des documentaires avec des scènes fictives que de la fiction avec des images documentaires.

L'alternance des différents médias chez Egoyan, du cinéma à la vidéo jusqu'à la photographie, réécrit l'espace-temps de l'exil de son peuple. Chaque médium perçoit et décrit différemment le temps dans l'espace «étranger». Comme le cinéaste, le film subit l'expérience de l'exil et participe à la réalité d'une autre culture ou société, et essaie de retransmettre cette expérience à l'écran. Ils arrivent à dépasser cette épreuve au point même de la faire raisonner devant la caméra et être perçus de différentes formes par les médias.

Le film de Rocha parle surtout de l'insertion différente du colonisé dans la terre du colonisateur (un Brésilien en Europe, plus spécifiquement en Italie). Résultat d'un exil politique forcé, le réalisateur révèle dans le film sa propre angoisse et sa *saudade* (nostalgie/mélancolie) du Brésil. Pour la première fois il est le protagoniste de son film. Cependant, le discours narratif essaie de rattraper et d'explicitier le fait narré. Discours et histoire se rejoignent chez Rocha à travers une superposition de

langues (français, anglais, italien, portugais), d'histoires (la société bourgeoise, la lutte des classes, la colonisation, la religion) et de discours (le documentaire, le théâtre, l'expérimental). Tout cela pour saisir son expérience exilique.

**Claro**, le film le moins étudié et commenté de l'œuvre de Rocha, fut renié et oublié par les médias et le milieu académique. Il est très peu cité dans les innombrables textes publiés et les thèses édifiées sur ce réalisateur. Il est aussi un des moins connus. Pourtant, ce film constitue un des points culminants de sa vie et de son œuvre, et quand il ferma son cycle de films tournés à l'extérieur – et en même temps son exil –, il revint au Brésil.

Ainsi, en racontant autrement son expérience personnelle le réalisateur réinvestit le discours cinématographique en poussant plus loin la fusion et confusion des genres narratifs et des histoires. De ce fait, l'histoire d'exil du réalisateur opère un renouvellement des procédures cinématographiques dans son œuvre, qu'on verra dans ses films postérieurs comme *Di* (1977) et *TV Abertura* (1978).

L'innovation et la rigueur des récits et narrations et le fait d'oser, dans les propositions de Rocha, Kogut et Egoyan, de se mettre devant la caméra, constituaient une nouveauté pour les trois cinéastes. Ils n'avaient pas l'habitude d'apparaître dans leurs films. Le moment s'est imposé où la condition leur fait prendre partie de leurs «récits». Les cinéastes se sont préoccupés beaucoup plus de structurer des personnages crédibles, complexes et identifiables, que des histoires (rapports d'exil). Ainsi, comme le film lui-même où la construction du faire cinématographique devient déterminante pour le récit, c'est en effet l'acte filmique-exilique en soi.

## Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio. *Enfance et histoire*. Paris, Payot & Rivages, 2000.

CALENDRIER (Calendar) CAN, 1993. 85 min. Réalisation et scénario: Atom Egoyan. Interprètes: Egoyan, Arsinée Khanjian, Ashot Adamian.

CLARO. ITA, 1975. 110 min. Réalisation et scénario: Glauber Rocha. Production: Ugo Persichetti Auteri. Interprètes: Juliet Berto, Tony Scott, Mackay, Glauber Rocha.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris, Minuit, 1983.

\_\_\_\_\_. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris, Minuit, 1985.

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

MOURA, Hudson. *L'Image-exil*. Thèse de doctorat en Littérature et Cinéma, Université de Montréal, 2002.

\_\_\_\_\_. *Memória & Exílio*. O cinema de Vladimir Carvalho. Mémoire de maîtrise en Communication et Sémiotique. Université Catholique de São Paulo, 1996.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo*. Um balanço crítico da Retomada. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

OUELLETE, Pierre. «Les déplacés. Exilés, réfugiés, apatrides». *Spirale*, n° 181, novembre-décembre 2001.

PAPASTERGIADIS, Nikos. «Des confins de l'exil aux limites de la traduction», *Traversées*. Musée des beaux-arts du Canada, 7 août – 1<sup>er</sup> novembre, 1998.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

RUSHDIE, Salman. *Patries imaginaires. Essais et critiques*. Paris, Christian Bourgois, 1993.

SAID, Edward. «Reflections on exile», *Granta*, n° 13, septembre 1984.

UN PASSEPORT HONGROIS (Um passaporte húngaro) BRA/FRA, 2002. Cor, 35mm, 72 min. Réalisation et scénario: Sandra Kogut. Production: Marcello Maia, Michel David, Pierre Bongiovanni. Interviewés: Mathilde Lajta, Gyuri et Eva Fabri, Fabio Koifman, Janus Kyraly.

XAVIER, Ismail. «O cinema brasileiro dos anos 90». In: *Praga - estudos marxistas*. São Paulo, vol. 9, 2000, pp. 97-138.

