

Le non-lieu de l'exil dans le cinéma francophone de Belgique

Marc-Emmanuel Mélon
Groupe de recherche sur l'Interculturel
Université de Liège

Communication au colloque
*Trajectoires interculturelles. Exils imaginaires et exils réels
dans le domaine francophone : théorie, histoire, figure, pratiques*
Université d'El Jadida (Maroc), 10-12 décembre 2002

Références de cet article (mention obligatoire) :

MÉLON, Marc-Emmanuel, «Le non-lieu de l'exil dans le cinéma de Belgique francophone», actes du colloque d'El Jadida (Maroc, 10-12 décembre 2002) : *Trajectoires interculturelles. Exils imaginaires et exils réels dans le domaine francophone : théorie, histoire, figures, pratiques*, El Jadida, Publication de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de l'Université d'El Jadida, 2004, pp. 341-353.

Si l'exil est d'abord réel et non une métaphore, comme l'a dit Abdesslam El Ouazzani¹, sa représentation cinématographique n'en pose pas moins un problème d'image. On l'a assez dit par ailleurs, l'exil n'est pas seulement affaire de territorialité, de déplacement, de changement de lieu. C'est aussi une question de déracinement, *d'étrangeté à soi-même* comme l'a dit Mohamed Marath, de perte d'identité, d'acculturation, d'isolement, de solitude, de manque, d'abandon ou de deuil, ou encore, sur un versant positif, de quête intérieure, si pas de refondation. Comment le cinéma, qui est image avant d'être récit, représente-t-il non seulement l'exil territorial, mais surtout *la conscience de l'exil*, sa souffrance, son fil intérieur ? Le cinéma, en prise directe avec le réel, donne une image du monde, quand bien même ce monde serait imaginaire. Husserl disait que la conscience est toujours conscience de quelque chose. De même, l'image de cinéma, rappelait naguère Jean-Louis Baudry², est comme la conscience, elle est toujours image de quelque chose. Ce quelque chose, dans le cinéma de l'exil, qu'est-ce que c'est ? Autre chose, en tous les cas, qu'un simple déplacement, qu'un changement de territoire. Et son image, quelle est-elle ? Radicalisant la pensée de Baudry, Gilles Deleuze dira plus tard : « le plan, c'est-à-dire la conscience ». Un seul plan de cinéma qui parviendrait à donner une image de l'exil ne serait-il pas aussi la conscience de l'exil ?

Le cinéma, et tout particulièrement le cinéma américain dirigé pendant un demi-siècle par des exilés d'Europe centrale, a largement contribué à donner des images positives de l'exil, mais il n'a pu le faire qu'à la condition de rendre à l'exil sa dimension première, géographique, c'est-à-dire de le traiter en termes de lieux et de territoires, de départ, de voyage et d'arrivée en un nouveau lieu, un nouveau pays, une terre, c'est-à-dire, pour tout Américain, une terre promise. De ce point de vue on peut dire que le Western (« le cinéma américain par excellence ») rejoue métaphoriquement, en le transposant sur la carte de l'Ouest, le mythe américain de l'exil comme terre promise. Même si tous les cinéastes européens exilés aux Etats-Unis (les Stroheim, Sternberg, Lubitsch, Murnau Lang, Hitchcock, Preminger, Wilder, etc) n'ont pas traité la question de l'exil dans leurs films, pas plus que certains cinéastes américains exilés en Europe (Losey le premier), les grands films sur l'exil sont généralement réalisés par des exilés comme Elia Kazan (*America America*), Charlie Chaplin (de *The Emigrant* à *The King in New York*), Michael Curtiz (*Casablanca*), ou encore, en Europe, Andreï Tarkovski (*Nostalghia*) ou Jerzy Skolimowski (*Travail au noir*). Dans ces films, comme tant d'autres,

l'exil a un but, ce but est un lieu et ce lieu s'identifie à un territoire, une nation, une culture, une société.

La Belgique, comme d'autres pays d'Europe occidentale, est une terre d'exil. Elle a accueilli des générations d'immigrés italiens, espagnols, portugais, polonais, puis maghrébins, turcs et aujourd'hui africains. En mal d'identité nationale, partagé entre plusieurs communautés linguistiques et culturelles, ce pays a évolué depuis une vingtaine d'années vers une société pluriculturelle dont témoigne exemplairement sa production cinématographique. À la fois concrètement et symboliquement, l'exil traverse toute l'histoire de son cinéma, dans le sens des départs autant que dans celui des arrivées. La Belgique a vu s'exiler, vers Paris le plus souvent, certains de ses plus grands cinéastes, scénaristes et acteurs (Jacques Feyder, Charles Spaak, Eve Francis, Chantal Akerman, Lucas Belvaux, Marie Gillain) en même temps qu'elle en a accueilli d'autres, immigrés de première ou de seconde génération, d'origine polonaise (Boris Lehman et Samy Szlingerbaum), portugaise (Joao Correa), allemande (Peter Woditsch), palestinienne (Michel Khleifi), tunisienne (Mahmoud Ben Mahmoud) ou congolaise (Mweze Ngangura).

Si l'exil est incontestablement une réalité de la production cinématographique belge, il constitue aussi une thématique centrale d'un grand nombre de films réalisés en Belgique, par des cinéastes d'origine belge ou non, dans lesquels il apparaît dans sa double dimension : partir (dans *Le grand jeu* de Jacques Feyder, *Le fils d'Amr est mort* de Jean-Jacques Andrien, *Issue de secours* de Thierry Michel ou *Just Friends* de Marc-Henri Wajnberg), ou arriver (*Bruxelles-Transit* de Samy Szlingerbaum, *La promesse* de Luc et Jean-Pierre Dardenne, *Pièces d'identité* de Mweze Ngangura). Cependant, au-delà de la simple récurrence du thème, certains films produits en Belgique ont donné de l'exil une image différente, singulière et particulièrement éclairante : une image qui est en même temps une conscience de l'exil. C'est cette image — cette conscience — qu'on se propose ici d'interroger dans trois films réalisés au cours d'une même période (entre 1976 et 1982), par des cinéastes de la même génération, nés tous trois entre 1947 et 1950 et qui sont tous les trois des exilés : *News from home* (1976), de Chantal Akerman, *Bruxelles-transit* (1979), de Samy Szlingerbaum et *Traversées* (1982), de Mahmoud Ben Mahmoud.

Aussi proches et en même temps différents soient-ils, ces trois films se construisent autour d'une même idée, une idée de l'exil qui est en même temps une idée de cinéma : l'exil n'y est pas traité comme une migration, un déplacement d'un pays vers un autre, d'une culture vers une autre, et donc d'un lieu vers un autre. Il y est plutôt l'affaire d'un *non-lieu*. À propos de l'écriture de l'exil, Mohammed Martah parlait d'un espace de dépossession, d'un abîme, d'une absence, d'un vide, d'un « pseudo chez soi », d'un espace intermédiaire, d'un « entre-deux spatial », d'un « lieu qui ne fait pas monde »³. Cette idée d'un « lieu qui ne fait pas monde », si adéquate pour décrire la posture de l'écrivain en exil, pris entre deux espaces comme entre deux langues, rencontre très précisément celle que l'on voudrait avancer ici. Qu'est-ce en effet que le lieu de l'exil ? Je dirais : c'est à la fois un lieu et un non-lieu. C'est un « lieu anthropologique » au sens que Marc Augé donne à ce terme, à savoir : « une construction concrète et symbolique de l'espace (...), un principe de sens pour ceux qui l'habitent et un principe d'intelligibilité pour ceux qui l'observent »⁴. Le lieu anthropologique a au moins trois caractères : il est identitaire (c'est le lieu de naissance, la maison, le quartier où l'on vit, la place publique), relationnel (c'est le réseau de relations entre individus singuliers qui occupent un lieu commun) et historique (l'histoire de son occupation assure une stabilité minimale). Le lieu « propose et impose une série de repères qui ne sont sans doute pas ceux de l'harmonie sauvage ou du paradis perdu, mais dont l'absence, lorsqu'ils disparaissent, ne se comble pas aisément »⁵. L'exilé quitte un lieu (le sien) et arrive dans un autre. Cet autre lieu, le lieu de l'exil, est toujours un lieu au sens anthropologique, non pour l'exilé mais pour les autochtones qui y vivent, qui y sont nés, qui y ont

établi un réseau de relations sociales et pour qui ce lieu a une histoire. Pour l'exilé par contre, ce lieu, qui est le même, est un non-lieu. Il n'y est pas né, son nom n'évoque pas un point du paysage, ses relations avec les autres occupants du lieu demeurent à la périphérie des cercles relationnels déjà construits, ses ancêtres n'y sont pas enterrés. Ce qui est un lieu pour les autochtones est un non-lieu pour l'exilé.

Marc Augé donne cependant à la notion de « non-lieu » une signification très concrète. Par « non-lieu », il désigne « un monde où l'on naît en clinique et où l'on meurt à l'hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante), où se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, où l'habitué des grandes surfaces, des distributeurs automatiques et des cartes de crédit renoue avec les gestes du commerce "à la muette", un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère (...) »⁶. « Le passager des non-lieux ne retrouve son identité qu'au contrôle de douane, au péage ou à la caisse enregistreuse. En attendant, il obéit au même code que les autres, enregistre les mêmes messages, répond aux mêmes sollicitations. L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude. »⁷ Pour intéressante qu'elle soit, la notion de non-lieu proposée par Augé semble cependant trop restrictive à la fois dans son champ d'application et dans ce qu'elle recouvre. Premièrement, Augé ne prend pas en compte d'autres lieux du monde contemporain en perte d'identité, de réseau relationnel et de racines historiques. Je pense ici à tous les lieux abandonnés, maisons vides, appartements squattés, usines ou entrepôts désaffectés, friches industrielles, quartiers de ville désertés, terrains vagues à construire, anciennes zones rurales qu'aucun paysan ne vient plus labourer et qui n'ont pas encore été annexées aux zones urbaines. En un mot : les lieux ruinés, vestiges épars d'un monde en morceaux. Ces lieux anciens, qui remplissaient autrefois leur fonction identitaire, relationnelle et historique, sont devenus avec le temps des non-lieux. Ce qui manque à la réflexion d'Augé, c'est une pensée du non-lieu comme ruine, comme trace, comme vestige ; c'est une pensée du non-lieu comme *ex-lieu*, c'est-à-dire qui prend en compte sa dimension temporelle et historique. On y reviendra plus loin, après un détour par la pensée du philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman.

Deuxièmement, considérant que « l'espace du voyageur serait ainsi l'archétype du non-lieu »⁸, identifiant le non-lieu comme lieu de transit ou moyen de transport, Augé limite de fait la part de la population qui fréquente les non-lieux à ceux qui y passent, les voyageurs, dont le statut social n'est jamais questionné. Un homme d'affaire qui prend l'avion à Roissy pour se rendre à Bangkok (voir le prologue du livre) est mis sur le même plan qu'un réfugié politique fuyant un pays en guerre ou un immigré clandestin sans papier qui traverse l'Europe dans la remorque d'un camion. Selon Augé, la surmodernité « impose aux consciences individuelles des expériences et des épreuves très nouvelles de solitude, directement liées à l'apparition et à la prolifération de non-lieux »⁹. Or, l'épreuve de la solitude n'est pas la même pour un homme d'affaire qui savoure le plaisir d'un vol solitaire (« Pendant quelques heures (...), il serait enfin seul » est la phrase qui termine le prologue) et pour un exilé qui vit seul, sans être intégré dans un réseau de relations sociales, en un lieu qui n'a pour lui aucune identité ni histoire. Ces solitudes-là, la première recherchée, la seconde subie, ne sont évidemment pas les mêmes. Et pourtant, elles sont toutes deux imposées par des non-lieux. Ce qui semble bien faire défaut à l'analyse de Marc Augé, c'est tout simplement une pensée de l'exil.

Penser l'exil aurait permis à l'anthropologue de pointer la dimension foncièrement subjective du lieu et du non-lieu, qui ne sont tels que parce qu'ils sont ainsi *perçus*. L'exil aurait aussi permis d'introduire un troisième terme entre le lieu et le non-lieu, ou plutôt une intersection, une zone

intermédiaire où l'un et l'autre seraient superposés, un état singulier du lieu qui serait en même temps un non-lieu. L'exil, en effet, a ce pouvoir de transformer le lieu (pas celui que l'on quitte, celui où l'on arrive) en non-lieu. Pour l'exilé, le lieu de l'exil est toujours le lieu des autres. Pour lui, dans son imaginaire, c'est un non-lieu. Augé approche cette dimension du non-lieu lorsque, citant Michel de Certeau, il écrit : « Il en est évidemment du non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous une forme pure ; des lieux s'y recomposent ; des relations s'y reconstituent ; les « ruses millénaires » de « l'invention du quotidien » et des « arts de faire », dont Michel de Certeau a proposé des analyses si subtiles, peuvent s'y frayer un chemin et déployer des stratégies. Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation. »¹⁰ Pour mieux préciser sa notion de « lieu anthropologique », Augé rappelle la distinction opérée par de Certeau entre l'espace et le lieu. Dans la partie de *L'invention du quotidien* consacrée aux « pratiques de l'espace », Michel de Certeau établit que le lieu est géométrique et concret : c'est « une configuration instantanée de positions »¹¹. Deux choses distinctes n'y peuvent être à la même place. L'espace, par contre, « est un lieu pratiqué ». C'est une expérience relationnelle et existentielle avec le lieu. La marche, par exemple, transforme le lieu en espace. Le lieu de l'exil est un « espace » au sens que de Certeau donne à ce terme. C'est, en tant que lieu anthropologique *perçu* par le regard et l'expérience singulière de l'exilé, un *lieu pratiqué*. En d'autres termes, l'exil a cette propriété de transformer le lieu (réel) en non-lieu (*perçu*). Le lieu de l'exil est un non-lieu imaginaire.

Parce qu'il est une image en même temps qu'un récit, parce qu'il montre des lieux qui sont toujours des lieux *perçus*, parce qu'il a l'immense pouvoir d'exprimer la subjectivité, le cinéma est une source précieuse de savoir sur l'exil. Il est un instrument privilégié par lequel on peut pénétrer non pas la réalité concrète, géographique, de l'exil, mais sa dimension imaginaire, ce qui fait exactement que l'exil est autre chose qu'un déplacement, que l'exil est d'abord une perception, un affect, une affaire de conscience. C'est cette proposition – l'exil comme non-lieu imaginaire - qu'il faut à présent examiner à la lumière de quelques films belges d'expression française.

Réalisé par le cinéaste tunisien installé en Belgique Mahmoud Ben Mahmoud, *Traversées* est un film qui s'inspire d'une anecdote vécue par le cinéaste. Celui-ci avait l'habitude de se rendre en Angleterre pour les fêtes de fin d'année. Le 31 décembre 1980, il débarque à Douvres où on lui interdit d'entrer sur le territoire britannique. Au poste de douane, il fait la connaissance d'un réfugié d'Europe centrale, lui aussi refoulé. Ensemble, ils reprennent le bateau vers la Belgique. Ben Mahmoud débarque à Ostende, mais son compagnon est à nouveau bloqué à la frontière, et se retrouve condamné à rester sur le bateau. Le film met en scène deux personnages, Bogdan et Youssef, prisonniers d'une semblable situation, condamnés à errer entre les deux rives de la Manche. Bogdan est un exilé politique en provenance d'Europe de l'Est et qui veut trouver la liberté à l'Ouest. Youssef, par contre, est un exilé volontaire, pessimiste et mystique (au douanier qui lui demande quelle est sa profession, il répond qu'il est chercheur en sciences occultes), poursuivant une quête intérieure, recherchant une liberté individuelle et métaphysique. Dans son étude du cinéma de Mahmoud Ben Mahmoud, Hamida Beji insiste sur l'opposition entre les deux personnages, tous deux en quête de liberté : « Les notions d'exil et de liberté n'ont pas les mêmes significations pour Youssef et pour Bogdan. Si celui-ci est un exilé forcé, Youssef est au contraire un exilé volontaire. La quête de la liberté chez Youssef, dans ce sens, s'apparente à une démarche poétique, voire métaphysique. Il s'agit de réhabiliter la notion de l'individu en tant que telle. En effet, la civilisation arabo-musulmane n'a jamais accordé la moindre importance au statut de l'individu. »¹² Pour Mahmoud Ben Mahmoud, dans les sociétés arabes « l'individu est opprimé jusqu'aux confins de la métaphysique »¹³ Cette quête de la liberté individuelle se poursuit jusqu'en Occident car, écrit

Hamida Beji, « l'Occident semble être incapable de percevoir les Arabes autrement que comme une masse d'immigrés, de musulmans : Youssef paye aussi pour son appartenance à un groupe, à une masse, à une civilisation donnée. »¹⁴ La différence entre les deux personnages s'accorde aux deux sens de l'exil : l'exil comme territoire où puisse s'épanouir une liberté politique, l'exil comme quête spirituelle où puisse s'épanouir une liberté métaphysique. « *Traversées*, dit Mahmoud Ben Mahmoud, est un film qui a cherché à affranchir l'individu arabe du sur-moi collectif qui est dans l'Islam et qui est dans la tentation marxisante, qui à l'époque était conquérante »¹⁵

Youssef, citant Nietzsche, dit à Bogdan; « Nous avons perdu la terre, nous avons rompu les amarres. Il n'y a plus de terre, plus de terre promise, rien que des territoires flottants ». Durant la plus grande partie du film, le bateau voguant entre deux rives est la métaphore de ce « territoire flottant ». Il est exactement un non-lieu, au sens qu'Augé donne à ce terme, espace du voyageur « où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne font véritablement sens, où la solitude s'éprouve comme dépassement ou évidement de l'individualité, où seul le mouvement des images laisse entrapercevoir par instants à celui qui les regarde fuir l'hypothèse d'un passé et la possibilité d'un avenir. »¹⁶ Le bateau, dans *Traversées*, n'est pas seulement une métaphore, il est le non-lieu concret de l'exil.

À l'extrême fin du film, Ben Mahmoud pousse l'image du non-lieu à sa représentation la plus radicale. Youssef a rencontré une jeune femme qui a embarqué sur le navire pour se rendre sur le continent. Ils se promènent ensemble sur le pont, dans la nuit, alors que le brouillard se lève. La caméra les cadre de face, assis côte à côte sur un banc. Elle prend sa main et dit, en anglais : « Ta ligne de vie. Une ligne de fuite, d'évasion. Je vois un voyage, un très long voyage. Encore bien des mers et des océans tu traverseras. » Des bancs de brume passent, effacent petit à petit les corps, dont on ne distingue plus que de très vagues silhouettes, perdues dans l'épaisseur crémeuse de l'image. Sur l'écran opaque, sans profondeur, pure surface de couleur infinie, on entend la voix de la femme dire : « Je vois une dérive sans fin, comme si tu ne pouvais plus remettre les pieds sur terre. La terre est derrière nous. La mer nous entoure. Elle peut être mauvaise, ou calme. Sa surface s'étend, de soie et d'or, un rêve de bonheur. Un jour tu reconnaîtras qu'il n'y a rien de plus terrible que l'infini. » Dans *Traversées*, le non-lieu de l'exil, ce n'est pas seulement le bateau ou le brouillard, c'est l'image. Une image de quelque chose en voie de disparition, d'effacement, à perte de vue. Une figure de l'exil.

En 1976, la cinéaste belge Chantal Akerman part vivre en Amérique, à New York, poursuivant ainsi vers l'ouest l'exil de ses parents, Juifs polonais installés à Bruxelles. Là-bas, elle réalise *News from Home*, un film qui se définit avant tout comme un film *de* l'exil, et non un film *sur* l'exil. Pendant quatre-vingt-dix minutes, la caméra d'Akerman filme les rues de New York en longs plans fixes, d'une immobilité inébranlable, en lents panoramiques ou en long travellings latéraux pris à travers la fenêtre d'un train de banlieue. Sur ces images, une voix off, la voix de la cinéaste elle-même, lit les lettres de sa mère qui lui écrit de Bruxelles.

Dans les premières séquences du film, la ville est pour ainsi dire morte : des rues délabrées, bordées d'entrepôts, des espaces vides que traversent de temps à autre une voiture ou un passant solitaire. Puis la circulation s'amplifie, son bruit se fait tonitruant, les passants poursuivent leur chemin monotone sur des trottoirs de plus en plus bondés. La masse des voyageurs anonymes s'engouffre dans les rames du métro. Par les fenêtres du train de banlieue, la caméra balaie les façades aveugles des immeubles lugubres. Images froides, dépourvues d'affect, sorte d'autopsie cinématographique du cadavre glauque d'une ville fantôme. La voix donne des nouvelles de la famille : les problèmes de santé, les visites chez les proches, les mariages, les soirées devant la télévision, les rêves, la petitesse de la vie quotidienne, l'ennui et surtout le manque, la blessure de l'absence de la fille qui tarde à répondre aux lettres de sa mère. Là, sur l'image, c'est la froideur clinique d'une cité étrangère, sans âme ; ici, sur la bande son du film, c'est l'affect à l'état pur. Entre

New York et Bruxelles, entre le proche et le lointain (mais où est le lointain ? Où est le proche ? Est-ce la ville que l'on voit ou la voix qui parle d'une autre ville ?), entre l'inhumanité de la ville et la parole tellement humaine, si simplement humaine de la mère, entre le lieu et la voix, entre le vu et le dit, l'écart est radical. Ici, c'est l'écart qui figure l'exil.

New York n'est évidemment en rien un non-lieu. C'est même un *haut lieu* pour les millions de touristes qui s'y rendent chaque année, et un lieu fortement identitaire, relationnel et historique pour ceux qui y vivent. Mais ce n'est pas de la ville (bien réelle) de New York dont on parle ici, c'est de son image dans le film d'Akerman et de l'écart entre cette image et la voix. Si l'exil a un lieu (on peut s'exiler à New York, à Paris, à Londres ou à Bruxelles, et ces villes sont bien des lieux au sens anthropologique du terme), la représentation de ce lieu par l'exilé le transforme en non-lieu. C'est cet écart, strictement cinématographique, entre l'image et la voix qui transforme New York en non-lieu, le non-lieu de l'exil.

Cette transformation cinématographique du lieu en non-lieu apparaît plus distinctement encore dans le très beau film de Samy Szlingerbaum, *Bruxelles-Transit*, réalisé en 1979. Juif d'origine polonaise, comme ses amis Chantal Akerman et Boris Lehman, Szlingerbaum est donc aussi un fils d'exilés. Ses parents sont arrivés à Bruxelles en 1947, deux ans avant la naissance du cinéaste. Ils ont voyagé en train pendant dix jours, à travers la Tchécoslovaquie, l'Allemagne et la France. C'est ce voyage que raconte *Bruxelles-Transit*. Les premières séquences du film montrent des gares et des vues de ville la nuit, sous la pluie, ou encore filmées depuis un train. Sur ces images d'un noir et blanc très sombre on entend la voix de la mère du cinéaste (le film de Szlingerbaum a plus d'un point commun avec celui d'Akerman) raconter en yiddish (la langue de la diaspora, qui n'est pas attachée à un lieu) l'histoire de son voyage, les distances parcourues, les frontières franchies, les villes traversées. Des villes froides, pluvieuses, lugubres et qui se ressemblent étrangement, des villes sans âme, vides, que l'on ne reconnaît pas parce que le film, comme les voyageurs, ne fait que les traverser. Des gares, des trains de nuit, des trams vides passant dans les rues désertes et sombres. Des non-lieux, au sens premier du terme employé par Marc Augé. Et pourtant, comme dans le film d'Akerman, ces non-lieux ne sont pas réels, ce sont des non-lieux cinématographiques. Seuls les spectateurs familiers de la ville de Bruxelles peuvent s'apercevoir que c'est là, à Bruxelles, et là uniquement, que Szlingerbaum a filmé toutes ces gares et toutes ces villes, jouant sur la pénombre pluvieuse de la capitale belge pour en effacer les traits distinctifs et la faire ressembler à n'importe quelle ville d'Europe centrale. Ville de passage en même temps que ville synthèse de toutes les villes. Cette suppression des points de repère, cet effacement de l'identité du lieu auquel contribue magnifiquement le noir et blanc sombre de l'image, transforme Bruxelles en non-lieu. Un non-lieu cinématographique. Un non-lieu imaginaire. Le non-lieu de l'exil.

Le cinéaste Boris Lehman, qui interprète le rôle du père dans un jeu d'une sobriété toute bressonienne, ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit : « À aucun moment on ne se situe vraiment dans une ville, dans Bruxelles-ville. Comme dans les œuvres de Kafka, on est "ailleurs", c'est-à-dire nulle part, ou n'importe où. Mais de ce lieu de passage, de cette absence de lieu, la mère de Samy — la voix dans le film — fait un royaume ("ma medinah"), un refuge, un terrier. Elle y puise son énergie, y mène son combat, de peur de s'aventurer dans la ville qui la mangerait, l'assimilerait et lui ferait perdre du coup son identité. »¹⁷ Si l'exil a un lieu, c'est « un lieu de passage », une « absence de lieu ». Le film se poursuit avec la recherche d'un logement, d'un travail, la nécessité d'obtenir des papiers. Comme il n'y a qu'un petit réchaud dans la cuisine modeste partagée avec d'autres locataires antipathiques, la mère emporte la pâte pétrie sur un plateau, et fait le tour des boulangeries à la recherche d'un four pour cuire ses galettes. Dans toutes ces scènes, les personnages demeurent quasiment muets parce qu'ils ne parlent pas la langue, laissant le langage à ceux qui vivent autour

d'eux. Au policier qui vient l'interroger sur sa situation, le père ne peut répondre qu'avec le seul mot qu'il connaît : « *passequé* ».

À la différence des films de Mahmoud Ben Mahmoud et de Chantal Akerman évoqués ci-dessus, *Bruxelles-Transit* donne cependant de l'exil une représentation qui prend en compte une de ses dimensions fondamentales, absente des autres films : son inscription dans le temps, donc dans l'Histoire. Boris Lehman le suggère lorsqu'il écrit : « La pudeur, la chaleur et la simplicité évidente du film, de son écriture, de son propos, ne nous font jamais oublier la souffrance et la tragédie de tout un peuple transplanté dans un lieu de transit, qui durerait finalement toute une vie. »¹⁸ Dans *Bruxelles-Transit*, le « transit » du titre est permanent, comme la Diaspora juive. La durée de l'exil — et tout ce qu'elle implique : l'exil a aussi une histoire, un passé et un présent, qui est l'avenir du passé — est exprimée de manière constante à travers tout le film par la superposition des époques : c'est la voix de la mère qui raconte aujourd'hui ce qu'elle a vécu hier, ce sont les images actuelles de la ville qui disent la pérennité du passé. Dans le film de Szlingerbaum s'accomplit un tour de force cinématographique : le non-lieu de l'exil est une image-temps.

La dimension temporelle du non-lieu apparaît avec une puissance extraordinaire dans un magnifique plan-séquence, qu'il faut d'abord décrire avec précision. La voix de la mère évoque le premier logement que les parents du cinéaste ont occupé à Bruxelles. Au début du plan, on aperçoit derrière une fenêtre aux rideaux poussiéreux une affiche à moitié détachée annonçant « Appartement à louer ». « *La tante nous a trouvé un logement chez un Juif qui était parti en Angleterre pendant la guerre. Il avait laissé tout un appartement, tout un ménage.* » La caméra entame un lent travelling latéral vers la gauche, traverse une fenêtre, pénètre dans une cuisine au papier peint démodé. Des ustensiles en fer blanc traînent dans un vieil évier en céramique. D'autres casseroles luisent sur une étagère. Suspendu à un clou, un drap de vaisselle oscille lentement. La caméra s'élève, balaie l'armoire surmontant l'étagère et dont la vitre est brisée, longe le mur sur lequel est punaisée une vieille image, toute noire, indiscernable sous la couche de poussière grasse. Autour, le papier peint à losanges part en lambeaux. La voix poursuit son récit : « *On n'acceptait pas d'étrangers. Je me souviens qu'on a dû donner de l'argent pour une reprise. Il y avait là de grands placards. Tout était vieux, armoires, vaisselle. Tout un ménage, quoi.* » La caméra redescend vers une cheminée sur laquelle sont jetés pêle-mêle un vieux seau, une photographie ancienne montrant un portrait de femme et de vieux journaux. Sur le manteau de la cheminée, le papier peint a disparu, laissant à nu le plâtre gris et humide. « *Une chose n'était pas bien : la cuisine en commun. Ah, la cuisine, comme c'était pénible. On n'avait qu'un réchaud. Les histoires que ça faisait.* » À gauche de la cheminée, une étagère supportant encore quelques livres épars est à demi effondrée. Deux petits cadres, avec des images sombres, puis un portemanteau à croisillons, avec deux par-dessus suspendus. « *En outre on louait une chambre à un jeune homme. Il était de Lodz. Il n'était pas marié. Il avait peut-être trente ans. Je lui faisais à manger, et lui, il m'apprenait le français. Il rentrait toujours à deux heures du matin. Un garçon très gentil. On l'avait connu à Lodz. J'ai oublié son nom. Dzejlinjski, je me suis souvenue.* » La caméra descend le long des manteaux, traverse un lambris, poursuit son mouvement vers le sol, continue de descendre. Des barres à béton sciées pointent d'une concrétion de briques et de ciment. Le sol a disparu. La caméra descend toujours, découvrant les échancrures de plâtre dans le mur, puis des lambeaux d'un autre papier peint, une étagère vide, des traces de suie, une cheminée sans garniture. Elle s'écarte du mur, entame un travelling arrière doublé d'un panoramique latéral qui découvre une vieille table sans tiroir, à nouveau un évier contre un mur carrelé, une petite étagère penchée. « *Il laissait tout traîner. Ici ses chaussettes, là ses chaussures. Je faisais son ménage. Comme il me faisait pitié, je lui préparais un petit repas chaud par jour.* » La caméra recule encore, laisse voir le sol jonché de débris et de gravas. Le cadre s'élargit, laisse entrer dans le champ les vestiges de l'étage supérieur exploré tout à l'heure, puis ceux d'un second étage sous la marque du toit disparu. De la maison que l'on croyait encore habitée au début du plan, il ne reste plus qu'un seul pan de mur blanc, qui se détache

faiblement, dans une lumière blafarde, sur la masse sombre des édifices voisins, dans la grisaille d'un quartier abandonné. La caméra s'immobilise sur le plan d'ensemble. « *Et puis, on avait une autre voisine, une vieille dame. (...) Elle croyait tout le temps qu'on allait l'empoisonner. [en français] C'est quelque chose de terrible, quand je me rappelle. Quand je pense à quelques années, si je vais être vieille, je vais être aussi peut-être comme ça.* » Fondu au noir.

Comme un fantôme, ce lieu que l'on croyait encore habité n'est plus que ruine, ruine d'un réel passé qui n'est plus et qui cependant subsiste encore dans le présent. On le croyait encore vivant, mais il est mort. On le croit mort, mais il survit. Le récit de la mère l'avait rendu familier (*heimlich* : qui fait partie de la *maison*) mais il est devenu étrangement inquiétant (*unheimliche*), met mal à l'aise, suscite une angoisse sourde, comme une maison hantée¹⁹. À ce lieu de son enfance qui n'est plus un lieu, à ce lieu devenu un non-lieu, Szlingerbaum ajoute ainsi une autre dimension : le temps. Ce plan de cinéma (image et voix ensembles), qui est exactement ce que Deleuze appelait une « image-cristal », une image bi-face où l'actuel et le virtuel sont indiscernables, ce plan superpose les nappes de passé, mêle aux vestiges anciens les signes d'un présent qui n'aurait pas quitté le lieu, en même temps que le récit de la mère évoque un temps plus ancien encore, celui du premier occupant dont elle a repris le logement et le ménage. Bien sûr, ces ruines sont en partie fictives. Cette maison ruinée, qui n'est pas la maison réellement occupée autrefois par les parents du cinéaste, devient, ainsi filmée, un artifice cinématographique. Le cinéaste explore son propre passé, un passé perdu, un « souvenir troué d'oubli » comme disait si bien Jacques Sojcher, et le recompose en même temps qu'il investit un lieu, le transforme, l'aménage en lieu de son enfance, le déplace. Cette double réalité du lieu, en partie réel (la ruine), en partie construit (les objets), à la fois présent et absent, proche et lointain, actuel et ancien, en fait très exactement un non-lieu imaginaire.

Il est temps, ici, de donner à la notion de non-lieu un nouveau déploiement. De plus en plus éloignée du concept original de Marc Augé, mais aussi de plus en plus proche de la réalité complexe de l'exil (de son image et de sa conscience), la notion de non-lieu doit à présent intégrer une nouvelle dimension, celle que lui a donnée l'historien de l'art Georges Didi-Huberman dans l'ouvrage récent (2001) qu'il a consacré à l'artiste italien contemporain Claudio Parmiggiani. Ce livre s'intitule *Génie du non-lieu*. Sans faire aucunement référence ni à l'essai de Marc Augé, ni au fameux *Génie du lieu* de Michel Butor (mais plutôt au *genius loci* des anciens, cette petite divinité domestique associée aux dieux lares, qui « habite l'air du lieu et la mémoire des êtres qui l'ont aimé »²⁰), l'ouvrage a pour sous-titre : « Air, poussière, empreinte, hantise ». La notion de « non-lieu » qui fait le titre du livre y prend un sens totalement différent de celui de Marc Augé. Pour la comprendre, il faut décrire brièvement l'œuvre de Parmiggiani qui fait l'objet de l'étude et revenir sur ce qui l'a provoquée. Parmiggiani est marqué par une image. La maison de son enfance, une maison rouge dans le brouillard de la plaine du Pô, a brûlé. Tout son travail est né de cet incendie, du besoin de « délocaliser » le lieu de l'origine, et sa destruction. « *Delocazione* » est une œuvre qui a connu plusieurs versions au fil du temps. Elle a été réalisée pour la première fois à la Galleria Civica de Modène, en 1970, et est indissociable du lieu où elle s'expose. Lors de sa première réalisation, l'artiste avait choisi d'occuper une pièce du musée de Modène qui servait habituellement de réserve et était remplie d'objets divers (caisses, poutre, échelle) couverts de poussières. Ayant vidé la pièce, Parmiggiani découvrit toutes les traces des objets laissées en négatif par la poussière. Il décida d'utiliser ces traces et d'en créer de nouvelles. Il remit les objets à leur place, et, toutes portes closes, fit brûler au centre de la pièce un feu de pneus. Une fumée noire et grasse envahit l'espace et déposa une lourde couche de suie sur les murs et les objets. Après avoir éteint le feu et aéré la pièce, il ôta tous les objets qui avaient laissé sur les murs et sur le sol une empreinte de fumée, superposée à une empreinte de poussière.

Sans vouloir ici rentrer plus en profondeur dans l'analyse de cette œuvre si singulière, on en retiendra simplement trois traits principaux. Premièrement, l'œuvre est une installation, donc une

mise en scène. À l’empreinte effective du temps (la poussière) se superpose celle, fictive, de l’acte créatif lui-même (la suie) dont il ne reste en définitive que quelques traces fuligineuses imprimées sur les murs, c’est-à-dire des ruines. Cette superposition de deux empreintes différentes d’un même référent disparu désigne l’œuvre comme un lieu indistinctement réel et déplacé, construit et ruiné ; deuxièmement, l’œuvre de Parmiggiani repose sur la nécessaire présence des objets au moment de sa réalisation, et sur leur disparition finale. Comme toute empreinte, comme toute ruine, l’œuvre se constitue sur les traces de ce qui fut là et qui n’y est plus, sur un doublé de présence et d’absence. « L’art, disait Cocteau, naît de ce qu’il brûle ». On peut dire, avec Didi-Huberman, que ce lieu si singulier, résidu noirci d’un incendie, est littéralement *hanté* par l’ombre fantomatique de ce qui s’y trouvait et ne s’y trouve plus. Troisièmement, le titre de l’œuvre, *Delocazione* suggère un déplacement, un changement de lieu qui s’est opéré quelque part entre un état antérieur et un état présent. Ce déplacement, soit ce qui fait l’œuvre, l’intervention de l’artiste, s’est effectué à la fois dans l’espace et dans le temps. Il n’est pas donné à voir, il ne peut qu’être induit de l’observation du lieu. Ces différents caractères du travail de Parmiggiani constituent donc ce que Didi-Huberman appelle un « non-lieu ». Ce non-lieu, dit-il, a son génie (« *Genius deloci* »²¹) : affaire d’air, de poussière, de feu, de cendres, de traces fuligineuses, d’ombres blanches, de temps, de spectre.

Revenons au cinéma et au film de Szlingerbaum. Dans la séquence que nous avons vue, la maison en ruine, avec ses évier, ses meubles et ses objets oubliés, sont les traces visibles d’un invisible, les signes présents d’une absence qui désigne la vie antérieure, passée et lointaine, de ceux qui ont vécu là. C’est, au sens non fantastique du terme, une maison hantée. Ainsi mise en scène, cette maison est le résultat d’un déplacement, d’un changement, d’une transformation, d’une *delocazione* comparable aux installations de Parmiggiani. Mais, à la différence des œuvres de l’artiste italien, ce déplacement est un effet de cinéma, produit par un mouvement d’appareil qui se concentre d’abord sur les signes de la vie, avant de faire apparaître la ruine. Un tel travail cinématographique acquiert dans *Bruxelles-transit* une dimension symbolique forte : cette image qui associe le familier et l’étrangeté, la survivance et la ruine, le lien et la séparation, le souvenir et l’oubli, le présent et le passé, la présence et l’absence, le plein et le vide, le lieu et le non-lieu, c’est évidemment une image de l’exil. C’est même plus que cela encore. Le plan de Szlingerbaum n’est pas seulement une image de l’exil, il en est la conscience.

¹ Voir ici même la communication d’Abdesslam EL OUAZZANI, « L’exil n’est pas seulement une métaphore ».

² Jean-Louis BAUDRY, « Effets idéologiques de l’appareil de base », in *L’effet cinéma*, Paris, Albatros, coll. « Ça-Cinéma », 1978, p. 20.

³ Voir ici même la contribution de Mohammed MARTAH, « Exil de l’écriture, écriture de l’exil et lieux de gestations interculturelles ».

⁴ *Ibidem*, p.68.

⁵ *Ibidem*, p. 73.

⁶ *Ibidem*, p. 100.

⁷ *Ibidem*, p. 130.

⁸ *Ibidem*, p. 110.

⁹ *Ibidem*, p. 117-118.

¹⁰ *Ibidem*, p. 101.

¹¹ Michel de CERTEAU, *L’invention du quotidien*. Tome 1 : « Arts de faire », Paris, Seuil, coll. « Folio », p. 173.

¹² Hamida BEJI, *Quête identitaire, réhabilitation de l’individu et exil. Analyse thématique de trois longs métrages de fiction de Mahmoud Ben Mahmoud*. Travail de fin d’études, Graduat en Communication, Haute École de la Province de Liège Léon-Éli Troclet, 2002, p. 49. Je remercie Hamida Beji de m’avoir fait connaître son travail.

¹³ La citation de Mahmoud Ben Mahmoud est tirée de l'entretien que le cinéaste a accordé à Hamida Beji le 17 décembre 2001. Inédit. Repris dans Hamida BEJI, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴ Hamida BEJI, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵ Cité par Hamida Beji, p. 50.

¹⁶ Marc AUGÉ, *op.cit.*, p. 111.

¹⁷ Boris LEHMAN, « Bruxelles-transit », dans Guy JUNGBLUT, Patrick LEBOUTTE et Dominique PAÏNI, *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, et Crisnée, éd. Yellow Now, 1990, p.55.

¹⁸ Boris LEHMAN « Samy Szlingerbaum », dans Philippe DUBOIS et Edouard ARNOLDY (dir.), *Ça tourne depuis cent ans. Une histoire du cinéma francophone de Belgique*, cat. d'exp., Bruxelles, CGRI, Communauté française de Belgique Wallonie-Bruxelles, 1995, p.137.

¹⁹ Bien qu'une analyse psychanalytique du film de Szlingerbaum pourrait y conduire, je ne donne pas, ici, à l'expression « inquiétante étrangeté » le sens que Freud lui attribue dans son célèbre essai (le retour d'un refoulé autrefois familial).

²⁰ Georges DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, p. 55.

²¹ *Ibidem*, p. 126.