

Crialese et la mer

Magali Vogin

La ville de New-York est le point d'ancrage de l'œuvre cinématographique d'Emanuele Crialese. Né à Rome en 1965, le cinéaste d'origine sicilienne a traversé l'océan pour aller étudier aux États-Unis, à la New York University, dont il sort lauréat en 1995. Deux ans plus tard, il tourne son premier long-métrage à New-York. *Once We Were Strangers* est une sorte de comédie métropolitaine sur le thème de l'immigration, selon les critères stylistiques du cinéma indépendant. Après un étrange incipit – où le protagoniste contemple une montagne new-yorkaise de gratte-ciels, sur un bateau à voile agité par le vent –, des personnages confrontés à l'exigence de s'intégrer dans leur pays d'accueil se rencontrent dans des scènes de vie quotidienne. En 1998, à défaut d'être distribué en Italie, le film reçoit le Grand Prix du Jury au Sundance Film Festival. De retour dans son pays natal, Crialese va séjourner six mois en Sicile, où va naître l'idée de *Respiro*¹.

Présenté en 2002 à Cannes dans le cadre de la sélection de la Semaine de la Critique, *Respiro*² restitue l'atmosphère d'une époque – la nôtre – tout en transfigurant une légende en récit poétique – celle qui est à l'origine du film –, afin de mettre en scène une expérience visuelle magique. Transmise verbalement depuis des générations à Lampedusa, la légende dont s'inspire Crialese raconte la disparition brutale d'une mère de famille rejetée par les habitants de l'île à cause de son comportement jugé excentrique. La croyant morte, les villageois pris de remords en font une sainte, et prient pour son retour sur l'île. Lorsqu'elle réapparaît, la jeune femme est totalement acceptée par les membres de la communauté. Dans *Respiro*, Grazia (Valeria Golino) met en crise les fondements du microcosme insulaire, dans lequel elle se sent emprisonnée, et s'enfuit pour ne pas être placée dans un établissement spécialisé loin des siens, à Milan. Elle disparaît, abandonnant son mari et ses enfants, à l'exception de son fils cadet, Pasquale, qui l'aide à se cacher dans une grotte, à l'abri du regard de tous. Dans la dernière séquence, la réapparition d'une Grazia aquatique, filmée en plan rapproché taille, conclut le pacte magique du film, selon lequel la protagoniste, devenue une sainte, renaît sous les traits d'une sirène.

Attaché à représenter les conditions de vie des pêcheurs de Lampedusa, Crialese donne une vision onirique d'un monde mythique, même si ce monde n'est pas dépourvu de l'empreinte que l'Histoire a laissée sur son passage. Quasiment ignoré lors de sa première sortie en Italie, *Respiro* est réapparu sur les écrans des salles de cinéma italiennes un an plus tard, suite au succès obtenu en France, un succès confirmé non seulement par le nombre d'entrées dans les salles – plus d'un million de spectateurs – mais aussi par l'adhésion de la critique, suite à l'attribution du Prix de la Critique. Aujourd'hui le film compte au total neuf nominations et neuf récompenses³. En 2006, le succès de *Nuovomondo*⁴ s'avère tout autant prestigieux, notamment grâce à l'attribution d'un prix spécialement créé pour récompenser le film au

¹ Cf. « Il respiro della sirena. Conversazione con Emanuele Crialese, Cannes 2002 », a cura di Massimo Causo, *Panoramiche. Panoramiques*, n° 33, autunno 2002, p. 44 : « Ho passato sei mesi sull'isola e anche questo mi ha aiutato visivamente a capire dove volevo girare, che inquadrature volevo fare. Insomma è un film che ho preparato per un anno e mezzo. ».

² Le titre anglais de *Respiro* est *Grazia's Island*.

³ *The Internet Movie Database* [Ressource électronique]. Disponible sur : <http://www.imdb.com/>. Parmi les récompenses, retenons l'attribution du David di Donatello pour la meilleure production (2003), ainsi que les nominations pour la meilleure actrice (Valeria Golino), la meilleure photographie (Fabio Zamarion) et le meilleur film.

⁴ Le titre français est *Golden door*. En Argentine, le film a été distribué sous le titre *Nuevo mundo*. Les trois quarts des scènes ont été tournés à Buenos Aires, et le quart restant, en Sicile.

Festival de Venise, le Lion d'argent « Révélation »⁵. Crialese retourne fouler le sol américain dans cette sorte de fable, qualifiée par Mario Bertolino de « surréelle »⁶, qui raconte un douloureux épisode de l'histoire italienne : l'émigration vers les États-Unis. Entre 1880 et 1915, quatre millions d'italiens transitèrent par Ellis Island, « l'île des larmes »⁷, passage obligatoire pour les émigrés désireux de trouver une vie meilleure Outre-Atlantique⁸. Les trois protagonistes masculins de *Respiro* sont projetés au début du XX^e siècle, en 1904, pour connaître l'exode vers le Nouveau Monde⁹. Sur le bateau qui leur permet de passer d'une île (la Sicile) à une autre (Ellis Island), les Mancuso rencontrent Lucy, une jeune femme mystérieuse confrontée à l'obligation de se marier, afin d'être acceptée sur le territoire américain. Elle choisit Salvatore, et lui sert de 'guide', ainsi qu'à sa famille, au cours des épreuves à affronter pour devenir des citoyens américains. Le regard de Crialese sur l'Amérique du Nord n'est plus le même depuis *Once We Were Strangers* : si elle est évoquée tout au long du film comme une destination convoitée, la patrie de la démocratie n'apparaît pas à l'écran, jamais le spectateur ne peut voir à l'extérieur des murs du centre d'examen d'Ellis Island.

Quitter une île pour parvenir à une autre : le parcours de Crialese semble se dessiner sous le signe d'un voyage au sein d'un archipel de terres isolées. Ligne de partage entre des mondes différents mais aussi lieu de bouleversement, la mer est l'espace privilégié d'où naît le point de vue. Les îles sont encerclées d'eau, le seul élément qui permet une circulation possible entre les terres. Même si elle constitue un obstacle qui peut être mortel, la mer permet une infinité de parcours possibles pour celui qui la contemple : c'est la métonymie d'un regard, celui de l'homme libre qui, pour citer Baudelaire, toujours chérira la mer¹⁰. De *Respiro* à *Nuovomondo*, la dimension symbolique de la mer évolue vers l'allégorie, lorsqu'elle se transforme en fleuve de lait, synonyme de prospérité et de liberté conquise.

I. L'espace dans *Respiro* : le désert du mythe

Malgré le soin apporté par Crialese pour dépeindre la réalité du lieu qu'il choisit de mettre en scène, son intention n'est pas de fabriquer un film de matrice néoréaliste. C'est ce qu'il affirme au cours d'un entretien avec Massimo Causo, à l'occasion du Festival de Cannes en 2002 :

Ho cercato di costruire un universo molto personale e diverso, che è poi quello che ho vissuto rimanendo sull'isola per tutto questo tempo : un universo fatto di magia, perché questa gente è magica, crede nelle cose magiche, nelle storie raccontate dai nonni. Loro sono dei grandi narratori : per questo ho voluto aggiungere all'impianto « neorealista » un soffio di favola. Del resto il posto vi si prestava molto. E poi la favola può essere crudele o dolce : in questo caso, per me, è entrambe le cose... Verso

⁵ *The Internet Movie Database, op. cit.*. Le film compte quatorze nominations et onze victoires dont trois David di Donatello pour les meilleurs costumes (Mariano Tufano), la meilleure scénographie (Carlos Conti) et les meilleurs effets spéciaux (2007). Lors de cette même édition, *Nuovomondo* est nommé huit fois pour le meilleur acteur protagoniste (Vincenzo Amato), la meilleure photographie (Agnès Godard), la meilleure réalisation, le meilleur montage (Maryline Monthieux), la meilleure production (Fabrizio Mosca), le meilleur scénario et le meilleur son en prise directe (Pierre-Yves Lavoué).

⁶ A.A.V.V., *Film discussi insieme 2007*, Milano, Fondazione Culturale San Fedele, 2007, p. 197.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Située à quelques kilomètres de Manhattan, Ellis Island est une île dont la plus grande partie est occupée par un édifice colossal servant de centre d'examen des immigrants aux États-Unis. Après les lois sur les quotas d'immigration votées en 1924, Ellis Island a été transformée en un centre de détention des immigrés en attente du retour vers leur pays d'origine.

⁹ Dans *Respiro*, les rôles de Pietro (le père), Pasquale et Filippo sont respectivement interprétés par Vincenzo Amato, Francesco Casisa et Filippo Pucillo. Dans *Nuovomondo*, ces mêmes acteurs non professionnels jouent les rôles respectifs de Salvatore, Angelo et Pietro. Le rôle de Lucy est interprété par Charlotte Gainsbourg.

¹⁰ Il s'agit de la poésie *L'homme et la mer*, de Charles Baudelaire, dont voici la première strophe : « Homme libre, toujours tu chériras la mer ! / La mer est ton miroir, tu contemples ton âme / Dans le déroulement infini de sa lame / Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer. ».

il finale, poi, il film prende tutta una piega che non so se sia esatto definire « favolistica ». Di sicuro non è realista.¹¹

Observons tout d'abord les modalités de la représentation du temps et de l'espace dans *Respiro* : l'époque historique ressemble à la nôtre, mais rien ne permet au spectateur de situer avec exactitude le moment où l'action se déroule. Si le mange-disque jaune de Grazia est un témoin des années soixante-dix, la chanson de Patty Pravo qu'elle écoute évoque plutôt les années soixante¹², et la Fiat Uno que conduisent les deux jeunes gendarmes est un modèle des années quatre-vingt. En revanche, il n'y a pas la moindre trace de poste de télévision dans tout le film, ni d'un quelconque élément qui puisse assumer une fonction déictique¹³. Les vespas et les triporteurs n'apportent pas d'éléments supplémentaires pour identifier l'ancrage temporel spécifique. La seule certitude que le spectateur peut avoir est que l'action se situe après les années soixante.

Les personnages évoluent dans un milieu rural, où les principales activités de subsistance sont la chasse et la pêche, dont dépend l'économie locale. À l'exception des bateaux de pêche et de la conserverie où travaille Grazia, aucune industrie, aucune école, ni aucun magasin n'évoquent l'existence d'une vie sociale civilisée et fondée sur une économie moderne. Le dialecte sicilien parlé tout au long du film permet une localisation géographique relativement floue, le scénario indique qu'il s'agit de l'île de Lampedusa, mais rien dans le film ne le confirme : l'action pourrait se dérouler dans n'importe quel village portuaire sicilien, car aucune vue d'ensemble ne montre qu'il s'agit bel et bien d'une île. L'activité de la pêche est l'un des rares signes qui peut évoquer au spectateur l'idée qu'il se trouve sur une île : les seuls milieux de travail représentés entretiennent un lien étroit avec la mer. L'espace est largement envahi par une nature rocailleuse et aride, qui semble prédominer sur la nature des hommes. La mer est très présente à l'écran, nombreux sont les plans où elle apparaît dans une robe bleu émeraude. Les plans sous-marins permettent de la sonder, et les regards portés sur elle sont parfois soutenus par un thème musical – composé par John Surman – dont la clarinette basse met en relief la profondeur. Dans la scène où le travelling horizontal accompagne la vespa qui transporte Grazia et ses fils en direction de la plage, après avoir déposé à la fourrière de la nourriture pour les chiens, le son *in the air* de la nature s'estompe à mesure que le volume du thème musical augmente, ce qui crée un effet de suspension dans le temps : c'est dans l'univers du mythe que Crialese choisit de situer son histoire, une île déserte quasiment vierge où se libèrent les instincts humains.

Nombreux sont les cadrages qui montrent la mer depuis des hauteurs vertigineuses ou des profondeurs abyssales, depuis des falaises en surplomb ou des fonds sous-marins. Mais la beauté de cette mer éblouissante prend son sens avec la terrible dévastation du paysage qu'elle entoure. Au milieu se trouve une île déserte, où il n'y a rien, ni ville, ni civilisation. Les paysages décrits se recoupent avec les territoires d'une mémoire des origines mythiques, une caractéristique qui fait écho à l'œuvre cinématographique de Fellini, pour lequel Crialese ne

¹¹ Cf. « Il respiro della sirena. Conversazione con Emanuele Crialese, Cannes 2002 », *op. cit.*, p. 44 : « J'ai essayé de construire un univers très personnel et différent, qui est aussi celui dans lequel j'ai vécu en restant sur l'île pendant tout ce temps : un univers fait de magie, parce que ces gens sont magiques, ils croient aux choses magiques, aux histoires racontées par leurs grands-parents. Ce sont de grands narrateurs : pour cela j'ai voulu ajouter à la base « néoréaliste » un souffle de fable. D'ailleurs le lieu s'y prêtait beaucoup. Et puis la fable peut être cruelle ou douce : dans ce cas, pour moi, ce sont les deux choses... Après, vers la fin, le film prend une tournure que je ne sais s'il est exact d'appeler « de fable ». Une chose est sûre, elle n'est pas réaliste. ».

¹² Il s'agit de *La Bambola* de Patty Pravo.

¹³ Cf. Dimitri CHIMENTI, « Estraneità, differenza e rinascita. Il cinema di Emanuele Crialese », in *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, a cura di Riccardo Guerrini, Giacomo Tagliani, Francesca Zucconi, Genova, Le Mani, 2009, p. 120.

cache pas son admiration¹⁴. Gilles Deleuze a défini les milieux décrits par Fellini comme des « mondes originaires » : un « monde originaire » est un environnement qui se présente comme un réceptacle de forces primordiales et animales qui désarticulent le monde historique et géographique pour le priver de sa forme :

Il mondo originario esiste ed opera soltanto in fondo ad un ambiente reale, e ha valore solo a causa della sua immanenza a tale ambiente di cui rivela la violenza e la crudeltà.¹⁵

Dans la fable de Crialese, qui met en scène une légende populaire, le monde originaire a une forme : celle d'une île déserte, qui, toujours selon Deleuze, symbolise à la fois la séparation et la recréation :

Rêver des îles, avec angoisse ou joie peu importe, c'est rêver qu'on se sépare, qu'on est déjà séparé, loin des continents, qu'on est seul et perdu – ou bien c'est rêver qu'on repart à zéro, qu'on recrée, qu'on recommence.¹⁶

L'île représente à la fois ce vers quoi l'on dérive, et l'origine, radicale et absolue. La séparation et la recréation ne s'excluent pas, bien au contraire, puisqu'il faut bien s'occuper lorsqu'on est séparé, et puisqu'il vaut mieux se séparer quand on veut recréer. Or l'île constitue le minimum au « re-commencement », l'origine seconde, le matériel survivant de la première origine. Par ailleurs, l'île déserte n'est pas forcément déserte : elle peut contenir d'abondantes sources, une faune agile, une flore colorée, le naufragé étant son fruit le plus précieux. Ce qui est désert, c'est la nappe d'eau, infinie, qui l'entoure¹⁷. Son essence est imaginaire, mythologique, et c'est un thème bien connu sous la forme du mythe du déluge :

Il y a dans l'idéal du recommencement quelque chose qui précède le commencement lui-même, qui le reprend pour l'approfondir et le reculer dans le temps. L'île déserte est la matière de cet immémorial ou ce plus profond.¹⁸

Crialese décline la fascination que peut exercer ce lieu archaïque en le faisant apparaître comme un lieu en dehors de l'histoire : l'histoire est déjà passée, elle a laissé un paysage de ruines, de maisons en construction inhabitées. Cette île vit entre deux mondes, c'est une sorte d'*hinterland* habité par une communauté dont l'organisation sociale se fonde non pas sur des principes rationnels mais plutôt sur la violence et la tyrannie du plus fort. Dans la séquence d'ouverture, le guet-apens tendu par la bande de Pasquale est un rite collectif où la victoire se traduit immédiatement par l'humiliation du clan vaincu. Un peu plus tard, le père de l'enfant blessé à l'œil arrive chez Grazia, au beau milieu du dîner, pour réclamer justice : après avoir battu son fils au fouet, et l'avoir fait battre par le garçon blessé, Pietro propose au père de battre à son tour Pasquale. Loin de se soumettre au père du rival de son fils, Pietro semble lui proposer de se mesurer à lui, sur le corps de son fils, qui devient un champ de bataille. Le refus du père rival face au défi proposé ne signifie pas qu'il y a eu réconciliation : c'est une nouvelle relation de pouvoir qui a pris forme, l'ordre de la communauté s'est réaffirmé suite à ce rapport de force. Et c'est justement suite à la démonstration de cet ordre symbolique que Grazia a une crise de nerfs.

¹⁴ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien non enregistré avec Mariano Tufano à Rome, le 11 février 2010.

¹⁵ Gilles DELEUZE cité par Dimitri CHIMENTI, « Estraneità, differenza e rinascita. Il cinema di Emanuele Crialese », *op. cit.*, p. 122 : « Le monde originaire existe et se manifeste seulement au fond d'un milieu réel, et a de la valeur seulement à cause de son immanence de ce milieu dont il révèle la violence et la cruauté. ».

¹⁶ Gilles DELEUZE, *L'île déserte, textes et entretiens 1953-1974*, coll. *Paradoxe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 12.

¹⁷ *Ibidem*, p. 14.

¹⁸ *Ibidem*, p. 17.

Une perpétuelle réaffirmation du plus fort se vérifie à chaque affrontement entre les clans opposés. Dépourvue de lois constitutionnelles, et régie par des lois claniques, l'île vit au rythme de rituels destructeurs qui permettent la libération des pulsions animales de ses habitants. Digne héritier de ces lois ancestrales, le père est d'ailleurs présenté en dehors du contexte familial : il n'apparaît pas dans la séquence où Grazia écoute *La Bambola* entourée de ses enfants, mais au sein d'un univers strictement masculin, celui des pêcheurs. Dans ce type de société, un contrôle est exercé en permanence sur l'individu et le prive de liberté, l'empêchant de s'exprimer et de développer sa propre personnalité. C'est ainsi que Grazia est mise à l'écart après s'être baignée à moitié dénudée. Lorsque Pietro aperçoit Grazia qui nage dans la mer en contrebas, ses compatriotes croient d'emblée qu'il est victime d'une hallucination, et l'empêchent de descendre la falaise pour la rejoindre : la loi du nombre anéantit la volonté individuelle. Le rapport étroit entre la violence et la loi permet une convergence de tous les comportements animaux tout en les maîtrisant. C'est un peu l'atmosphère que Crialese a ressentie à Lampedusa au cours du séjour qui précéda l'écriture du scénario de *Respiro* :

C'è un controllo sull'individuo che spesso lo porta a non essere libero, a non esprimere e sviluppare la sua individualità, la sua personalità. Tra gli isolani ho trovato molto questa uniformità di atteggiamenti, di gusti. Ed è una cosa che mi ha un pò turbato. Mi dicevo : « Pensa al diverso sull'isola, pensa a quello che è differente dagli altri e non riesce a esprimere questa diversità perché, comunque, viene subito preso e messo su un piedistallo ! » E poi il ruolo di una donna su un'isola non è facile : è molto marginalizzato, perché le donne stanno con le donne e gli uomini con gli uomini. [...] Grazia, in realtà, non è folle...¹⁹

Dans l'absolu, l'île de Lampedusa est un lieu cinématographique soumis à une temporalité cyclique, où tout se répète sans aucune altération possible, puisque les forces en jeu ne se renouvellent pas. Naturellement attribué aux hommes, le pouvoir n'appartient pas aux femmes, dont la présence doit rester confinée à l'intérieur des murs de la maison. Combien de fois n'entend-on pas dans le film dire à une femme (Grazia, Marinella) de rentrer chez elle ? Si le monde des hommes est hermétique à la présence des femmes – ce que l'on observe dès le début du film, lorsque les femmes attendent, bien alignées derrière une frontière imaginaire, leurs hommes qui rentrent de la pêche – réciproquement le monde des femmes (la maison) n'accepte pas la présence d'hommes étrangers au foyer. Même les représentants de l'autorité locale n'y sont pas les bienvenus. Mais les hommes restent les principaux détenteurs du pouvoir, quel que soit leur âge : par exemple, Filippo n'obéit qu'aux hommes. Au sein du microcosme familial, en l'absence du père, l'autorité sur la mère est naturellement déléguée au fils aîné : c'est ainsi que Pasquale est rendu responsable du comportement de Grazia, jugé provocateur.

L'élément qui va permettre un réel « re-commencement », au lieu d'une simple répétition des phénomènes de violence qui régissent la structure sociale, est la singularité de Grazia. La principale différence entre le monde de Grazia et celui des hommes réside dans la perception du monde : Grazia aime la vie sans faire de distinction entre les êtres humains et les animaux, les autochtones et les étrangers, qui représentent pour elle autant de manifestations d'un monde où ce qui unit est toujours plus fort que ce qui divise ; mais, au contraire, la communauté dans laquelle elle vit repose sur une forme de suprématie d'un groupe humain sur l'autre. Figure de la marginalité sur l'île, Grazia est d'abord le bouc émissaire de la communauté avant d'être sanctifiée. Des images fortement symboliques la montrent prisonnière de la communauté,

¹⁹ Cf. « Il respiro della sirena. Conversazione con Emanuele Crialese, Cannes 2002 », *op. cit.*, p. 44-45 : « Il y a un contrôle sur l'individu qui le pousse souvent à ne pas être libre, à ne pas exprimer ni développer son individualité, sa personnalité. Parmi les insulaires j'ai beaucoup trouvé cette uniformité de comportements, de goûts. Et c'est une chose qui m'a un peu troublé. Je me disais : « Pense à ce qui est différent sur l'île, pense à ce qui est différent des autres et qui ne parvient pas à exprimer cette différence parce que, de toute façon, il est immédiatement pris et mis sur un piédestal ! ». Et puis le rôle d'une femme sur une île n'est pas facile : il est très marginalisé, parce que les femmes restent avec les femmes, et les hommes avec les hommes. [...] Grazia, en réalité, n'est pas folle... ».

lorsqu'elle s'enroule dans un filet de pêche. Pour Crialese, le personnage de Grazia a les traits d'une icône de l'histoire du cinéma américain, Gena Rowlands :

Respiro è l'omaggio a un regista che amo molto : John Cassavetes, il film è *Una moglie*, con Gena Rowlands. È il più bel film che abbia mai visto. Ma il personaggio non è folle. Descrivo una differenza, non c'è niente di patologico. Piuttosto uno stato di depressione, in cui si vive tutto troppo. Lei non è malata, sono gli altri a esserlo. La follia è quella della comunità.²⁰

Pour que la communauté soit assainie, le bouc émissaire doit être sacrifié. La conjonction perpétuelle d'une victime très coupable et d'une conclusion simultanément violente et libératrice ne peut s'expliquer que par la force extrême du mécanisme du bouc émissaire. Dans les mythes, la victime expiatoire ramène l'ordre, le symbolise, et même l'incarne. Le délinquant suprême se transforme en pilier de l'ordre social. Ce phénomène paradoxal du sacré primitif, à savoir le retournement bénéfique de la toute-puissance maléfique attribuée au bouc émissaire, est ici incarné par Grazia²¹. Par sa présence sensuelle, elle met en péril l'équilibre précaire des insulaires et contraint l'île à rompre avec son immobilité archaïque. En maquillant les petits garçons, elle ne voit pas de mal à faire ressortir la part féminine des enfants. Elle propose à un étranger – le jeune gendarme – d'entrer dans sa demeure, dont l'accès est strictement réservé aux femmes ; inversement, elle s'introduit dans le cercle masculin de son mari, dont elle est immédiatement exclue. Son rapport aux étrangers, qui revêtent eux aussi le rôle de potentiels boucs émissaires dans la communauté insulaire, est d'égal à égal : elle invite le jeune gendarme à boire un café chez elle, et, plus tard, elle demandera aux Français de l'emmener sur leur voilier pour une sortie en mer.

Rejetée entre la terre et la mer, sa disparition provoque un séisme parmi les villageois qui la croient morte. Son sacrifice est annoncé après qu'elle fuit la conserverie pour se réfugier dans son élément de prédilection, la mer : dans le plan qui suit son immersion, les enfants du village, tous clans confondus, sont en train d'ériger des bûchers pour célébrer une fête traditionnelle (s'agit-il de la Saint Barthélémy ?). La succession de ces deux scènes annonce un sacrifice, celui de Grazia, comme si les bûchers allaient faire office d'autel sacrificiel. L'originalité du récit de Crialese réside dans le personnage de Pasquale, grâce auquel, pour devenir une sainte, Grazia échappe à la mort. En sa qualité de bouc émissaire, sa sanctification doit passer par son sacrifice. Mais Pasquale, faisant croire à sa mort, brûle une étape dans ce processus qui permet à Grazia de réapparaître. Elle s'enfuit pendant la nuit, mais Pasquale la retrouve et lui indique une cachette : il se détache à son tour de la communauté et devient responsable du sort de sa mère. La peur de la perdre lui fait mettre au point la mise en scène de la mort de Grazia dont les conséquences finissent par lui échapper. C'est donc lui qui favorise le passage de Grazia de l'état de bouc émissaire à celui de sainte, en évitant son sacrifice. D'ailleurs, il formule lui-même ce bouleversement lorsqu'il lui avoue que tout le monde, au village, la croit morte : « Tutti a piangere. Una santa sei diventata. »²². Pour Grazia, ce changement d'état se manifeste par un accès de colère.

La consécration de Grazia a lieu dans la dernière séquence. Elle réapparaît sous l'eau, au cours de la cérémonie rituelle des feux, accompagnée du thème musical aquatique. Le dernier plan du film montre la communauté qui se regroupe autour d'elle, symbolisant ainsi la consécration

²⁰ *Una distanza estranea. Il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino*, a cura di Luisa Ceretto e Roberto Chiesi, Torre Boldone, Edizioni di Cineforum, 2006, p. 16 : « *Respiro* est l'hommage à un réalisateur que j'aime beaucoup : John Cassavetes, le film est *A Woman under the influence*, avec Gena Rowlands. C'est le plus beau film que j'aie jamais vu. Mais le personnage n'est pas fou. Je décris une différence, il n'y a rien de pathologique. Plutôt un état de dépression, dans lequel on vit tout à l'excès. Elle n'est pas malade, ce sont les autres qui le sont. La folie appartient à la communauté. ».

²¹ René GIRARD, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 2006, p. 66.

²² Emanuele CRIALESE, *Respiro*, produit par Domenico Procacci (Fandango) et distribué par Medusa Video, 2002, 92 minutes : « Tout le monde pleure. Tu es devenue une sainte. ».

de celle qui devient son élément fédérateur. Lieu du « re-commencement », l'île favorise une deuxième naissance pour Grazia, érigée au statut de figure sacrée.

II. La métamorphose de Grazia

Respiro est le récit de l'intégration, dans un microcosme insulaire, d'une marginalité devenue élément catalyseur de la modernité. Avant sa disparition, Grazia possédait déjà ses qualités de précurseur et les faisait valoir sur ses enfants. Marinella, sa fille aînée, est le seul personnage qui se projette à l'extérieur de l'île, lorsque, au début du film, elle se lève de table en disant qu'elle s'en va à Paris ; de plus, contrairement à tous les villageois, elle ne s'exprime pas en dialecte, mais en italien. Elle n'est pas prédisposée à s'occuper de l'intérieur domestique – le spectateur devine qu'elle ne sait pas faire à manger – et n'hésite pas à aguicher le jeune gendarme, faisant fi des coutumes selon lesquelles ce sont les hommes qui courtisent les femmes et non l'inverse.

Pasquale, lui aussi, a déjà subi l'influence de sa mère, mais seulement dans une certaine mesure : tout en acceptant les lois primitives qui régissent le groupe, il cède facilement à la volonté de sa mère. Cela comporte une certaine ambiguïté, car la manière dont il la protège témoigne non seulement d'un fort complexe œdipien, mais signifie aussi qu'il se détache de l'autorité déléguée par son père. Il sait qu'une sensualité naturelle émane de sa mère et cherche à la protéger des sanctions que la communauté lui inflige. C'est ce que souligne la mise en scène lorsque, après la première crise de Grazia, un groupe se réunit dans la pharmacie pour décider du sort de Grazia. Pasquale s'en va, et traverse de profil le champ de vision du gros plan de Pietro : au moment où son visage éclipse celui de son père, il se tourne face à la caméra, prenant un air sévère. Il s'agit là d'un plan fortement symbolique qui montre le détachement du fils par rapport à l'autorité paternelle. L'atmosphère est plongée dans un univers mythique, dans lequel le fils, tel un anti-Oreste, semble vouloir exprimer qu'il se chargera de venger sa mère, si son père ne le fait pas. Et c'est exactement ce qu'il fera en la cachant dans la grotte, pour la soustraire à la haine collective. La pharmacie n'assume pas ici une fonction déictique, c'est une sorte de tribunal civil qui décide, avec l'aval d'une autorité médicale, du droit de résidence des citoyens en fonction de leur capacité à s'adapter au milieu²³. Plus tard, lorsque son père l'oblige à attacher la chienne Pastora pour la conduire à la fourrière, Pasquale s'exécute ; mais c'est une maigre résistance qu'il oppose à sa mère quand elle libère les chiens. Enfin, il finit par échapper totalement à l'autorité paternelle, en mettant en scène le simulacre de la mort de Grazia. Crialese ne nie pas que la relation décrite entre Pasquale et Grazia a une origine autobiographique :

La storia di Grazia con il bambino nasce proprio dalla mia vicenda personale. Quando avevo undici anni, non so per quale motivo, ogni volta che mia madre usciva o si allontanava mi prendeva una crisi isterica. [...] Avevo il terrore che mia madre morisse. In quel periodo ho davvero desiderato di rinchiuderla in un posto, di « imprigionarla », perché così sarei stato sicuro che non le sarebbe successo nulla. Credo che questa sia stata la spinta a costruire una tale relazione tra il bambino e Grazia.²⁴

Pour Filippo, le fils benjamin, l'influence de Grazia n'a pas encore porté ses fruits. Il vit dans un présent permanent et dans l'immédiateté. Toute son énergie est déployée pour empêcher sa mère de se baigner dénudée, ou de partir faire une promenade en mer sur le voilier des français ;

²³ La pharmacie préfigure le bâtiment du centre d'examen d'Ellis Island dans *Nuovomondo*, où les préposés du service de l'immigration disposent du droit d'exclure les nouveaux arrivants en fonction de leurs capacités physiques et mentales.

²⁴ Cf. « Il respiro della sirena. Conversazione con Emanuele Crialese, Cannes 2002 », *op. cit.*, p. 45 : « L'histoire de Grazia avec l'enfant naît justement de mon expérience personnelle. Quand j'avais onze ans, je ne sais pour quel motif, chaque fois que ma mère sortait ou s'éloignait, j'avais une crise d'hystérie. J'avais la terreur que ma mère meure. Pendant cette période j'ai vraiment désiré l'enfermer dans un endroit, « l'emprisonner » parce qu'ainsi j'aurai été sûr qu'il ne lui arriverait rien. Je crois que c'est ce qui m'a poussé à construire une telle relation entre l'enfant et Grazia. ».

mais, peut-être grâce à la présence de Pasquale, il finit par capituler, acceptant la proposition de se baigner avec sa mère et son frère, ainsi que celle de se joindre à la promenade en mer. Fuir avec des étrangers constitue une transgression du tabou pour Grazia, mais c'est aussi le seul moment où l'on (les personnages, le spectateur) peut envisager de quitter l'île, devenue oppressante. Au sein du clan, Filippo est le plus récalcitrant à la relation qui naît entre sa sœur et le gendarme. Toutefois, il finira par accepter l'intégration de l'étranger d'abord au sein du clan familial, puis de la communauté. Cette intégration est due à plusieurs facteurs : d'abord, parce que Marinella le permet ; ensuite, parce que l'étranger fait l'effort de se plier aux mœurs de la communauté – on le voit essayer de s'exprimer en dialecte –, et enfin parce que le rôle de bouc émissaire est déjà tenu par Grazia, avant sa disparition. Le gendarme finit par entrer dans le cercle communautaire dans la dernière séquence. Pour Filippo un changement se produit après la disparition de Grazia, il capitule face aux femmes qui, à l'intérieur de la maison, lui dictent leurs lois, et lui imposent leur présence. De plus, des notions d'espace et de temps apparaissent chez Filippo, lorsqu'il demande où est sa mère et quand elle rentrera.

L'analyse de la composition met en relief l'intégration des personnages au milieu naturel, en particulier celle de Grazia, ce qui va lui permettre d'inverser les pôles de son environnement. D'un point de vue structurel, le film s'ouvre par un plan en extérieur jour où Pasquale apparaît dans un gros plan qui le montre en train de tirer à la fronde, et se conclut par un plan d'ensemble sous-marin de nuit dans lequel les corps des membres de la communauté, dont on n'aperçoit pas la tête, gesticulent autour de Grazia retrouvée. On remarque également l'inversion des couleurs dans les génériques : si le générique du début présente des titres noirs sur un fond blanc qui traduit une lumière saturée, l'inverse se produit dans le générique de fin²⁵. Le titre provient d'une expression très usitée à Lampedusa : « oscià », qui signifie « gioia mia », « respiro mio », que Crialese a choisi d'italianiser en « respiro », titre qui perd en mystère mais qui gagne en compréhension²⁶. Un découpage détaillé montre que le film est composé de 531 plans et s'articule en deux blocs distincts : le premier dévoile l'exposition des facteurs qui poussent Grazia à la fuite, et le second, sa disparition, les recherches et sa réapparition dans la dernière séquence²⁷. La première partie compte cinquante-quatre scènes et dure cinquante-sept minutes, et la seconde, plus courte, compte vingt-neuf scènes et dure trente-quatre minutes. L'intermède entre les deux parties est constitué par une courte ellipse temporelle nocturne : dans le plan 381, Filippo demande à sa mère de se coucher près de lui, et se met à fredonner *La Bambola* ; dans le plan 382, il se réveille, Grazia n'est plus là²⁸.

À travers un montage classique, Crialese se sert de la lumière pour créer une atmosphère mythique dans l'île :

Bisognava transcendere la realtà. I paesaggi di Lampedusa hanno qualcosa di mitico, somigliano quasi alla Grecia. Io volevo che la luce fosse un pò satura, perché è la luce del sud. Questa luce ha qualcosa di primitivo, di magico. È una luce propizia a tutti i miraggi.²⁹

²⁵ Il se produit exactement le contraire dans *Nuovomondo* : le générique initial présente des titres blancs sur fond noir, tandis que, dans le générique final, des titres noirs apparaissent sur le fond laiteux de la dernière séquence.

²⁶ *La camera oscura. Il cinema tra memoria e immaginario*, vol. 2, a cura di Dario E. Viganò, Cantalupa, Effatà Editrice, 2003, p. 70.

²⁷ Aurélien PORTELLI, « *Respiro* : rapports de force et modernité sociale à Lampedusa », [Ressource électronique]. *Les cahiers de la Méditerranée*, n° 68. Non paginé. [réf. du lundi 8 janvier 2007]. Format html. Disponible sur <http://mecaniquefilmique.blogspot.com/2007/01/respiro-demmanuele-crialese-rapports-de.html>.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Una distanza estranea. Il cinema di Emanuele Crialese, ..., op. cit.*, p. 17 : « Il fallait transcender la réalité. Les paysages de Lampedusa ont quelque chose de mythique, ils ressemblent presque à la Grèce. Je voulais que la lumière fût un peu saturée, parce que c'est la lumière du sud. Cette lumière a quelque chose de primitif, de magique. C'est la lumière propice à tous les mirages. ».

La lumière qui inonde la première séquence dans laquelle se perpétue une guerre entre clans opposés, ne filtre pas dans le jardin de Grazia, où le spectateur la découvre en train de chanter en tenant son mange-disque entre ses bras. La lumière se diffracte sur les feuilles de l'arbre au-dessus de son visage ombragé. Pour filmer Lampedusa, les cadrages privilégiés sont les plans d'ensemble ou de grand ensemble, qui font émerger les contradictions lancinantes dans l'île : belle à en mourir, cette terre est massacrée par l'industrie du bâtiment et le marché immobilier. Lecture historique et mythe, critique du présent et légende fondatrice, Criaiese transpose à l'écran des images symboliques, où les corps et les lieux coexistent en parfaite harmonie. Le corps de Grazia constitue lui-même le point de convergence entre un regard qui tend à reproduire les tensions immanentes d'un lieu et un discours sur le mythe qui se nourrit de figures archétypales³⁰. En affirmant sa féminité, Grazia laisse s'exprimer une nature indomptable, qui, même apaisée, est toujours prête à mettre en péril l'équilibre précaire de la communauté. Grazia est différente des autres, ce dont le spectateur ne peut douter, lorsqu'à l'écran il voit Valeria Golino, actrice de renom international, évoluer au milieu d'acteurs non-professionnels. La valence mythique de son personnage se construit autour des symboles qui l'entourent, parmi lesquels la grotte, sorte de caverne platonicienne, qui la fait accoucher d'un nouvel être mythique, celui d'une sirène. En effet, sortie de la grotte, Grazia n'apparaît plus que dans son élément, l'eau. C'est au sein de la communauté qu'elle est menacée d'asphyxie et d'étouffement.

Respiro se construit sur la base d'un jeu des oppositions, qui génère une vision mythique intéressante : dans la première séquence, l'élément terrestre est prédominant, par opposition à la dernière séquence. L'attitude des jeunes garçons occupés à ramasser des oiseaux pris dans leurs pièges, leurs mouvements et leur allure a quelques points communs avec la nature animale. Au contraire, dans le dernier cadrage, des pans de vêtements flottant dans l'eau, ainsi que l'enchevêtrement de jambes et de pieds évoquent les fresques des plafonds des cathédrales. Une telle référence pourrait signifier qu'une certaine forme de sensibilité est en train d'éclorre chez les villageois qui, en effet, se resserrent autour de Grazia, qui fait figure d'incarnation de Madone des profondeurs. L'astrologie, qui associe le matérialisme à la terre, et l'émotivité à l'élément aquatique, permet de vérifier cette équation³¹. La reconnaissance de Grazia en tant que précurseur de la modernité passe par un état où les instincts prennent le dessus sur l'humanité de la protagoniste. La nature impose sa loi et l'ambiguïté entre l'humanité et l'animalité affleure tout au long du film.

La proximité de la mer maintient la communauté dans un fonctionnement social primitif : l'économie monétaire n'existe pas, il n'y a pas la moindre trace d'argent, la seule monnaie d'échange reconnue étant le poisson. En effet, c'est en échange d'un certain nombre de poissons que Filippo peut faire l'acquisition d'un petit train. Ainsi, le seul type de commerce évoqué dans le film se rattache au troc, système économique primitif qui précède l'apparition de la monnaie. La présence inquiétante de la force irrépressible de la nature animale est représentée métonymiquement par la fourrière, lieu symbolique où sont contenus les chiens, qui, tels des Érinées³² – les déesses grecques de la Vengeance, que les Romains ont identifiées avec les Furies –, menacent l'équilibre humain. Quasiment invisibles tout au long du film, les chiens, dont les aboiements rappellent la présence, symbolisent l'irrationnel indomptable. La fourrière constitue la frontière fragile entre l'humanité et l'animalité, une ligne imaginaire franchie par Grazia, lorsque, dans un accès de colère, elle libère les chiens captifs, les condamnant ainsi à un massacre prochain. L'œil de la caméra ne pénètre jamais à l'intérieur, le spectateur reste à l'extérieur d'un édifice symboliquement situé en dessous du niveau de la terre. La libération des chiens n'est autre que le réveil des Furies pour Grazia qui tente de renverser les forces

³⁰ Cf. Carlo CHATRIAN, « *Respiro* ». *Panoramiche. Panoramiques*, n° 33, autunno 2002, p. 28.

³¹ *Cartografie del villaggio globale*, a cura di Ezio Alberione, Milano, Centro culturale San Fedele, 2003, p. 71.

³² Les Érinées, ou Furies, sont des créatures mythiques, de nature amphibologique, dérivées des sirènes.

répressives au pouvoir. Mais les hommes réaffirment leur supériorité en se plaçant en hauteur sur les toits des habitations pour tirer sur les chiens jusqu'à les abattre tous. Là encore, seul le son *in the air* des hurlements parvient au spectateur, les chiens sont retenus dans le hors champ visuel, les seules traces restantes du massacre sont celles que les femmes finissent de laver dans la scène successive. Évocation allégorique de la répression de l'irrationnel, l'exclusion des chiens se décline à travers une série d'oppositions spatiales – intérieur / extérieur ; haut / bas ; visible / invisible – une hiérarchie symbolique que tente de bouleverser Grazia, mais qui ne leur laisse aucune possibilité d'échapper au sacrifice³³. Les forces de l'irrationnel ayant été définitivement refoulées par les hommes, Grazia n'a plus qu'une seule issue : la fuite vers la grotte. Elle veut échapper à la fatalité selon laquelle le sacrifice de sa chienne, Pastora, préfigure la sienne. Là encore, les pôles se sont inversés : de la même manière que la sanctification de Grazia doit passer par son sacrifice, sa modernité doit se métamorphoser en nature animale pour être acceptée. L'affirmation de sa modernité passe par la revendication de ses instincts, par la transgression du tabou que constitue la libération des chiens, qui représentent un danger pour ses compatriotes.

La mer favorise les renversements de situation, les inversions de repères. C'est ainsi qu'elle favorise le passage de Grazia de l'état humain à l'état de créature marine. Toujours cadrée d'en haut, profonde et vertigineuse, la mer est prête à engloutir les personnages, qu'elle laisse pourtant respirer, dans le dernier plan du film, contrairement au spectateur, qui semble condamné à l'asphyxie, ou à admettre qu'il peut lui aussi, comme Grazia, respirer sous l'eau. Dans le paysage aquatique d'un monde situé à la frontière de l'imaginaire et du réel, Grazia est devenue une sirène qui attire les villageois avec son magnétisme primordial. Ses yeux sont le pendant de la mer turquoise qui encercle son île. Crialese ne cache pas son intention de donner à Valeria Golino les traits d'une sirène :

Avevo dei riferimenti visivi, volevo che il personaggio del pescatore assomigliasse a Ulisse e quello di Valeria a Circe. Mi sono accorto che stavo andando verso qualcosa che ho sempre temuto : il simbolo. Ho capito che stavo creando dei segni.³⁴

La sirène est une créature sacrée car elle est hybride : mi-femme, mi-animal. Les premières sirènes sont des oiseaux, car les ailes symbolisent la légèreté de la tension métaphysique et l'élévation vers le divin. Si l'on tient compte de l'analogie selon laquelle des chiens enfermés peuvent être assimilés aux Furies, alors l'affinité entre Grazia et les chiens renforce l'appartenance de la protagoniste à la sphère mythique. La référence au mythe de la sirène renforce également l'idée que Grazia est une femme qui vit sa propre différence comme un phénomène normal.

Située entre la terre et la mer, la grotte dans laquelle elle se cache semble aussi évoquer le Purgatoire, lieu où se trouvent les sirènes chez Dante. À la fin du film, sa métamorphose en sirène signifie qu'elle peut désormais vivre selon sa véritable nature, sans être rejetée par le groupe :

Nel finale lei viene fuori dall'acqua come una sirena. La vediamo anche, per la prima volta, come [...] una creatura marina, come se lei fosse l'unica in grado di respirare sott'acqua.³⁵

³³ Cf. D. CHIMENTI, « Estraneità, differenza e rinascita. Il cinema di Emanuele Crialese », *op. cit.*, p. 128.

³⁴ *Una distanza estranea. Il cinema di Emanuele Crialese, ...*, *op. cit.*, p. 16 : « J'avais des références visuelles, je voulais que le personnage du pêcheur ressemblât à Ulysse et celui de Valeria à Circé. Je me suis aperçu que j'allais vers quelque chose dont j'ai toujours eu peur : le symbole. J'ai compris que j'étais en train de créer des signes. ».

³⁵ Cf. « Il respiro della sirena. Conversazione con Emanuele Crialese, Cannes 2002 », *op. cit.*, p. 44 : « Dans le final elle sort de l'eau comme une sirène. Nous la voyons aussi, pour la première fois, comme [...] une créature marine, comme si elle était la seule capable de respirer sous l'eau. ».

Dans l'œuvre cinématographique de Crialese, l'eau assume une fonction qui semble se rapporter au cinéma français des années trente, notamment à des réalisateurs comme Jean Renoir (*Boudu sauvé des eaux*, 1932) et Jean Vigo (*L'Atalante*, 1934). L'eau représente une vie étrangère à la rigidité des normes sociales, ce qui explique justement pourquoi sa sensualité et sa grâce sont supérieures à celles de la vie terrestre. Celui qui vient des eaux vient toujours d'ailleurs, c'est un étranger à l'identité instable, toujours soumis à un consensus extérieur. C'est la raison pour laquelle la sirène de *Respiro* se retrouve symboliquement en captivité dans le filet de pêche, après avoir pris un bain de mer en toute liberté. Le thème musical aquatique, sorte de chant de la nature dont la source est difficilement identifiable, renforce l'hybridation de l'espace et la nature amphibologique de Grazia, et concrétise, sur le plan sonore, l'harmonie entre Grazia et la mer.

Image privilégiée de la liberté pour Crialese, la mer représente l'univers symbolique de Grazia, dont l'exubérance se traduit par un rapport fluide et privé d'inhibition avec le monde³⁶. Pour elle, l'île est un lieu claustrophobique dans lequel il n'y a pas d'issue possible. L'ailleurs n'y est jamais évoqué, sauf par Marinella, qui exprime au début du film son désir de partir en citant le nom d'une capitale étrangère (Paris) et par la communauté lorsqu'il est question d'envoyer Grazia dans un établissement de soins spécialisés, à Milan. Quand elle apprend que les villageois ont décidé de l'exiler, elle va se plonger dans la mer. Cette séquence visuelle donne au spectateur la perception d'un mouvement qui ne rencontre aucune opposition. Grazia apparaît alors libérée du joug que représente à ses yeux le microcosme social. Avant sa réapparition sous-marine, Pietro dépose au fond de l'eau une statue de la Madone pour exprimer le souhait qu'elle réapparaisse. Dans cette séquence à connotation biblique, la sirène est promise à un nouveau baptême. Grazia parvient à s'intégrer malgré sa nature libertaire, insoumise aux règles masculines qui garantissent l'ordre sur l'île dès lors que l'eau envahit l'écran : la mer, dont ses yeux semblent être le reflet, apparaît comme la métonymie du regard de Grazia.

Les yeux de Grazia laissent filtrer un souffle marin, dont la fluidité est renforcée par la répétition du thème musical, dans les séquences où Grazia se retrouve en osmose avec son élément de prédilection. Film que son auteur lui-même qualifie de « liquide »³⁷, *Respiro* a d'abord été écrit sans dialogues, afin de mettre en relief son caractère visuel. Au-delà de l'effet de dilatation temporelle créé, le thème musical accompagne la scène dans laquelle Grazia roule en vespa avec ses deux fils en direction de la plage, le plongeur en mer, les recherches sous-marines, la prière de Pietro qui dépose une statue de la Madone au fond de l'eau, ainsi que la cérémonie rituelle au cours de laquelle Grazia réapparaît. Grazia traverse l'île comme un souffle de vent, renverse l'ordre masculin établi, et disparaît dans une grotte comme si elle se fondait dans la nature. C'est le souffle mythique qui entretient le feu des bûchers du rite purificateur de la séquence finale. Ses yeux sont le conducteur de l'onde de liberté qui traverse la communauté, lui permettant de s'affranchir des normes figées qui la régissent. Participant d'un discours sur le mythe, la mer est le symbole d'une liberté qui se conquiert au prix du sacrifice primitif de celle qui la revendique. Dans *Nuovomondo*, le symbole se transforme en allégorie, comme sous l'effet d'une loupe déformante. L'île se dédouble, et la mer se dresse alors comme un obstacle à franchir. La liberté a un prix, la mer, le droit de vie ou de mort sur ses hôtes, mais l'élément aquatique finit par accueillir ceux qui parviennent à le franchir, en changeant allégoriquement de texture.

III. Nuovomondo : la mer, passeur entre deux îles

Le projet du film *Nuovomondo* remonte à la période américaine de Crialese, avant son retour en Sicile. Après le succès de *Once We Were Strangers* Outre-Atlantique, Crialese se lance dans l'écriture du scénario du film qui allait devenir *Nuovomondo*, mais il décide de terminer son

³⁶ *Una distanza estranea. Il cinema di Emanuele Crialese, ..., op. cit.*, p. 15.

³⁷ Cf. « Il respiro della sirena. Conversazione con Emanuele Crialese, Cannes 2002 », *op. cit.*, p. 45.

projet en solo, lorsqu'il comprend que son producteur a choisi quelqu'un d'autre que lui pour la réalisation³⁸. Les recherches documentaires pour le film commencent à partir de 2004. Contrairement à *Respiro*, l'ancrage historique joue un rôle prédominant dans *Nuovomondo*. Le spectateur retrouve les trois protagonistes masculins du film précédent, qui, cette fois, habitent une terre dépeuplée et aride d'où l'on n'aperçoit jamais la mer. Les Mancuso sont originaires de Petralia, en Sicile – ce que Salvatore révèle à ses compagnons de voyage dans la cale du transatlantique – et si rien dans le film ne nous permet de savoir avec précision en quelle année se situe l'action, il est évident que l'histoire des Mancuso appartient à un douloureux épisode de l'histoire italienne, à savoir l'émigration vers les États-Unis³⁹.

D'après Mariano Tufano, qui a été récompensé pour les costumes de *Nuovomondo* à l'occasion de plusieurs festivals de cinéma aux États-Unis et en Italie, la directive principale de Crialese était de donner l'idée d'un monde de « stracci e colori » – de « haillons et de couleurs »⁴⁰. Toutefois, les costumes étant l'expression d'une époque, il est important, selon Tufano, de respecter la tradition, d'être fidèle à la mode vestimentaire d'une époque afin d'en restituer sa vérité. Soucieux de ne pas trahir la vraisemblance des costumes des paysans siciliens et des émigrants vers la Terre Nouvelle, le costumier fit des recherches photographiques et bibliographiques auprès du *Museo nazionale delle arti e delle tradizioni popolari*, à Rome, dont les archives contiennent les vêtements utilisés en Sicile au début du siècle. Puis, la maison de costumes Tirelli lui fournit des reproductions avec des matières premières neuves, qui ont été par la suite vieillies, afin de respecter la volonté de Crialese de créer un « monde de haillons ». La conception des costumes a nécessité la collaboration d'une vingtaine d'assistants, ainsi qu'un laboratoire de création. Ce travail préliminaire dura un an et demi, avant le début du tournage. Pour les costumes de la police portuaire d'Ellis Island, les recherches ont été effectuées à Los Angeles. Par souci de vraisemblance, Crialese dut également renoncer à sa volonté de recruter exclusivement des acteurs blonds et mesurant plus d'un mètre quatre-vingt-dix – pour interpréter les rôles des fonctionnaires de l'immigration –, son intention première étant de donner l'idée que, dans le Nouveau Monde, tout est plus grand⁴¹.

À première vue, l'île de Lampedusa de *Respiro* semble se dédoubler pour se diviser en deux terres isolées, une Sicile faite de collines rocheuses, et un bâtiment gigantesque tout en lignes verticales et horizontales, dont on ne sort jamais⁴². C'est l'espace qui permet de découper le film en trois parties : la première, qui dure quarante minutes, essentiellement tournée en extérieur jour, montre un désert de pierres, un lieu primitif où la présence humaine, à peu près réduite au microcosme familial, est rare ; la deuxième partie – qui dure trente-deux minutes – se déroule sur le transatlantique en mer, sorte de caserne flottante que l'on ne voit jamais en entier, et dont on fréquente surtout les cales ; enfin, la troisième partie – qui dure trente-huit minutes – fait le récit de l'arrivée à Ellis Island, un édifice étouffant duquel il est impossible d'apercevoir l'extérieur (New-York). La structure équilibrée du film montre que l'espace aquatique tend à disparaître : le voyage en bateau, qui occupe une portion de temps réduite par rapport aux deux autres parties, est essentiellement filmé depuis l'intérieur des cales. Le monde originaire de la Sicile se métamorphose en un lieu « hyper-civilisé »⁴³, un monde sous le signe de la rationalité, où l'eugénisme mis en pratique fait figure d'avant-garde⁴⁴.

³⁸ *Una distanza estranea. Il cinema di Emanuele Crialese, ..., op. cit.*, p. 17.

³⁹ Dans la bande-annonce américaine, il est précisé que l'action se déroule en 1904.

⁴⁰ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien non enregistré avec Mariano Tufano à Rome, le 11 février 2010.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Il n'y a, en effet, aucune vue panoramique de New-York dans tout le film.

⁴³ Lella RAVASI BELLOCCHIO, *Gli occhi d'oro, ancora. Il cinema nella stanza dell'analisi*, Bergamo, Moretti e Vitali Editori, 2007, p. 45.

⁴⁴ C'est dans un édifice délabré à Buenos Aires que les scènes se déroulant à Ellis Island ont été tournées. Le premier grand laboratoire d'eugénisme a été inauguré à New-York en 1902. Entre 1907 et 1973, aux États-Unis, les premières expériences sur l'eugénisme ont conduit à la stérilisation forcée de patients d'hôpitaux

Le Nouveau Monde, que le film ne nous montre donc pas, ce sont les États-Unis, la patrie de la démocratie, qui, au nom de la liberté, met en place un mécanisme de sélection des immigrés, rappelant le système des camps de concentration nazis, au rythme des visites médicales au mépris de toute dignité humaine, des mariages arrangés (seuls et uniques moyens pour les femmes d'être admises), et des tests psychotechniques, fondés sur une idée scientifique de l'origine génétique de la stupidité, par souci de préserver la pureté de la race américaine⁴⁵. On n'y parle pas le sicilien, mais l'italien et l'anglais. Mais revenons en arrière, avant le départ du Vieux Monde : la première séquence du film s'ouvre sur les mains d'un homme (Salvatore) qui gravit une montagne de pierres, accompagné de son fils, Angelo. Immergés dans le brouillard, les deux hommes sont pieds nus, vêtus de guenilles, et portent une pierre dans la bouche. L'espace indifférencié est filmé grâce à un zoom arrière, qui élargit la vision jusqu'à un plan de grand ensemble ; ce cadrage n'offre pourtant aucun point d'ancrage à partir duquel on pourrait reconstruire une morphologie de l'environnement. Ce que le plan d'ensemble révèle concerne uniquement la texture montagnaise du lieu. Ces images prennent leur sens grâce au montage alterné qui montre Fortunata (Aurora Quattrocchi), la guérisseuse qui a recours à la magie pour extraire un serpent du ventre de la jeune Rita. Les exorcismes, les rites propitiatoires, le ciel de plomb et la bande-son continuellement dominée par le vent évoquent une terre originaire, caractérisée par la répétition. Arrivés sur le port, les Mancuso passent d'un monde à l'état sauvage à un autre. Avant d'être parqués comme des bêtes dans les soutes du bateau, ils doivent faire face à une nouvelle typologie de prédateurs : des vendeurs de poissons, des charlatans et des petits trafiquants en tout genre.

Même le Nouveau Monde convoité par Salvatore n'est pas explicitement localisé sur les photomontages apportés par Pietro à son père, lequel est agenouillé avec Angelo devant la croix du Christ, dans l'attente d'un signe. Ce sont, pour eux, des signes divins, une mise en image de l'imaginaire : Salvatore croit à ces images parce que pour lui la photographie a encore une nature exclusivement analogique. La taille démesurée des richesses – oignon, volaille, pièces de monnaie – représentées sur ces images fétiches fait écho à la celle de la maison de cent étages que Salvatore aperçoit à travers une vitre de l'espace clos d'Ellis Island. D'un film à l'autre, comme d'une île à l'autre, la métamorphose est totale. L'ouverture et la fermeture de *Nuovomondo* reprennent, tout en les transformant, l'incipit et le final de *Respiro*. Au début des deux films, les protagonistes apparaissent en gros plan avec quelque chose dans la bouche : dans *Respiro*, c'est la tête d'un oisillon que la bouche de Pasquale tient serrée entre les lèvres, tandis que dans *Nuovomondo*, Salvatore et Angelo portent chacun une pierre, symbole de leur soumission à Dieu, en guise d'offrande. Dans les deux cas, ces actes symboliques soulignent la rudesse qui implique les liens sacrés de la terre natale avec ses habitants, et évoquent une souffrance qui rappelle l'asphyxie. Toutefois, les jeux barbares liés à la chasse se métamorphosent en une mortification de personnages qui s'en remettent à Dieu pour savoir s'ils doivent ou non partir. Prenons maintenant les deux finals : dans *Respiro*, le spectateur assiste à une immersion, filmée en contre-plongée, alors que dans *Nuovomondo*, il s'agit d'une émergence, dans un cadrage où la caméra s'éloigne de plus en plus pour donner un plan de grand ensemble en plongée totale. La cérémonie rituelle permet à Grazia de réunir autour d'elle la communauté, consolidant ainsi un état collectif retrouvé, alors que, à l'inverse, le bain de lait des immigrants,

psychiatriques, de délinquants sexuels, de déficients mentaux et d'individus jugés moralement dépravés. Sur les soixante mille individus stérilisés, la plupart était des immigrés slaves, juifs et noirs. Les motivations réelles des recherches sur l'eugénique étaient de nature économique, la principale crainte des autorités étant que des individus malades ou mentalement diminués puissent peser sur les caisses de l'état. L'un des principaux financiers de ce projet fut le magnat de l'industrie John Davison Rockefeller.

⁴⁵ Cf. Alessandro PAESANO, « *Nuovomondo* ». *Film. Tutti i film della stagione*, vol. XII, n° 83, septembre-octobre 2006, p. 3. Emanuele Crialesi a exprimé à plusieurs occasions l'intention de vouloir réaliser un documentaire intitulé *Black Drop*, « goutte noire », étant le nom que l'on donnait au sang des immigrés, qui, selon certains scientifiques, risquaient d'infecter la population américaine.

accompagné par le chant de Nina Simone, *Sinnerman*, représente la fin de la douloureuse vie collective qui va donner lieu à la naissance d'une multitude d'individus.

La séquence du départ du transatlantique revêt plusieurs aspects symboliques : vue d'en haut, la foule apparaît comme un enchevêtrement indistinct de costumes et de chapeaux, avec une nuance de couleur plus sombre en haut à droite de l'image, où se trouve le quai. Dans un bruit sourd, le départ du bateau provoque la scission lente mais brutale de la masse compacte des corps, laissant apparaître une bande d'eau marron dans l'espace qui se crée. Cet espace représente la transition qui s'opère entre ceux, en haut à droite de l'image, qui restent sur le quai, dont le destin est connu, et ceux qui occupent toute la partie gauche de l'image, en hauteur par rapport aux autres, dont le destin dépend désormais des eaux. Une autre lecture possible est la fracture allégorique entre le Vieux et le Nouveau Monde. Personnifié par Salvatore, l'océan devient un passeur nommé Luciano – « questo grande Luciano »⁴⁶ –, par déformation de '*l'oceano*'. La tempête est l'une de ses manifestations les plus cruelles, laissant des corps mêlés, dans des espaces restreints, filmés en légère plongée avec de grandes zones d'ombres qui rappellent des tableaux de Pontormo. Criaiese met en scène une litanie funèbre, avec ces mêmes corps, immobiles, filmés à contre-jour sur le pont du bateau, dans une aube naissante. L'immobilité et la disposition des corps font écho à ceux restés sur le quai une trentaine de minutes plus tôt, au moment où le bateau quitte le quai, dans une atmosphère endeuillée.

Le premier contact avec l'Amérique est de nature mythique, dans la continuité des images du Nouveau Monde exhibées dans la première séquence. La vision de ce monde est niée, c'est une terre dont la connaissance se transmet par la parole, et qui ne s'exprime que par des images surréalistes. Au terme du voyage, le ciel laiteux est le pendant du fleuve de lait onirique, ce qui favorise une coïncidence du milieu ambiant avec une vision primordiale des origines :

Souvent le commencement des mythes se réduit à un seul trait. Le jour et la nuit sont confondus. Le ciel et la terre communiquent : les dieux circulent parmi les hommes et les hommes parmi les dieux. Entre le dieu, l'homme et la bête, il n'y a pas de distinction nette.⁴⁷

Privé de vision immédiate et réaliste de la Terre nouvelle – pas une seule fois l'œil de la caméra ne se déplace pour montrer la côte américaine – le spectateur plonge toutefois dans une logique rigoureuse, une fois parvenu sur le sol d'Ellis Island. Loin de représenter une terre mythique, Criaiese s'évertue à construire un monde rationnel glacial, de la même manière qu'il projette sur la Sicile, dans la première partie, au-delà de la représentation d'un monde originaire, les conditions douloureuses qui ont accéléré le départ de plus d'un million de siciliens. L'auteur ne cherche pas à représenter le mythe mais à l'historiciser, c'est-à-dire à le décliner dans une réflexion métahistorique. Criaiese donne l'idée que le Nouveau Monde est un mythe, qu'il vide de sa substance pour l'insérer dans un discours dont le style a des accents réalistes.

Le dernier cadrage du film montre Lucy (Charlotte Gainsbourg) nageant dans le fleuve de lait. Elle entre dans le champ par la droite, et peu à peu émerge autour d'elle, Salvatore, Angelo et Pietro, pour lesquels les portes du Nouveau Monde se sont ouvertes. Salvatore et ses fils regardent autour d'eux, sans parvenir à trouver un point indiquant une direction à suivre. Ce n'est pas le cas de Lucy, qui fixe un point placé dans le hors champ. Le trajet parcouru par son regard signifie une direction possible, un chemin à prendre pour commencer une nouvelle vie en Amérique. Elle commence à nager et sort du champ, suivie par tous ses compagnons de voyage. Le lait, symbole de valeurs positives, est présent dans l'iconographie chrétienne depuis l'art antique. Les médecins antiques et médiévaux voyaient dans le lait une sorte de sang

⁴⁶ E. CRIALESE, *Nuovomondo*, produit par Fabrizio Mosca et Alexandre Mallet-Guy et distribué par OI Distribution, 2007, 114 minutes.

⁴⁷ R. GIRARD, *Le Bouc émissaire*, op. cit., p. 48.

blanchi, purifié⁴⁸. Dans *Nuovomondo*, la mer opaque qui apparaît à deux reprises est réservée à ceux qui ont le courage d'affronter les obstacles dressés par l'océan : la mer aussi, se métamorphose, d'une île à l'autre, d'un film à l'autre. La recherche expressive de Crialese se situe à mi-chemin entre une attention de nature anthropologique, basée sur des détails précis – des ongles noircis aux sons de la nature –, et un recours à l'abstraction symbolique – des âmes de jeunes enfants aux visions symboliques de Salvatore.

Grazia et Lucy / Luce (dont on ne s'attardera pas sur le symbolisme) sont deux créatures mythiques : ce sont des légendes, transmises par voie orale, avec, dans le cas de Lucy, une ambiguïté sur son prénom. Par sa présence légère, évanescence, Lucy est une sorte de messagère, qui permet d'établir une communication entre le Vieux et le Nouveau Monde. Même si elle possède les atouts physiques et intellectuels nécessaires pour être admise sur la Terre nouvelle, elle est aussi la première à en subir l'atrocité, car c'est la seule à pouvoir véritablement comprendre la violence de la hiérarchie. En cela, elle a un point commun avec Fortunata, sorte de divinité du Vieux Monde, qui refuse de se soumettre aux tests d'entrée. Capable de communiquer avec l'au-delà, de transmettre des pensées et des vertus, Fortunata confie tacitement à Lucy le devoir de guider ses descendants dans le Nouveau Monde, même si, tout au long de la traversée, elle se montre réticente au comportement de la jeune femme. D'une manière tout à fait différente, Grazia aussi bénéficie du soutien d'un témoin privilégié, celui de son fils. Une autre scène de *Respiro* évoque le final de *Nuovomondo* en inversant une fois de plus son sens : dans un plan rapproché dynamique, suivi par un travelling horizontal, Pasquale marche vers la droite de l'écran, avant de s'évanouir sur le sable, que la lumière saturée fait apparaître aussi blanc que du lait. Contrairement à Lucy, dans le sillage de laquelle nage la communauté, Pasquale se déplace à contre-courant. Ce cadrage a une signification symbolique : Pasquale va chercher Grazia afin qu'elle puisse accéder à la fonction qui lui revient, celle de guide vers la modernité. Cet effort intense provoque sa perte temporaire de conscience, mais lui permet ensuite de rassembler, autour de sa mère, la communauté. Divinités féminines du Vieux et du Nouveau Monde, Grazia et Lucy apportent aux hommes le sentiment de la liberté grâce à l'élément aquatique, avec lequel elles vivent en parfaite harmonie et dont elles possèdent les clefs.

⁴⁸ Cf. Marcello GAROFALO, « The End ». *Segnocinema*, vol. XXVI, n° 142, novembre-décembre 2006, p. 58.