

Le paysage de l'expérience

Silvestra Mariniello

Volume 12, Number 1, Fall 2001

Le Paysage au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/024867ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/024867ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mariniello, S. (2001). Le paysage de l'expérience. *Cinémas*, 12(1), 49–69.

<https://doi.org/10.7202/024867ar>

Article abstract

Within a tradition that goes from Rossellini to Antonioni and Pasolini, Amelio's work overturns Modern time and space to rewrite History as the history of ordinary people. The distinctions between subjective and objective, History and stories, History and experience are put into question in a landscape which is no longer the theatre of action, but action itself, a site of metamorphoses : of people, places and historical moments, continually changing themselves.

Le paysage de l'expérience

Silvestra Mariniello

RÉSUMÉ

Dans une tradition qui va de Rossellini à Antonioni et Pasolini, le cinéma d'Amelio bouleverse l'espace-temps moderne pour réécrire l'histoire en tant qu'histoire des gens ordinaires. Les distinctions entre subjectif et objectif, entre Histoire et histoires, entre Histoire et expérience sont remises en question, dans un paysage qui n'est pas le théâtre de l'action, mais action lui-même, une sorte de lieu de métamorphoses: des gens, des lieux et des moments historiques, qui se transforment continuellement.

ABSTRACT

Within a tradition that goes from Rossellini to Antonioni and Pasolini, Amelio's work overturns Modern time and space to rewrite History as the history of ordinary people. The distinctions between subjective and objective, History and stories, History and experience are put into question in a landscape which is no longer the theatre of action, but action itself, a site of metamorphoses: of people, places and historical moments, continually changing themselves.

pour Christiane

Chronique et histoire

Nos enfants habitent la chronique qui est la vraie histoire, parce que — même si elle n'est pas définie, si elle n'a pas été acceptée, parlée — elle est infiniment plus en avant que notre histoire de facilité; parce que la réalité se trouve dans la chronique « hors du Palais » et non

pas dans ses interprétations partielles ou pis encore dans ses refoulements (Pasolini, 2000, p. 114).

De ce passage, on peut déduire que, si la « vraie histoire » est celle qui « n'est pas définie », ni « acceptée », ni « parlée », définir, accepter, parler d'un événement signifie en faire une « histoire de complaisance » (je préfère traduire ainsi l'expression de Pasolini, rendue dans la dernière citation par *histoire de facilité*), c'est-à-dire le rendre compatible avec les institutions, avec le besoin de stabilité de la société. L'expression « notre histoire de complaisance [facilité] » rend explicite la critique du processus d'institutionnalisation de la « réalité » : un processus qui passe par des interprétations partielles et des refoulements. En d'autres mots, l'histoire officielle, l'histoire de complaisance se construit à partir d'une série de choix en négatif qui, pour reprendre la définition implicite dans le syntagme « complaisance », ne sont pas désintéressés. Quel but aurait-elle cette complaisance sinon celui de préserver la stabilité, les fondations mêmes du « Palais » ?

La chronique « hors du Palais » est indéfinie, dynamique, « infiniment plus en avant que notre histoire » ; la chronique est « futilité », « grouillement », « masse informe », « second choix » (Pasolini, 2000, p. 109) ; dans la chronique se trouve la « réalité ».

Considérons brièvement quelques-uns de ces termes. « Futilité » et « grouillement » évoquent la vision de celui qui est proche d'un phénomène, l'abolition de la distance entre le regard et le monde ; par exemple l'expérience directe d'une ville que quelqu'un fait quand il marche dans les rues, quand il s'enfonce dans ses ruelles pour la connaître : différente de celle de celui qui cherche à avoir de la ville une vision panoramique, et qui monte sur le sommet d'une colline, d'une tour ou d'un gratte-ciel¹. Expérience de la diversité, du tout comme diversité, comme multiplicité. Pascal (1977, p. 90), dans une de ses pensées sur la diversité rend de façon admirable le sens et les implications de ce grouillement :

Une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne, mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne.

La définition verbale couvre une réalité complexe, inanalysable, vivante et la réduit à une image, à un concept, à un nombre. Ainsi de nos jours les journaux s'occupent des gens à travers les statistiques et les sondages. Les ménagères, les jeunes, les retraités n'ont plus rien à voir avec ces « animaux énigmatiques, lointains, perdus dans les profondeurs de la vie quotidienne » (Pasolini, 2000, p. 109), c'est-à-dire avec les vraies ménagères, les vrais jeunes, les vrais retraités.

« Masse informe » et « second choix » : ces deux autres expressions introduisent la question de la valeur et de la forme, en d'autres mots l'esthétique qui, de façon nécessaire, accompagne l'histoire « de complaisance », la vie au « Palais ». La chronique, toujours en devenir, menace la stabilité sociale, le pouvoir traditionnel ; ce n'est qu'en la modelant, en l'interprétant, en lui donnant de la forme et de la valeur qu'on peut la contrôler. L'autre aspect de l'opération esthétique, c'est le rejet, l'ignorance de ce qui dérange : le fait de dire que quelque chose n'a pas de qualité ou que sa qualité est médiocre permet d'exercer un contrôle, de créer un effet stabilisateur en éliminant la différence (sans valeur) et en niant la perte qu'une telle opération implique.

La chronique est « infiniment plus en avant » que l'histoire. L'amour de la « réalité » donne au poète accès à la chronique. Amelio se livre à une opération semblable à celle de Pasolini. Son cinéma, dans lequel les histoires se déroulent sur un fond d'Histoire officielle ou contre celle-ci, touche à la chronique, sans la définir et sans l'accepter, sans la réduire à des chiffres, sans l'expliquer, met en scène le devenir, le grouillement dont Pasolini parlait et contribue à la réécriture de l'histoire dans le paysage quelconque, urbain et méditerranéen.

Le paysage², la spatialisation de l'expérience (plutôt que devenir récit, l'expérience devient pratique d'espace, se manifeste dans la façon dont le personnage habite l'espace), les « pratiques d'espace » réalisent le passage de l'Histoire à la chronique chez Amelio. Dans les trois films dont il sera ici question, les autoroutes, omniprésentes avec leur bruit de voitures, les trains et les lieux indéfinis — banlieues, villages industriels, constructions au bord de l'autoroute, gares, plages adjacentes à la grande route, petits

hôtels, chantiers, places vides, rues nocturnes bardées des rideaux métalliques des magasins fermés — constituent les lieux dans lesquels se déroule la balade des personnages et de leurs émotions. Des personnages se cherchent, cherchent à s'en aller, se cachent, vont vers quelque destination, jamais certaine. Ce sont les « pratiques d'espace » qui comptent et les « tactiques » qu'elles déploient contre la « stratégie immobilière et institutionnelle ».

En traversant l'espace d'une ville qui ne devient jamais entourage, espace communautaire, les personnages la révèlent sous un autre jour. La vieille (la grand-mère d'Antonio) qui cultive son jardin potager au bord de l'autoroute contamine le lieu « infime-bourgeois » (Pasolini, 2000, p. 107) aménagé par sa petite-fille hors du village abandonné, au cœur de la spéculation immobilière qui a transformé la côte de la Calabre. Ses gestes paysans, sa patience, son travail nient et défient la facilité et la vitesse de la consommation qui voit en elle une nuisance, presque un objet qui ne fonctionne plus, prêt à mourir. Le carabinier et les enfants, insouciants des bruits et de la pollution de la route, de la circulation, profitent de la mer et du soleil et leur « action » — la contemplation de la mer, le jeu, la leçon de natation, le bain de soleil — fait que l'espace se transforme. Le motel où les enfants passent la nuit avec Antonio, un lieu misérable et suspect, devient un lieu familier et propre, grâce au respect et à la tendresse manifestés par celui-ci à l'égard des enfants. Sa distance respectueuse, sa pratique de l'espace rendent visible son amour pour les petits. Les chambres du motel communiquent entre elles, et le carabinier doit surveiller les enfants. Mais il se tient à l'écart : il fait comme s'il y avait des murs invisibles entre lui et eux. Cette « tactique » est d'autant plus visible que le motel se présente souvent à l'imaginaire des gens, et dans plein de films qui le nourrissent, comme un lieu de promiscuité et de danger. C'est comme si Antonio habitait le motel sans tenir compte de ce que la tradition du cinéma et la chronique des journaux ont créé autour de l'idée de « motel ».

Par ailleurs, les dialectes méridionaux, parlés par les émigrants à Turin, deviennent comme des tranchées dans la zone de guerre d'une ville déserte, « métaphysique ». L'Albanie-Italie est lieu de métamorphoses et d'un questionnement de l'Histoire.

Le vide parmi les feuilles

Le Voleur d'enfants, réalisé en 1992, est peut-être, parmi les films d'Amelio, celui qui a eu le plus de succès auprès du public. La critique parle d'un « retour au néoréalisme » (Taboulay, 1992, p. 65) ; à une « pureté rossellinienne originale » (Magny, 1992, p. 46) ; d'« esthétique du laid », d'« un coup de griffe et d'un mordant qui ne seraient pas faciles à répéter » ou encore d'« une recherche formaliste de la misère, des ordures et de la dégradation » (Zagarrio, 1998, p. 68).

Avec *Le Voleur d'enfants*, nous sommes en plein dans la chronique/vie, hors de l'« histoire de complaisance » que l'on s'obstine néanmoins à écrire à partir du « Palais ». L'on raconte, par exemple, l'intrigue du film tout en faisant des petites insinuations interprétatives — « Luciano, dix ans, traumatisé par son impuissance à intervenir » (Taboulay, 1992, p. 65) — qui enferment le personnage dans une explication plus ou moins univoque et simpliste ; ou bien l'on cherche à situer le film à l'intérieur d'une tradition (celle du néoréalisme, de l'esthétique négative, du road-movie, etc.). L'on essaie même parfois de caser le film dans une hiérarchie esthétique tout en disant, par exemple, qu'il fait penser à tel film, mais sans en avoir la force, et ainsi de suite. Je ne veux certainement pas nier l'importance qu'il y a à pouvoir reconnaître les éléments d'une poétique, de pouvoir identifier une influence culturelle, ce que je trouve redoutable, c'est la façon dont on le fait : on cherche par tous les moyens à définir l'objet pour qu'il devienne malléable et facile à placer dans une case.

Deux enfants siciliens, immigrés à Milan, Rosetta (12 ans) et Luciano (10 ans), suite à l'arrestation de leur mère qui forçait la petite à se prostituer, sont confiés à un carabinier (interprété par le jeune Enrico Lo Verso) pour qu'il les accompagne à Civitavecchia où ils seront accueillis dans un institut religieux. L'institut ne les accepte pas et le carabinier se retrouve responsable des deux enfants qu'il décide d'amener en Sicile pour les confier à un centre spécialisé.

La Sicile joue un rôle particulier dans le cinéma d'Amelio. Dans ses trois films, elle représente une sorte de destination mythique : que ce soit pour le carabinier du *Voleur d'enfants*, qui

ramène les enfants à leur terre natale, pour Michele et Gino qui, dans *Lamerica*, veulent retourner en Sicile ou encore pour les deux frères de *Così ridevano*, qui ont perdu la Sicile en émigrant, mais qui la portent en eux, dans leur code d'honneur, dans leur rapport d'amour fraternel tragique, ainsi que dans leur langue. Antonio, le carabinier, décide d'amener les enfants en Sicile, avant même de savoir que c'est leur pays natal, comme s'il s'agissait d'une sorte de lieu restaurateur, magique.

La Sicile est une allégorie qui lie le présent industriel et le passé « préhistorique ». Elle est la différence entre les deux temporalités. En d'autres mots, la Sicile est l'allégorie du passé mythique, communautaire : en même temps, elle est la persistance de ce passé dans le présent et elle est sa perte ; elle représente en quelque sorte la distance incommensurable entre deux réalités coexistantes.

Dans leurs derniers films, Straub-Huillet (et avant eux Vittorini, dont ils ont « adapté » les romans), *Sicilia* (inspiré du *Conversation en Sicile* de Vittorini) et *Operai e contadini* (inspiré de *Donne di Messina*) proposent, eux aussi, une Sicile allégorique qui permet de réfléchir sur l'Histoire, soit en nous emmenant de la Sicile de la Seconde Guerre mondiale à la Yougoslavie d'aujourd'hui, soit en présentant cette île comme un lieu de résistance, un espace non « homologable », qui fait exploser la logique de toute dialectique³.

Immigration, rapport Nord-Sud, misère, condition féminine, mass médias, indifférence d'un État obtus et de ses institutions à la vie des citoyens et urbanisation sont les matériaux de l'Histoire dans ce film ; on peut les organiser de différentes façons, selon des enchaînements logico-narratifs plus ou moins rassurants. Plutôt que de construire un récit sur « l'autre Italie amère et désespérée » (Zagarrio, 1998, p. 68), à partir des vicissitudes des deux enfants et du carabinier, *Le Voleur d'enfants* accomplit une opération d'ordre différent, en restituant la chronique de ce grouillement dont Pasolini parlait et en en révélant une autre histoire, faite d'une temporalité non linéaire, habitée par une durée qui s'étale au-delà du récit, comme c'était le cas dans un certain cinéma néoréaliste. Le paysage, aussi peu descriptif que « contenant », est le milieu dans lequel cette durée se produit.

Une observation sur la conception de l'espace dans la peinture japonaise me vient à l'esprit: ce qui compte pour elle, ce n'est pas le plein mais le vide; par exemple, l'espace vide entre, d'une part, un bateau, tout petit et à une extrémité du tableau, et, d'autre part, le ciel et la mer, à peine évoqués, à peine suggérés sur la toile. Ce qui est important, ce sont aussi les intervalles entre les feuilles sur une branche, le vide qui les sépare, non pas la couleur qui les remplit. Dans l'arbre de l'histoire, Amelio ne s'intéresse pas tellement aux histoires individuelles, les feuilles pleines, mais aux interstices, aux intervalles qui les séparent les unes des autres, et qui les séparent aussi du tronc et des branches. Le cinéma d'Amelio, écrit Spila, «travaille sur les incohérences, sur les limites du non-dit, sur ce qui apparaît aléatoire, mais qui peut rester gravé à toujours dans la mémoire et dans la conscience» (1997, p. 239).

L'espace: l'inscription du personnage dans l'espace d'une rue de la banlieue, d'une cour en béton, d'une pièce, d'une plage, d'une gare (à la différence du paysage, l'espace évoque, d'un côté, le rapport au temps, de l'autre la structure du cadre; l'espace est tout de suite espace-temps et plan); le rythme: la durée et la répétition des gestes; les visages, les regards, les silences sont les éléments par lesquels le cinéma d'Amelio écrit la «chronique», l'arrache à «l'histoire de complaisance». En montrant, notamment, plutôt que la violence et les abus dont les deux enfants ont été victimes, l'effet que le respect et la tendresse ont sur quelqu'un qui n'est pas habitué à en recevoir. Tout est joué sur l'absence: l'absence de l'amour et de toute tendresse, l'absence du respect évoquée par les gestes respectueux et affectueux d'Antonio à l'égard des deux enfants. Est-il possible de continuer d'«écrire» l'histoire d'un pays sans tenir compte de la souffrance des individus? Et, comment tenir compte de cette souffrance sans la reléguer à un autre discours?

C'est là que l'espace-paysage joue un rôle important et que le cinéma rejoint la poésie. Prenons par exemple la séquence de la plage. Dans toute la première partie, il n'y a presque pas de dialogue. Des lieux, même des lieux insignifiants. La route déserte avec ses deux lignées de réverbères éteints, la ville au fond d'une route, une grue dominant les nouvelles constructions, le bruit de

la mer, la musique (d'une radio ?) ; mais aussi, le groupe de cyclistes amateurs qui envahit silencieux l'écran et la route, et qui s'éloigne sous le regard fixe de la caméra jusqu'à disparaître au fond du cadre ; et encore, le petit kiosque au bord de la route, la mer, la plage et l'eau juste à côté de la route nationale. Rosetta sort de la voiture, la caméra la suit. Elle s'arrête pour regarder la mer, le dos à la caméra qui la regarde regarder ; dans un autre plan, Luciano la regarde aussi. La chanson *I Maschi*, de Gianna Nannini : bruit polluant de la ville dans la nature, mais aussi agréable entre-deux, bruit d'été, des vacances jamais vécues. Antonio demande au petit d'apporter à manger et à boire à sa sœur. Suit un plan d'ensemble montrant Luciano, qui marche de la droite à la gauche de l'écran, vers Rosetta, dans un « plan subjectif indirect libre » (la fameuse *soggettiva indiretta libera* de Pasolini) d'Antonio. Au fond, à la droite de Luciano, les constructions modernes et, devant lui, à peine visible dans le cadre, la mer. L'enfant est tout petit dans le cadre et dans le paysage, l'angle du plan subjectif d'Antonio n'est pas parfait : il représente, au fond, le regard du personnage et, à la fois, celui du narrateur. Par le biais du regard du carabinier et de celui de la caméra, qui le double et le prolonge, le spectateur perçoit le manque d'amour et d'expériences heureuses chez les enfants. Ce n'est pas l'histoire d'Antonio ou des enfants qui fait l'objet du film, mais la transformation d'un paysage humain, naturel et urbain, les relations réelles et les relations possibles avec les personnes et les lieux.

Le voleur d'enfants rend visible le vide, l'intervalle entre les émotions et les expériences, lieu du devenir et aussi lieu de ce qui reste opaque, irréductible aux explications seulement logiques. L'Histoire, l'histoire du cinéma aussi, histoires du plein, souvent aveugles et oubliées du mouvement qui les sous-tend, ont beaucoup à apprendre de cette opération.

Le temps de l'histoire et le temps des histoires dans le film *Lamerica*

Lamerica : essayons de décrire l'espace-temps suggéré par ce titre. Il ne s'agit en tout cas pas de *l'Amérique*, avec une apostrophe. Le titre ne se rapporte ainsi pas directement au lieu géographique ou à l'espace politique américain, ni au Nouveau

Continent, ni à ses États-Unis, ni à sa condition économique ou sociale. Le lieu géographique, idéologique et politique reste certes présent dans le titre, mais il y a autre chose. Le mot *Lamérique* évoque le discours indirect libre d'un illettré pour qui l'article et le nom ne font qu'un. Comme on l'apprendra à la fin du film, *Lamérique* est la destination illusoire d'un vieux Sicilien, débarqué en Albanie avec les troupes fascistes, déserteur parce qu'il voulait rentrer en Sicile (auprès de sa femme qui venait d'accoucher), arrêté par les communistes, enfermé dans une prison pendant cinquante ans, « récupéré », en tant qu'Albanais, par le nouveau capital italien pour servir de directeur-pantin, d'homme de paille, dans une fabrique de chaussures fantomatique (prétexte, en fait, à une opération visant à obtenir une grosse subvention de la part du gouvernement italien).

Spiro Tozai, en fait Michele Talarico, est perdu dans l'espace et le temps. Il se croit en Italie ; l'Italie, pour la Sicile, c'est le continent. Son voyage de la Sicile vers l'Albanie n'avait probablement été pour lui qu'un simple voyage en Italie. Son temps intérieur s'est arrêté au moment de sa tentative de rentrer en Sicile pour voir son petit Giovanni — qu'on ne voit pas et qui est maintenant âgé de plus de cinquante ans — ainsi que sa femme Rosa. Embarqué sur le navire qui amène en Italie des milliers d'Albanais sans papiers, Michele/Spiro pense s'être embarqué sur le navire pour *Lamérique*. « Quelle foule ! Je ne croyais pas que tout le monde embarquerait. Mais *Lamérique* est grande. Connaissez-vous l'américain ? Moi, je ne parle même pas l'italien. Est-ce qu'on aura également du travail ? Je suis fatigué — un gros plan de son visage révèle l'énormité du temps passé, comme si son âge commençait à lui monter à la conscience —, mais je veux être éveillé en arrivant à New York ». *Lamérique* est donc l'objet de la perception du monde de la part de Michele, et beaucoup plus que cela.

Le titre, *LAMERICA*, grand sur le fond blanc, répété au début et à la fin du film, est, lui-même, un lieu : point de départ et point d'arrivée, qui rappelle un peu la « forme à œuf du temps » de Pasolini : la négation de la dialectique et du progrès. Le film est construit de telle façon que *Lamérique* devient le lieu d'une autre Histoire. Lieu de contamination, lieu virtuel

presque, monde possible, entre les différentes expériences historiques qui se condensent dans cet étrange syntagme. L'Italie est pour les Albanais ce que l'Amérique était pour les Italiens au début du XX^e siècle. La référence à la souffrance que l'émigration a signifiée pour plusieurs d'entre eux est évidente. Mais l'Italie est, comme le spectateur le sait trop bien, un mirage, le lieu du naufrage des espoirs, de la continuité des « camps » et de la misère. La série de visages sur lesquels la caméra s'arrête longtemps, comme en une galerie de portraits, constitue le pont entre, d'une part, la chronique de l'exode et de l'invasion des côtes italiennes et, de l'autre, les protagonistes concrets et inconnus de cette chronique, entre l'histoire des États et l'histoire des gens.

Le film agit à deux niveaux : celui de l'Histoire et celui du rapport entre l'Histoire officielle et les histoires individuelles. L'espace-temps de l'une ne correspond pas à l'espace-temps des autres. L'Albanie fasciste et l'Italie fasciste, l'Albanie libér(alis)ée et l'Albanie socialiste, que représentent-elles au juste dans l'expérience des individus ? Les mêmes plaines désertes (avec les 600 000 bunkers achetés de la Chine communiste), les mêmes prisons qui se remplissent à tour de rôle de prisonniers politiques d'obédiences différentes, la même misère, les mêmes salles, dans lesquelles la télévision italienne fait rage.

Le film s'ouvre par une série d'extraits des actualités cinématographiques de l'époque fasciste (*i cinegiornali* « Luce »). La voix typique du régime commente les images. Il y est question du débarquement des troupes fascistes de « l'autre bord de l'Adriatique », le 7 avril de l'année 1939, des apports bénéfiques de la colonisation (on parle des formes de « communion nationale » qui ont suivi l'union des armées des deux pays) ; on dit que « finalement, la civilisation fait son entrée parmi les braves gens d'Albanie ». Il y est question aussi du débarquement à Durrës des « mousquetaires du Duce » et de l'arrivée en Albanie de Ciano, accueilli, dit la voix off, comme « le représentant de la grande nation qui a mis fin à la mauvaise administration du roi Zog et à l'état d'abandon dans lequel le peuple albanais se trouvait ». On entend les acclamations de la foule et le cri bien connu de « Duce, Duce ». Un fondu au noir prépare le passage à l'Albanie d'aujourd'hui.

La clameur continue en arrière-plan et sert de raccord sonore avec la deuxième partie du film. La séquence suivante s'ouvre sur la foule des Albanais qui veulent s'embarquer pour l'Italie et qui crient, au même rythme que « Duce, Duce », « Italie, Italie, tu es le monde ». Un titre en surimpression indique « Port de Durrës 1991 ». Dans la foule s'avance le personnage avec lequel l'histoire du film commence : l'Albanais qui travaille avec les capitaux étrangers et qui va à la rencontre de M. Fiore (Michele Placido) et de son assistant Gino (Enrico Lo Verso).

Le lien se fait d'emblée entre l'Italie fasciste et l'Italie néocapitaliste. Les représentants de cette dernière font preuve de la même arrogance que leurs prédécesseurs à l'endroit des Albanais. Les Albanais sont des gens non civilisés à qu'il faut tout enseigner. Quand Gino apprend de M. Fiore que la fabrique de chaussures est une fiction, pour voler l'argent du gouvernement, il pose la question : « Mais, les Albanais, y croient-ils à cette histoire des investissements ? » et l'entrepreneur de répondre : « Les Albanais sont des enfants. Quelqu'un leur dit : la mer est faite de vin. Ils la boivent. »

En s'adressant aux futurs ouvriers de l'Alba Chaussures, M. Fiore tient un discours « pédagogique » : « Qu'avons-nous ? Nous avons des yeux pour voir [et il se touche les yeux] et ensuite nous avons des oreilles pour écouter [et il se touche les oreilles]... » Il gesticule, prend un ton paternaliste et puéril et reste seul dans le cadre, sous le regard des ouvriers à qui le discours s'adresse, et qui, dans cette partie de la séquence, restent hors champ, de façon à ce que leur regard devienne celui du spectateur (la caméra le met ainsi à la place des ouvriers). Il s'agit de deux mondes séparés. Le narcissisme arrogant de l'entrepreneur ne pourrait être révélé de meilleure façon. C'est le narcissisme du monde occidental qui croit parler à l'Autre alors qu'en réalité il se parle à lui-même, satisfait de son intelligence rusée, de son savoir-faire avec ces « animaux », ces « enfants », ces « primitifs », ces « purs », etc. Le choix de laisser « off » le regard des ouvriers sur M. Fiore, visiblement satisfait de l'éloquence dont il fait preuve, donne à la scène une force particulière. La caméra cadre maintenant Gino en plan d'ensemble, qui erre dans l'usine sinistrée pendant que la voix off de M. Fiore continue son

discours. Une autre séparation se produit : entre l'entrepreneur et le jeune homme qui commence à faire sa propre expérience de l'Albanie et de la corruption du pouvoir. Le chant de la femme qui travaille avec les morceaux de cuir empilés, formant une sorte de montagne étrange, les plans d'ensemble de l'usine, les bruit des morceaux en métal, autant de parties des machines abîmées, écrivent dans l'espace la complexité de l'Histoire et sa contradiction vis-à-vis des histoires racontées par M. Fiore, par les journaux, et par les rapports officiels.

De la séquence dans l'usine, on passe à celle du café de l'Hôtel, où une jeune chanteuse interprète en italien une chanson très datée. La langue aussi devient dans ce film un lieu d'écriture de l'Histoire, l'histoire capillaire de la colonisation. La chanteuse passe de façon naturelle de l'italien à l'albanais, sans solution de continuité : les deux langues appartiennent à la réalité hybride du pays et la créent. La télévision italienne est partout en train de proposer des images d'une société riche, où le confort semble à la portée de tout le monde. L'italien est la langue de la consommation. Les gens comprennent l'italien et souvent ils le parlent. L'italien est un lieu d'échange : la chanteuse reçoit de l'argent de la part d'un client ; le médiateur essaie de s'attirer la sympathie des entrepreneurs par sa façon presque maniérée de parler un italien pas toujours correct ; la mère d'une petite danseuse rock veut « vendre » sa fille à la télévision italienne — « vous l'aimez ? amenez-la en Italie, à la télévision ».

Le corps — tout particulièrement le visage —, la langue et le silence sont la matière dans laquelle le film inscrit son Histoire, entre l'Histoire officielle et les histoires individuelles.

Après le vol des pneus, Gino et Michele prennent un autobus qui se fait bloquer par la police, déterminée à arrêter, même par les armes, l'exode des Albanais vers l'Italie. Michele a peur. Pour la première fois, il parle à Gino et en italien : « M'ammazzano (ils vont me tuer) ». « Chi t'ammazza ? (Qui va te tuer ?) », voilà la réaction presque automatique de Gino. D'après son visage, on voit qu'il se rend compte qu'il est en train de parler en italien avec son « Président ». « La Milice ». « Comment la Milice ? ! » Gino, accablé, comprend que le vieil homme est enfermé dans une autre temporalité. À partir de ce moment, et jusqu'à la fin,

le film joue en passant continuellement de la temporalité du vieux/jeune soldat au présent, dans lequel Gino est en train de perdre tous ses points de repère. Il est aussi en train de perdre sa position privilégiée, ainsi que son rapport au réel, qui se heurte à celui des autres : celui de Michele, celui des jeunes Albanais qui pensent que Turin est près de Bari et qui croient qu'aussitôt arrivés en Italie, ils auront une maison et du travail, celui du gérant de l'auberge qui répond au discours déjà « éprouvé » sur « le héros démocratique » par une nostalgie du communisme, imprévisible eu égard à l'expérience limitée et superficielle de Gino, endoctriné par son patron, M. Fiore.

Après que Gino lui eut sauvé la vie, qui était menacée par la « Milice », Michele ne peut plus s'arrêter de parler ; il raconte son histoire de déserteur. Il parle de chez lui, de sa femme et de son enfant. Gino et Michele ont quitté l'autobus, qui est saisi par la police. Ils marchent sur les rails, en plan américain : Gino devant, Michele derrière. Le travelling arrière accueille et accompagne leur marche ; en arrière-plan, les gens continuent de se défendre de la police. D'autres gens suivent les deux personnages, empruntant le même chemin qu'eux. Gino et Michele sortent du cadre et la caméra continue de filmer les gens qui, comme eux, marchent sur les rails. On passe à un autre plan : des ruines, des pierres, des collines, sur la colline un grand graffiti avec le nom d'Enver Hoxha, le leader qui porta le parti communiste au pouvoir en 1946. (Plus tard, Michele demandera à Gino de lui lire le graffiti et comme son compagnon ne répond point, il s'exclamera : « Duce, Mussolini, c'est ça qui est écrit. »). Un mouvement panoramique, le long des murs ruinés, nous amène à la scène suivante : un plan d'ensemble, dans lequel Gino et Michele sont assis, le dos à la caméra, devant les ruines d'un passé récent, entourées de collines. Encore un autre plan : cette fois ils sont face à la caméra, en plan moyen. Michele offre à Gino un morceau de pain. Sans dire un mot, le jeune refuse, simplement en se détournant.

— Nous devrions être dans les Abruzzes, non ? Est-ce que je me trompe ?

— *Silence*

— Près de Rome ?

— *Silence*

— Où sommes-nous ?

— À Naples.

À partir de ce moment, la séquence procède sur le mode du champ-contrechamp, mais à un rythme qui fait sentir le poids du monologue de Michele.

— À Naples!? Pensez-vous que je suis un idiot? Il y a la mer, à Naples. Ici, la mer, où est-elle? Ils ont bombardé..., peut-être ont-ils bombardé la Sicile. Non, le Seigneur ne doit pas me causer pareil malheur.

— Je dois voir mon fils. Il est né le jour même où je suis parti... Maintenant, il doit avoir grandi, il marche, peut-être qu'il cherche son père. Il doit avoir trois, non, je me trompe, quatre ans. Penses-tu qu'il va me reconnaître quand il me verra ?

La durée de ce discours produit une insoutenable charge tragique face au silence de Gino. Finalement, le jeune explose, en disant la vérité. Une vérité brutale, impitoyable... « Mais est-ce que tu t'es regardé dans un miroir ? » Michele lève ses mains jointes devant son visage en guise de miroir, et il pleure.

Puis une auberge et encore la télévision italienne, avec un quiz ayant des millions de lires comme enjeu ; dans l'auberge, les gens n'ont pas de quoi manger. Après l'explosion de la vérité, Gino apporte à Michele du pain et du fromage. Presque toute la séquence se déroule en un seul plan, long, sombre ; l'insertion du plan d'un enfant assis par terre, qui regarde les deux hommes, mélange le regard de la caméra au regard de l'enfant. Par un mouvement presque imperceptible, la caméra se rapproche du couple tragique. Le vieux est revenu à son silence. Il pleure ; le jeune homme essaie de réparer sa faute. Doucement, réticent au début, plus à l'aise ensuite, il entre dans l'espace-temps de Michele.

— Un jeune homme comme toi qui pleure, tu n'as pas honte ?

— Bientôt le camion arrivera et, dans deux heures, nous sommes à Reggio de Calabre, après on s'en va chez nous. Moi aussi je suis Sicilien... Monsieur le Président, comment as-tu dit qu'il s'appelle ton fils ?

— Il s'appelle Giovanni.

- Mais quel âge a-t-il ? Trois ans déjà ?
— Quatre ans.
— Alors il est grand ! Comme il va être content quand il te verra !

Leur rapport ne passe plus tant par les mots que par les gestes, les regards, les sourires... Tous les deux habitent désormais un espace-temps nouveau : Gino peut entrer dans celui de Michele et se sentir chez soi et, par ailleurs, les considérations délirantes de Michele contiennent des vérités actuelles tragiques. « Ils nous ont envoyé à la guerre en nous promettant du pain et du travail pour tout le monde, mais nous mourons de faim. Quand on rentrera, il faudra que les choses changent. » Aujourd'hui encore, les gens meurent de faim pendant que le capital étranger promet du travail qu'on n'a pas l'intention d'offrir, et la télévision propose une richesse impossible.

Dans presque tout le film, que ce soit dans les scènes d'intérieur ou d'extérieur, il s'agit de présenter, de suggérer la continuité des personnages avec les gens qui partagent leur sort, la continuité du paysage albanais avec d'autres paysages, dont celui de l'Italie du Sud... Un paysage en même temps familier et inconnu ; une nature marquée par les traces de l'Histoire, comme dans le cas des graffitis et des ruines, mais tout à fait étrangère, indifférente, presque cynique par rapport aux répétitions tragiques de l'Histoire. Un paysage qui n'est pas théâtre de l'action, mais action lui-même, une sorte de lieu de métamorphoses : des gens, des lieux et des moments historiques, qui se transforment continuellement.

Lors d'une conversation téléphonique avec M. Fiore rentré en Italie, Gino apprend que l'entreprise Alba Chaussures n'existe plus. Le jeune est arrêté pour corruption d'un fonctionnaire, et il est libéré, mais on retient son passeport. Il a essayé d'expliquer le « système » italien au fonctionnaire de police qui l'interrogeait en répétant, sans plus y croire, le discours sur les investissements que les entrepreneurs italiens feraient à leur risque en Albanie pour aider la population qui meurt de faim... Une fois sorti, il est comme tous les autres « sans papiers » : Albanais lui aussi. Son attitude (tellement différente par rapport au moment où il portait des lunettes de soleil et frottait le nez du « Président » dans son

urine, comme on le fait avec les animaux, pour leur apprendre à ne plus salir), son visage et son corps deviennent le lieu de sa compréhension/expérience de l'Histoire, le lieu de l'histoire vécue.

Dans le navire regorgeant de passagers, Gino retrouve Michele qui l'invite à s'asseoir près de lui. L'immensité de la tragédie des deux protagonistes et des milliers de personnes qui sont avec eux se manifeste dans le discours délirant de Michele — qui croit s'être embarqué pour l'Amérique —, dans le silence de Gino — qui n'a plus une vérité à opposer aux multiples vérités des gens — et dans les visages rêveurs, sceptiques et en même temps pleins de certitudes des autres passagers.

Les dialectes du Sud : des tranchées dans la zone de guerre d'une ville métaphysique

Dans *Così ridevano*, Turin est, dès les premiers plans du film, l'objet d'un « plan subjectif indirect libre » dans lequel le regard de la caméra se mêle à celui des personnages, dans lequel, plus particulièrement, il rencontre un regard collectif, « choral » : celui de la foule des immigrés, qui ne sont pas vraiment une communauté mais, plutôt, une pluralité, une multiplicité de solitudes et de langues.

Le brouillard et la lumière incertaine, entre déclin et point du jour, caractérisent la plupart des scènes d'extérieur, sauf peut-être à la fin quand Pietro se rend au baptême de son neveu à la campagne. À l'intérieur aussi, c'est la grisaille, la fumée, le manque de lumière dans les sous-sols mal aérés. La gare, les rues désertes, les magasins fermés, la place du marché couverte d'ordures à ramasser avant que le nouveau jour ne se lève, les chantiers inondés par la pluie et les échafaudages deviennent des lieux quelconques qui réunissent les traits d'une ville d'accueil métaphysique : un milieu indifférent, sinon inamical, qui ne se laisse pas connaître, sauf dans ses interstices, ni habiter, si ce n'est de façon marginale ; la ville absolue, telle que vécue par les immigrés. On y habite, on y travaille sans y avoir trouvé son appartenance, sans y avoir trouvé sa place. La place qu'on occupe, si jamais il en est une, c'est celle que la langue produit à chaque fois. On habite la langue, le dialecte et, s'il le faut, on emprunte la langue de l'autre, le turinois, pour avoir accès à cer-

tains droits. Comme l'italien dans *Lamerica*, le turinois est un lieu de domination ; je pense en particulier à deux séquences complémentaires et, en même temps, opposées dans les deux films. Dans l'une c'est le silence, forme de résistance de la part de l'indigène, qui révèle et met en crise la langue comme lieu de pouvoir ; dans l'autre c'est la parole, l'empreinte du dialecte dominant qui donne à l'immigré accès au pouvoir.

La langue parlée par Gino et M. Fiore est celle des dominateurs, qui tutoient tout le monde, donnent tout le temps des ordres et s'attendent à ce qu'on les comprenne sans qu'ils ne fassent le moindre effort pour parler la langue de l'autre ; même à l'hôpital, le médecin est obligé d'expliquer en italien à Gino l'état de santé du vieux Spiro. Quand le jeune homme voit que sa voiture n'a plus de pneus, il se met à crier en italien : il insulte les gens, il pose des questions, mais sa langue se heurte au rideau des regards silencieux des gens du village. Personne ne dit mot et la langue de Gino devient le lieu de son isolement, de son incapacité à entrer en contact avec l'Albanie.

Dans *Così ridevano*, Giovanni, après avoir travaillé toute la nuit dans la pluie, se fait dire par ses patrons qu'il ne va pas être payé à cause de la défection de l'un de ses camarades. En plan d'ensemble, il est debout devant le bureau de son patron. La pièce, un sous-sol artificiellement éclairé, des lucarnes pour fenêtres, est pleine d'hommes ayant l'air engoncés et confus, qui se tiennent dans une atmosphère enfumée. Le patron est plutôt un « kapo » : lui aussi se conduit en homme du Sud — attitudes, gestes — et il en utilise le dialecte pour répondre à Giovanni. Quand, résigné, Giovanni s'éloigne pour s'en aller, il passe à côté d'un camarade qui lui dit en chuchotant, avec un accent du Sud, de l'attendre en haut. Dans le même plan, celui-ci se tourne vers le bureau au fond de la salle, pour s'exprimer dans un autre dialecte : le turinois, dont il assume alors la gestuelle. Il parle très haut, aussi il obtient l'argent pour ses camarades. En empruntant le dialecte de la ville d'accueil, il acquiert un pouvoir sur les « kapos » (ex-compagnons d'exil), intimidés par la langue (et le système) qui les opprime à leur tour.

Dès la première séquence, avec l'arrivée du train à la gare où Pietro attend son frère, on assiste à une invasion de l'espace — des

quais, des rues — par les dialectes, comme si c'étaient les dialectes eux-mêmes qui arrivaient et faisaient résonner la ville autrement silencieuse. La petite famille de Foggia, des illettrés qui cherchent un parent et qui finissent par arriver à un palais majestueux — «ici habite le patron de Turin» —, est tout entière dans l'accent du père qui demande à Pietro de l'aider, dans la musique du dialecte des Pouilles à laquelle répond l'accent plus dur de l'autre dialecte : le sicilien. Deux lieux, deux cultures qui se rencontrent dans l'espace indifférent et hautain d'une autre langue, d'une autre culture et d'une autre architecture. Le plan d'ensemble en contre-plongée met en scène de façon magistrale ce conflit. Alignés de dos, tout petits, tous habillés de noir, les gens de ce groupe regardent la magnificence du palais. La contre-plongée et le plan d'ensemble mettent en relief l'étrangeté et la solitude et révèlent la tendresse du regard de la caméra à l'endroit des émigrés.

Dans la séquence suivante, Giovanni s'arrête avec son compagnon au beau milieu de la rue, la valise à la main, le sac à dos sur les épaules. Les voitures passent des deux côtés et leur dialecte se fait entendre dans l'espace urbain dans lequel les autres sons (bruits des voitures, etc.) sont assourdis, comme si le brouillard les atténuait. Les dialectes des émigrés ne se laissent pas trop affecter par le brouillard, ne se laissent pas assourdir par les autres bruits de la ville. Sons parmi les sons, ils s'expriment et se font entendre, ouvrent dans le film d'autres mondes, constituent des seuils.

Je voudrais, pour conclure, m'arrêter brièvement sur la séquence du meurtre, la plus métaphysique du film, celle qui nous donne à voir dans le décor l'absolu de la solitude et de l'extranéité des personnages, pris entre leur monde et celui dans lequel il se sont exilés.

C'est la nuit : au fond du cadre, des immeubles et des réverbères allumés. Les deux frères marchent dans la rue déserte. On entend des bruits de voitures. Giovanni voit quelqu'un hors champ, il sort du cadre pour aller le rejoindre, après avoir dit à Pietro de rentrer. Pietro reste dans le cadre, son regard suit son frère. Suit un plan subjectif de Pietro, en contrechamp et en plan d'ensemble, qui montre Giovanni rencontrant quelqu'un. La rue est vide, avec des échafaudages à droite, mais quelques voitures passent de temps en temps ; bruit des moteurs. La scène

est tournée à partir du point de lecture visuelle et sonore de Pietro qui, de loin, ne peut rien entendre de ce que les deux hommes se disent. Ils s'éloignent ; Pietro avance pour les suivre, en direction de la caméra, jusqu'à ce qu'il soit en plan américain. Derrière lui, des réverbères allumés et, de partout, le bruit des voitures. Encore un contrechamp, du point de vue de Pietro : les deux hommes, vus de très loin, dans un plan d'ensemble qui montre le même lieu vide ; Pietro entre dans le cadre, il suit son frère. Il court, il n'y a personne dans la rue. Ses pas résonnent. Dans le montage des plans subjectifs, il y a une nette tendance à l'indirect libre pasolinien, le vide de la ville nocturne est le protagoniste. La course de Pietro dans la rue, dans la semi-obscurité des réverbères, en un plan d'ensemble qui confère à l'espace un rôle central, retentit tragiquement entre deux rangées de portes et de fenêtres fermées. Quand Pietro arrive, finalement, sur la scène du meurtre, c'est presque un tableau métaphysique qui se présente au spectateur : un carré de ciel bleu, entre nuit et jour ; les réverbères allumés, la rue vide bordée d'immeubles d'où la vie semble absente. Au milieu de la rue, petits et insignifiants, les deux hommes qui luttent, presque comme des marionnettes.

Ce n'est qu'avec le gros plan du mort sous le regard de Pietro que le rythme de l'histoire reprend, après la parenthèse de la tragédie, révélatrice des zones opaques de l'Histoire...

Université de Montréal

*L'iconographie de cet article nous a été aimablement fournie
par la Fondazione Alasca.*

NOTES

1. J'emprunte cette image des deux façons de connaître la ville (celle de celui qui se perd dans les ruelles et celle de celui qui monte pour avoir une vision d'ensemble) à Michel de Certeau (1994, p. 139-144), tout comme plus haut, les concepts de pratique d'espace, de tactique et de stratégie.
2. Le terme « paysage », que j'utilise en alternance avec « espace », évoque ici le regard, le rapport entre l'espace et le regard, soit d'un personnage et du spectateur, soit seulement du spectateur. Le paysage est le lieu produit par un regard, même quand il s'agit d'un regard qui questionne ses propres nature et fonction.
3. Ces propos ont été rendus possibles par une conversation avec F. Albera sur les derniers films de Straub-Huillet.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bruni, 1998** : David Bruni, « Colpire al cuore » di G. Amelio. Lo sguardo discreto », dans L. Miccichè (dir.), *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Venezia, Marsilio, 1998.
- de Certeau, 1994** : Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, t. 1, Paris, Gallimard, 1994.
- Fofi et al., 1988** : Goffredo Fofi, Morando Morandini et Gianni Volpi (dir.), *Storia del cinema*, vol. 3, t. 1, Milano, Garzanti, 1988.
- Magny, 1992** : Joël Magny, « Il ladro di bambini di Gianni Amelio », *Cahiers du cinéma*, n° 457, juin 1992, p. 46-47.
- Pascal, 1977** : Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Gallimard, 1977.
- Pasolini, 2000** : Pier Paolo Pasolini, « Hors du Palais », *Lettres luthériennes*, Paris, Seuil, 2000, p. 107-114.
- Pennac, 1987** : Daniel Pennac, *La Fée carabine*, Paris, Gallimard, 1987.
- Spila, 1997** : Piero Spila, « La TV cinematografica di Gianni Amelio », dans L. Miccichè (dir.), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Venezia, Marsilio, 1997.
- Taboulay, 1992** : Camille Taboulay, « Les enfants volés », *Cahiers du cinéma*, n° 460, octobre 1992, p. 65.
- Zagarrio, 1998** : Vito Zagarrio, *Cinema italiano anni novanta*, Venezia, Marsilio, 1998.



Lamerica (Gianni Amelio, 1994)

Cecchi Gori Group



***Le Voleur d'enfants* (Gianni Amelio, 1992)**

Distribuzione Angelo Rizzoli Cinematografica



***Così ridevano* (Gianni Amelio, 1998)**

Mario e Vittorio Cecchi Gori