

Filmer entre

Gérard Grugeau

Cinéma et exil

Numéro 106, printemps 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23982ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grugeau, G. (2001). Filmer entre. *24 images*, (106), 9–12.

FILMER ENTRE

PAR GÉRARD GRUGEAU

Ne vois-tu pas que c'est ton voyage lui-même qui est devenu ton pays?

Tirésias (devin de Thèbes) à Ulysse dans *l'Odyssée*

Tout cinéphile a sans doute encore en mémoire la silhouette déchirante du vieux Spyros à son retour d'URSS dans *Voyage à Cythère* (Angelopoulos), symbole d'une génération perdue qui ne se reconnaît plus dans la Grèce des années 80, et qui finit abandonné par tous sur un radeau en marge des eaux territoriales de son pays. Comment oublier aussi les visages émouvants des immigrants d'*America, America* (Kazan) entassés à Ellis Island, au large de New York, dans l'attente arbitraire de leur statut? Le cinéma et l'exil ont toujours eu partie liée, comme l'attestent toutes ces figures flottantes sans ancrage, ces corps déplacés en suspens, se profilant dans l'aube blanche d'un avenir incertain. Un radeau, une île-«dépotoir»: deux no man's land... tel semble le lieu d'énonciation privilégié de l'exil.

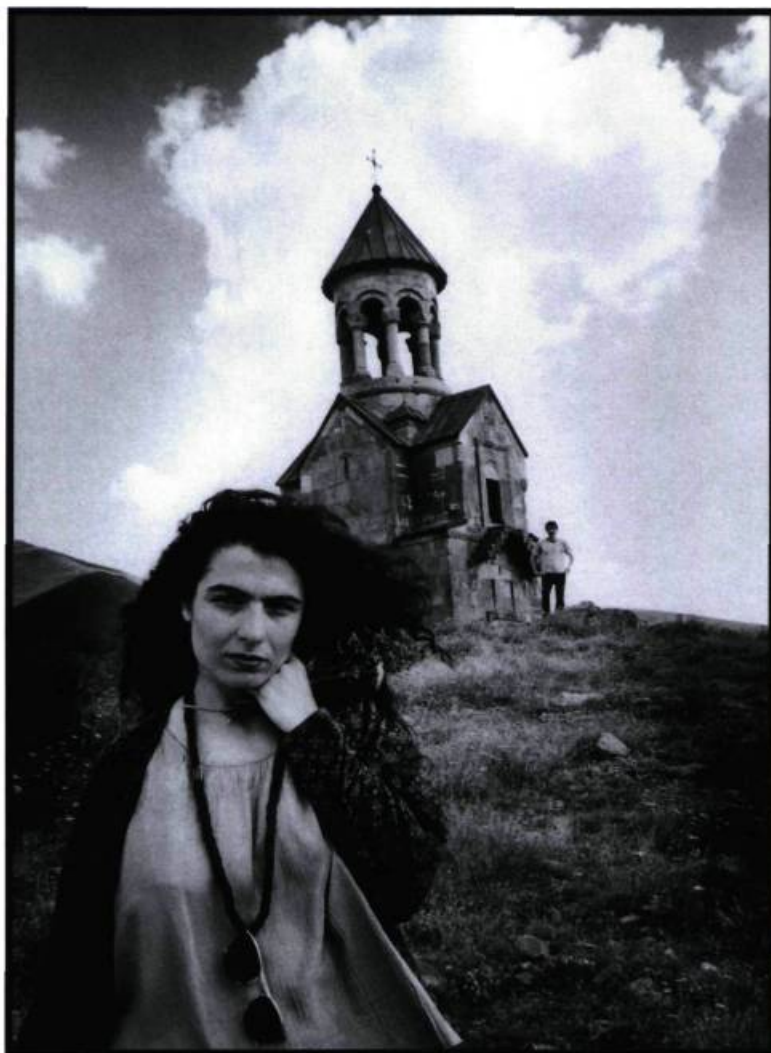


Le voyage à Cythère de Theo Angelopoulos.

L'exil apparaît comme un «espace troué», une absence tremblée, un silence accablé, que Georges Perec résume ainsi dans un film qu'il a justement réalisé à l'«Île des larmes»¹: «Ellis Island est le lieu même de l'exil, c'est-à-dire le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le nulle part. [...] Ce qui pour moi se trouve ici, ce ne sont en rien des repères, des racines ou des traces, mais le contraire: quelque chose d'informe, à la limite du dicible, quelque chose que je peux nommer clôtüre, ou scission, ou coupure»². Si dans sa quête intérieure, Perec en vient à relier cette coupure à sa judéité et à la dispersion de la diaspora juive à travers le monde, il n'en traduit pas moins en termes éclairants les enjeux généralement à l'œuvre au cœur du déchirement de l'exil: ceux d'une perte irrévocable, d'un espace nomade à investir et d'un territoire intérieur à reconstruire sur le vide ou à réaménager. Des enjeux plus ou moins dramatiques selon que l'exilé a été contraint de quitter son lieu d'origine pour des raisons politiques ou économiques (l'opposant au fascisme dans *La villegiatura* de Marco Leto, incarcéré sur une île pour y être réhabilité «en douceur», les déplacés meurtris de *Mémoires d'immigrés* de Yamina Benguigui, les réfugiés argentins dans le baroque *Tangos, l'exil de Gardel* de Solanas, les expatriés polonais dans l'allégorique *Travail au noir* de Skolimowski), ou qu'il a volontairement largué les amarres pour des motifs existentiels qui peuvent relever d'une expérience intime douloureuse (les personnages évanescents chez Léa Pool, ou décentrés chez Michka Saäl et Paul Tana), mais aussi parfois sourdre d'un désir irrésistiblement boulimique d'habiter le monde pour mieux s'y perdre (l'exil inscrit en creux et exempt de nostalgie chagrine chez Renoir, Ruiz ou Buñuel).

Au commencement était le manque...

Ce non-lieu symbolique, ce magma informe de l'exil nous amène tout naturellement à se demander d'où surgit la parole de l'exilé. Comme le souligne l'écrivain Émile Ollivier, l'exil est «cassure mentale» avant d'être déplacement géographique. Cette instabilité identitaire, cette dépossession du monde que l'on peut associer à l'exil intérieur trouve le plus souvent sa source dans un manque, qui appelle une quête intime libératrice et une nouvelle configuration de l'existence dans l'ici et l'ailleurs. Avant de réaliser à l'étranger où il mourra *Nostalghia* (il y donne à voir son propre exil) et *Le sacrifice*, Andreï Tarkovski était déjà un exilé dans son propre pays. Un exilé spiri-



L'obsession de la trace... Les églises arméniennes de Calendar d'Atom Egoyan.

tuel en perte d'identité, parce que coupé des racines culturelles et religieuses de la Russie de l'ère présoviétique. D'où l'image forte et fondatrice de la frontière entre deux mondes (le sacré et le profane, le visible et l'invisible, le passé et le présent) qui hante l'univers d'étrangeté de ce cinéaste travaillé par l'incomplétude de l'être et la nostalgie d'«une plénitude d'existence» qui renouerait le lien entre les époques. Dans l'arrachement tragique à la terre qu'ont eu à vivre des artistes comme Tarkovski, Solanas ou Losey (interdit de travail aux États-Unis sous McCarthy pour sympathie communiste, l'auteur de *The Servant* prend le parti «du progrès, de la bienséance et de l'honnêteté» en s'installant en Grande-Bretagne), c'est bien sûr, pour reprendre les termes d'Aline Apostolska³, «le sauvetage du sens même de l'humain» qui est alors en jeu sur fond de répression politique. Mais, à des degrés divers, l'exil est généralement affaire de sauvetage personnel. Ce travail de deuil sur le manque et sur l'identité tronquée à reconstruire à partir du trou sans fond de la mémoire est notamment le sujet des films de Lysanne Thibodeau (*Éloge du retour*) et de Michel Moreau (*Le pays rêvé*), films dans lesquels l'exil trouve une forme de résolution et de pacification. Réexamen de l'album de famille (le passé qui bouchait le présent et hypothéquait l'avenir), retour salutaire à la terre et maternité pour Lysanne Thibodeau, avec l'enfant comme principe de réalité et maillon de la suite du monde. Enracinement pour Michel Moreau dans le «pays

rêvé» (le Québec se superposant désormais à la France, la mère patrie quittée dans l'horreur de la guerre d'Algérie) qu'il a réussi à façonner en lui à force de «percées libératrices». Conquise à la faveur de recentrages mémoriels qui prennent chez le cinéaste la forme d'une véritable radioscopie de la condition d'exilé, une nouvelle altérité a ainsi surgi en terre d'Amérique entre le proche et le lointain dans la chaleur réconfortante des nouveaux liens, conjugaux et amicaux, de même que dans la grâce réparatrice des éblouissements de la création. Dans *Le pays rêvé*, le cinéma qui oscille entre plusieurs fidélités (quitter est toujours de l'ordre de la trahison: voir aussi le *Gabrielle Roy* de Léa Pool qui écrit dans le souvenir de la mère) devient le lieu de sauvetage d'une enfance «étranglée» et la peinture que pratique aussi Moreau, le plus sûr point d'ancrage dans le paysage. Comme si le geste du peintre-cinéaste se vivait à l'image de la silhouette noire de l'immigrante italienne prenant possession du cadre et du territoire dans la blancheur immaculée du pays de l'hiver, en clôture de *La sarrasine* chez Paul Tana.

Jonctions, disjonctions: filmer entre

Le non-lieu comme état associé symboliquement à l'exil (le «tout se tait quand je commence à écrire» d'Anne Hébert dans le beau film que lui consacre Jacques Godbout) repose donc sur une faille vertigineuse au creux de laquelle l'exilé en déséquilibre tente de rassembler son identité fragmentée et de marquer un territoire hypothétique en construisant une parole (illusoirement?) unitaire. Une parole-carrefour qui s'évertue inlassablement à fixer l'impossible en

Avant de réaliser *Nostalghia* et, ici, *Le sacrifice*, Andreï Tarkovski était déjà un exilé dans son propre pays.





Prendre possession du cadre et du territoire. Le plan final de *La sarrasine* de Paul Tana.

traquant les signes et les effets de l'expérience de décentrement alors en jeu. Une parole-carrefour écartelée, divisée, qui rend compte dans la friction des temporalités, dans le «croisement» et le relativisme des cultures, de l'extrême porosité des lieux entre l'*ici* et l'*ailleurs*. Voir l'entrelacs de sensations (la chaleur méditerranéenne et la froidure de l'hiver nord-américain) dans *Loin d'où* de Michka Saäl, ou encore l'écriture d'Anne Hébert investissant de France «les songes intérieurs liés au pays de l'enfance», puis se replongeant à partir de Montréal dans le Paris de sa vie d'écrivaine, une fois revenue dans le giron de «ses folies surmontées». Campée dans cette zone frontrière (le «nord perdu» de Nancy Huston) où tout s'interpénètre et se mêle, la parole immigrante selon Régine Robin⁴ «ne peut que désigner l'exil, l'ailleurs, le dehors. Elle n'a pas de dedans. [...] Elle est insituable et intenable». L'exilé n'a d'autre choix que d'inscrire sa vie et sa parole dans le temps et l'espace d'un entre-deux problématique qui vacille entre plusieurs réalités (géographiques, linguistiques, etc.) marquées parfois au coin de la nostalgie. Toujours ailleurs, il s'efforce de donner du corps à un présent flottant, épars. Sur le manque, sur le silence, «sur une mémoire blanche, une histoire en miettes» dont parle Leïla Sebbar⁵, il construit *entre* une «identité-projet» plurielle qui lui permet de se situer. D'où l'obsession de la trace (les petits pots contenant les photos des êtres ren-

contrés dans *Les fantômes des trois Madeleine* de Guylaine Dionne, les églises arméniennes dans *Calendar* d'Atom Egoyan), le devoir de mémoire et «la nécessité d'inventaire», toujours selon Régine Robin, pour nommer les choses et les fragments de différence (les peintures de Maria-Luisa Segnoret, mère de Marilú Mallet qui, dans *Double portrait*, «accumule dans ses toiles ce que la réalité lui a volé: son pays, sa famille, sa culture»). Naît de cette entreprise étourdissante une véritable mise à nu archéologique du quotidien qui confère de l'épaisseur, de la consistance, à une cristallisation identitaire visant en vain à refusionner les lieux géographiques et les lieux intérieurs. C'est pourquoi, par essence, le cinéma (et toute forme de création) qui travaille sur le lien imaginaire, sur le raccord, sur la transition de plan à plan peut se lire en quelque sorte comme une métaphore de la condition de l'exilé. Filmer *entre*, inscrire *entre*: là se love ce qui fera dépôt et coagulera, ce qui fera sens. Un sens qui pourra éventuellement surgir des filiations (historiques, politiques, sociales, culturelles, esthétiques) et des familles électives dans lesquelles l'exilé reconnaîtra d'emblée un territoire commun d'appartenance où exorciser le morcellement, panser la blessure et inscrire de nouvelles solidarités. Que l'on pense ici aux années de lutte de Nancy Huston et de Leïla Sebbar au sein de la revue féministe *Histoires d'elles* où il leur a été possible de vivre, avec des femmes



Le temps retrouvé. Les fictions éclatées, hétérogènes et hybrides de Raúl Ruiz contribuent à élaborer un nouvel espace imaginaire.

venues de tous horizons, «un temps, un lieu, une pratique utopique et réelle» provisoirement inclusive et rassembleuse. Que l'on pense également aux films de Michka Saäl (*L'arbre qui dort rêve à ses racines*, *La position de l'escargot*) ou de Ken Loach (*Carla's Song*, *Bread and Roses*) qui, à travers des personnages d'exilés, remettent en question l'universalité et l'interdépendance des droits humains face aux tyrannies du quotidien. De par le travail sur l'identité et le déplacement qu'il induit, l'exil prend alors une dimension philosophique, voire métaphysique («l'homme qui porte en lui l'univers», selon Tarkovski). Il permet en quelque sorte au grain de sable de se «mesurer avec l'infinité humaine», pour reprendre les termes de Joseph Brodsky⁶, et de trouver sa place au sein de la communauté des hommes, «en nouant par son destin un lien avec le destin humain en général»⁷. Dans cet écart entre le proche et le lointain prend source une forme de recul et de relativisation par rapport à l'origine: «Le recul que j'ai pris en vivant en France, confie Anne Hébert, me permet probablement de voir d'une façon plus détachée, plus nette, de mieux voir mon pays. Mais j'y retourne très souvent pour me retremper et vérifier si j'y suis toujours». Cet écart consenti favorise chez l'individu, et par ricochet dans son environnement immédiat (la société d'accueil), l'émergence d'une conscience transculturelle, sensible aux enjeux de la multiplicité dans le monde contemporain. De par son statut hybride *entre*, l'exilé questionne les identités qu'il a accumulées (celle du lieu d'origine et celles du ou des lieux d'adoption) et contribue à l'élaboration d'un nouvel espace imaginaire, d'une sorte de creuset de la modernité qui appelle au métissage et «au dévoiement des cultures». Du déplacement de l'exilé, de son voyage naît un lieu mythique, un pays intériorisé, une sorte de «fiction des bords», comme se plaît à dire Régine Robin. Une fiction éclatée, hétérogène, qui pourrait compter au nombre de ses œuvres emblématiques aussi bien les films de Raúl Ruiz (cinéaste-pilleur et recycleur de cultures par excellence) que ceux d'Otar Iosseliani (arpenteur universel d'un chaos poétique et burlesque, libéré du poids des paroles et donc accessible à tous par les seules vertus de la mise en scène), ou le *Emporte-moi* de Léa Pool (inscription du roman familial et de la judéité dans le Québec de la Révolution tranquille et au cœur du continent cinéma symbolisé par

le *Vivre sa vie* de Godard). À partir de cette mise en fiction perpétuelle (l'écrivaine Ying Chen rêvant «d'une promenade éternelle» dans le *Voyage illusoire* de Georges Dufaux), l'exilé comble le déficit d'être, sublime sa peur de la dissolution identitaire, rejoignant ainsi le parcours de tout artiste qui est par définition un exilé du regard lâché à la rencontre de lui-même et d'autrui dans le foisonnant labyrinthe de son imaginaire.

Au «pays» de la création

Pour l'exilé qui vit «à l'écart», la création devient la terre d'élection, comme l'évoque Jean Renoir qui, entre la France, les États-Unis et l'Inde, se voyait avant tout comme «un citoyen du cinématographe». Une terre d'élection propice à une prolifération d'existences au sein desquelles la culture d'origine (les récits picaresques de Buñuel inextricablement liés à l'Espagne) et l'enfance (la patrie perdue et impossible chez Wenders à cause des pesanteurs de l'Histoire, et le

conflit subséquent entre nomadisme et sédentarité) apparaissent comme les noyaux durs de l'identité en chantier, «ce qu'on reçoit du plus profond de la vie», selon Anne Hébert. Toute création naît en fait d'un exil, d'une mise à distance de soi-même, que l'on soit exilé à l'étranger ou à l'intérieur de son propre pays. Cette distance souffrante ou jubilatoire, c'est selon, devient alors le lieu d'appropriation de l'identité dans l'accomplissement fécond de l'imaginaire. Dans ce mouvement à la fois ludique et terrifiant entre le dedans et le dehors, l'ici et l'ailleurs, se joue l'essence même de l'acte créateur. Cette distance, cette absence de soi en mal de complétude, trouve son écho dans la distanciation inhérente à la création. Nancy Huston y voit même ce qui constitue la littérature: «Notre écriture ne vient-elle pas de ce désir de rendre étranges et étrangers le familier et le familial, plutôt que du fait de vivre banalement à l'étranger?» L'exil devient alors pour elle une sorte de «fantasme», de «fantôme» que l'on convoque à loisir et qui permet d'écrire, et donc de vivre en renaissant éternellement dans l'espace du songe. Loin des identités figées et des exotismes rassurants (l'exil comme catégorie esthétique), l'artiste exilé crée ainsi de toutes pièces dans le risque un espace qui embrasse toutes les routes du monde, tous les lieux qui l'ont constitué. Ce faisant, à partir du point de fascination de son origine, il réinvente un lieu d'incarnation au cœur d'un environnement hybride (ce que les sociétés ont toujours été) dans lequel les autres hommes pourront éventuellement se reconnaître et rêver leur destin individuel et collectif. En cela, son art source de force, d'espoir et de beauté nous est indispensable. ■

1. Nom donné à Ellis Island par les immigrants.
2. Georges Perec dans *Ellis Island*, P.O.L. éditeur, 1995.
3. Aline Apostolska, dans le cadre de l'émission de radio *Bleue comme une orange* reprise dans *Le Devoir*, 22 et 23 juillet 2000.
4. Nancy Huston, Leïla Sebbar dans *Lettres parisiennes, histoires d'exil*, Éditions J'ai lu, 1986.
5. Régine Robin dans *La Québécoise*, Éditions Québec Amérique, 1983.
6. Joseph Brodsky dans «Émigrer, immigrer», revue *Le genre humain*, Éditions du Seuil, 1989.
7. Andreï Tarkovski dans *Le temps scellé*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989.