

***Sette opere di misericordia* : des prisonniers comme les Autres ? Entretien avec Gianluca e Massimiliano De Serio, réalisateurs du film**

Gloria PAGANINI
Université de Nantes, CRINI (EA 1162)
gloria.paganini@univ-nantes.fr

Résumé

Afin d'explorer le film *Sette opere di misericordia*, nous avons proposé aux deux réalisateurs de commenter une série d'images, tirées de leur œuvre, que nous avons préalablement sélectionnées en fonction de la réflexion et des questionnements qu'elles seraient susceptibles, de notre point de vue, de favoriser. Un entretien est un exercice aussi délicat que tentant dans la mesure où il convoque simultanément, et en présence, des actions qui en général se suivent, s'alternent ou se développent en parallèle : notre échange dialectique a mis au service de l'exégèse de l'œuvre des frères De Serio, en même temps, les moyens de l'explicitation, de l'interprétation, de la reconstitution chronologique ou de l'introspection. Le texte qui en résulte, élaboré à partir de la transcription de l'entretien, permet désormais d'accéder aux sept dimensions du film, que nous avons dégagées ensemble, avec une acuité accrue et, nous l'espérons, un intérêt renouvelé.

Riassunto

Per poter esplorare il film *Sette opere di misericordia*, abbiamo proposto ai due registi di commentare una serie di immagini, tratte dalla loro opera, precedentemente selezionate in funzione della riflessione e degli interrogativi che tali immagini erano potenzialmente in grado, dal nostro punto di vista, di favorire. Un'intervista è un esercizio tanto delicato quanto allettante, nella misura in cui convoca simultaneamente, e in presenza, delle azioni che generalmente si susseguono, si alternano o si sviluppano parallelamente : il nostro scambio dialettico ha messo al servizio dell'esegesi dell'opera dei fratelli De Serio, allo stesso tempo, i mezzi dell'explicitazione, dell'interpretazione, della ricostituzione cronologica o dell'introspezione. Ne risulta un testo, elaborato a partire dalla trascrizione dell'intervista, che permette ora di accedere alle sette dimensioni del film, che insieme abbiamo fatto emergere, con più acuta precisione e, lo possiamo sperare, con rinnovato interesse.

Mots clés : représentation de l'Autre, étranger, marge, cinéma italien.

Parole chiave : immagine dell'Altro, straniero, margine, cinema italiano.

Plan

1. Marges
2. Luminița
3. Le vieil homme
4. Les prisonniers
5. Portes, clôtures et passages
6. Objets de scène, scènes d'objets
7. Anges

1. Marges

Gloria Paganini : *Votre film est divisé en sept séquences¹ : le titre de chaque séquence coïncide avec l'une des sept œuvres de miséricorde corporelle que tout croyant de religion chrétienne se doit d'accomplir pour pouvoir racheter ses fautes et accéder au Royaume des Cieux.*

Afin d'explorer votre œuvre, nous garderons le même découpage en sept parties, mais en adoptant, pour chacun des chapitres que nous allons désormais composer ensemble, des titres – et des critères – différents, choisis en relation avec les images, tirées de votre film², qui vous seront ici successivement proposées.

Lorsqu'on regarde votre film, on est avant tout frappé par l'espace dans lequel il se situe. J'ai passé en revue les différents termes qui permettraient de désigner ces lieux, à commencer naturellement par celui de « paysage » ; toutefois, lorsqu'il s'agit d'Italie, ce terme est codifié par plusieurs siècles de « voyages en Italie » et par autant de constructions culturellement orientées du Bel Paese : aucune des connotations reliées à la notion de « paysage italien³ » ne m'a paru pertinente pour analyser votre œuvre.

Je me suis alors demandé si le terme de « périphérie » ne serait pas davantage adapté à ces lieux ; un autre problème se pose néanmoins, dans ce cas, car la problématique de la périphérie est immédiatement associée, en contexte francophone, à une autre notion, celle de « banlieue », qui désigne généralement une réalité française plus qu'italienne.

¹ Les titres des séquences du film sont, dans l'ordre, les suivants : *Visitare gli infermi* (Soigner les malades) ; *Dar da mangiare agli affamati* (Nourrir l'affamé) ; *Alloggiare i pellegrini* (Accueillir l'étranger) ; *Dar da bere agli assetati* (Abreuver l'assoiffé) ; *Visitare i carcerati* (Visiter les prisonniers) ; *Vestire gli ignudi* (Vêtir les malheureux) ; *Seppellire i morti* (Ensevelir les morts).

² Nous remercions la société de production La Sarraz Pictures, de Turin, qui a autorisé la publication de dix images tirées du film.

³ Nous nous référons ici à la perception et à l'invention du « paysage italien » dont fait notamment état l'ouvrage de Piero CAMPORESI, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992.

Finallement, le terme le plus approprié pour accéder à l'espace inhérent à votre œuvre m'a paru être celui de « marge ». Pouvez-vous nous dire, en vous référant à l'image qui vous est ici présentée [Image n°1], si c'est bien dans un monde en marge que nous sommes en train de pénétrer ; ce terme peut-il pertinemment désigner l'univers auquel votre film nous introduit ?



Image 1

Gianluca De Serio : Si on isole cette image et si on l'observe sans tenir compte de la suite du film, on peut sans doute qualifier cet univers de « périphérique » : il s'agit en effet de l'entrée nord de la ville de Turin, dans laquelle on peut repérer une grande enseigne française de supermarché avec son vaste parking, ainsi que d'autres éléments relevant typiquement d'une périphérie métropolitaine. Mais sommes-nous réellement en marge d'une ville ? Pour qu'il y ait une périphérie et plus généralement pour qu'on puisse parler de marge, il faut d'abord qu'on définisse un centre. Or, dans la suite du film, il n'existe rien en dehors de cet univers dit « périphérique » ; en d'autres termes, s'il n'y a pas de centre par rapport auquel la situer, c'est la marge elle-même qui se place au centre du film, qui en devient le centre.

Au début du film, face à ce premier paysage, on peut s'attendre à y pénétrer davantage, à pouvoir mieux le sonder ; de fait, par la suite, on ne rencontre que très peu de paysages et même dans ces rares cas il s'agit d'images vides ou sombres, dont on peut difficilement capter les détails. Curieusement, les commentaires – dont le vôtre – autour du film font souvent référence à l'importance du paysage, et du paysage périphérique en particulier, alors que les images de paysages, à l'exception justement de celle que l'on a isolée ici, sont très peu fréquentes, voire absentes.

Massimiliano De Serio : Dans une autre séquence, ce même paysage [Image n°1] réapparaît, avec le même cadrage, mais saisi à un autre moment de la journée, c'est-à-dire à l'aube. C'est la même image que la première, avec une couleur différente. Lorsqu'on pratique une analyse

sociologique, la couleur n'a pas de réelle importance, mais, en ce qui nous concerne, c'est précisément d'une analyse de type sociologique que nous avons souhaité nous éloigner ; en ce sens, la thématique de la marge, au sens sociologique du terme, a été consciemment laissée, si on peut dire, en marge du film, de manière à ne pas réduire le paysage à un simple décor.

Le paysage que l'on voit dans ce plan est celui que nous apercevons de la fenêtre de notre appartement, à Turin⁴ : l'univers du film correspond à ce que nous voyons chaque jour dans un rayon de deux kilomètres autour de notre domicile. Les lieux dans lesquels nous avons tourné nous sont d'autant plus familiers qu'ils correspondent à notre environnement quotidien ; ils nous appartiennent si profondément, si intimement, qu'ils ont fini par devenir l'épicentre du film. Pour cette raison, nous avons avant tout ressenti la nécessité de montrer – de nous montrer à nous-mêmes, premiers spectateurs du film – non pas tout ce qu'il y a « autour » de ces lieux, mais plutôt ce qu'il y a « dedans ».

Auparavant, nous avons visionné beaucoup de films en nous interrogeant sur le fait que chacune de ces œuvres présente soit un paysage urbain, soit un « paysage italien » ou identifiable comme tel : ces typologies d'espace résultent d'un regard tout à fait légitime, mais elles débouchent, au pire, sur une carte postale, au mieux sur un décor, ou encore sur une construction esthétique censée avant tout inciter le spectateur à se dire : « que c'est beau ». En tous les cas, on est loin du vrai, tel que nous deux le ressentons. À titre d'exemple, dans le film *Io sono Li*⁵, la photographie admirable de Luca Bigazzi⁶ concourt à dessiner un paysage très sensible, très poétique, plus essentiel que la réalité elle-même.

Plus essentiel et donc, de notre point de vue, moins vrai.

Par ailleurs, en ce qui concerne ces deux premières images, il s'agit de *campi totali*⁷, à savoir d'un cadrage particulièrement apte à saisir et à restituer des espaces très larges, très vastes ; nous avons également tourné des séquences en cinémascope, autre format qui normalement, dans l'histoire du cinéma – dans les westerns notamment – a été utilisé pour dilater l'espace. Nous avons fait ce choix car nous avions envie non pas de filmer des paysages comme des décors, mais des visages et des corps comme des paysages. En ce sens, dans notre film, la marge entretient une relation très stricte avec la morgue, dont le terme – *obitorio*, en italien – apparaît d'ailleurs dès les premières images du film : elle se définit principalement dans son rapport avec la vie et avec la mort.

Gianluca De Serio : Une partie très importante du film a été tournée tout près de notre domicile, dans une *baraccopoli*, un bidonville qui s'étale tout au long du Stura, un cours d'eau très pollué. Dans ce bidonville vivent des milliers de familles provenant de différents pays, notamment de

⁴ Ville dans laquelle les frères De Serio sont nés, résident et travaillent.

⁵ Film du réalisateur Andrea Segre, sorti en 2011 (titre français : *La petite Venise*) : <http://www.archivodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=OPEIBK042992> (page consultée le 4 novembre 2013).

⁶ Luca Bigazzi (Milan, 1958) est l'un des plus importants directeurs de la photographie du cinéma italien. Il a collaboré avec de nombreux réalisateurs, tels que Silvio Soldini, Gianni Amelio, Francesca Comencini, Mario Martone ou Paolo Sorrentino.

⁷ *Campo totale* ou *campo lungo* : plan général, en français.

Roumanie, de Moldavie, de Bosnie. De nombreuses communautés se sont organisées et amplifiées tout autour de cette immense *favela*.

En vue du tournage, nous avons décidé de reconstruire dans un autre lieu une partie du bidonville, de manière à pouvoir être plus libres de nos mouvements, mais surtout afin de pouvoir atteindre, au niveau de la dimension spatiale, le plus haut degré de stylisation, d'abstraction. Certaines scènes ont ainsi été tournées dans le vrai bidonville, d'autres dans le bidonville reconstruit, stylisation du vrai. Celui que l'on aperçoit ici [Image n°2] est le vrai.



Image 2

Dans ce plan, on commence à apercevoir à gauche de l'écran un garçon qui suit, le long de la rivière Stura, la jeune femme, moldave comme lui, dont il est tombé amoureux. Les deux personnages entrent à peine dans le plan, ils sont encore physiquement très éloignés du spectateur ; pourtant ce dernier peut déjà très nettement distinguer ce que les deux personnages se disent. Nous avons délibérément recherché cette association inhabituelle, voire paradoxale, entre l'espace du bidonville, c'est-à-dire une donnée de nature sociologique – et de ce fait réaliste – et un effet sonore qui contraste nettement avec ce réalisme, qui s'y oppose.

Dans une autre scène, ces deux mêmes personnages sont à l'intérieur d'un bus et nous les apercevons de l'extérieur, à travers la fenêtre ; Luminița et le garçon parlent entre eux, comme dans la scène précédente, mais cette fois-ci, bien qu'ils soient à une distance moindre par rapport au spectateur, ce dernier n'entend rien de leurs échanges.

Dans ces deux cas, on peut considérer que les choix que nous avons opérés, concernant l'association image-son en particulier, résultent de la recherche d'une forme peu pratiquée de réalisme, d'un réalisme qui devrait être, du moins à nos yeux, plus profond.

Gloria Paganini : *Vous venez de préciser que la marge est placée au centre de votre film. Sur le plan étymologique, le mot le plus proche de « marge » est celui de « marginal ». Ce terme vous paraît-il également adapté à l'univers de votre œuvre et aux personnages qui l'incarnent ?*

Massimiliano De Serio : Nous sommes, de fait, les premiers marginaux. Pour chacune des composantes de notre film – les lieux de tournage, les mouvements de caméra, les dispositifs ou techniques de tournage, comme le son hyperréaliste ou anti-cinématographique que l'on vient d'évoquer, etc. – nous avons fait des choix volontairement marginaux. À commencer par les personnages : Antonio, le vieil homme, est situé, de par son habitation, à la limite de la ville et, de par sa maladie, à la limite de la vie ; Luminița, le personnage féminin, est une jeune femme immigrée, dont on ne sait absolument rien et qui ne parle presque pas : elle se situe à la limite de la communication, dans la marginalité d'un non-langage. Par ailleurs, Luminița est une immigrée clandestine, qui vit une situation de véritable esclavage et qui doit monnayer chaque soir, auprès de ses compatriotes, le droit de dormir dans un fourgon. Elle vit en marge du pays d'accueil, mais elle est marginale aussi par rapport à sa propre communauté nationale.

Gloria Paganini : *Sachant que vous avez tourné à proximité de votre domicile, dans un territoire qui de ce fait vous appartient intimement, mais compte tenu aussi du travail d'abstraction que vous appliquez précisément aux lieux de tournage, que représente la ville de Turin, votre ville natale, dans ce film ?*

Gianluca De Serio : On ne peut ni identifier, ni reconnaître la ville de Turin, dans le film ; il s'agit d'une métropole qui pourrait aussi se trouver en France ou ailleurs : une ville à la fois anonyme et qui condense en elle-même toutes les identités urbaines. Une sorte de ville universelle : non pas une ville spécifique, identifiable, mais toutes les villes en une seule.

Massimiliano De Serio : Le paysage bleu qui apparaît au début du film [Image n°1] peut pertinemment illustrer notre démarche : si on le regarde attentivement, on se peut se rendre compte que ce paysage est l'équivalent d'un tableau abstrait. Dans une séquence ultérieure, on voit apparaître le plan d'une ville : un plan est une ville réduite à un réseau de rues, de places, de lignes de bus, c'est-à-dire une ville stylisée. Il s'agit donc à nouveau d'un paysage, mais d'un paysage abstrait. De plus, comme nous avons saisi ce plan de ville en contre-jour, l'abstraction dont il est déjà, par définition, le résultat, est encore davantage renforcée. Ces deux exemples devraient pouvoir confirmer que l'espace, dans notre film, résulte bien d'une tension constante vers l'abstraction, voire, comme dans l'image du plan de ville que l'on vient de citer, d'une sur-abstraction.

Par ailleurs, nous avons évoqué le bidonville reconstruit : est-ce qu'on l'aurait simplement calqué sur le bidonville réel, est-ce qu'on l'aurait reconstruit ailleurs à l'identique ? Bien au contraire, nous avons transposé les éléments essentiels de cette réalité pour en faire autre chose : les murs des maisons, par exemple, ont été refaits en métal et augmentés en hauteur de manière à accentuer les tons blancs et bleus au détriment des rouges et marrons qui sont bien plus fréquents dans la réalité, et par conséquent, si on veut, plus réalistes.

Ce travail sur les paysages, sur les formes, sur les corps, correspond à notre manière – marginale, effectivement – d'envisager la réalisation d'un film et plus en général de considérer le cinéma : nous avons toujours travaillé de manière hybride, en mélangeant les genres, en dilatant les

formats et les codes, en déplaçant les limites, par exemple, entre documentaire et installation. Dans notre film, le véritable paysage est le son ; ce paysage sonore est d'autant plus important que les dialogues sont inexistantes : le son est construit comme un paysage, c'est-à-dire de façon plastique, comme de la sculpture dans l'espace. Si notre film a recours, de manière extrême, à toutes les sources sonores potentiellement disponibles dans le cinéma, c'est précisément pour que le son tourne autour du spectateur à 360°. Cette technique, nous l'avons expérimentée auparavant, dans le cadre d'une installation⁸, conçue à destination de l'espace d'un musée. Elle est très rarement utilisée dans le cinéma où, habituellement, le son et les dialogues proviennent d'un point central arbitrairement fixé. Pourtant, dans la vie, si une personne parle à quelques mètres de nous, le son provient du point qu'elle occupe dans l'espace et non pas d'un centre conventionnellement établi. Notre recherche, sur le plan sonore, en marge des conventions cinématographiques, répond précisément à cette exigence de réalisme, de vérité, qui nous est propre.

Gloria Paganini : *Votre travail, spécifique et caractérisé, sur le paysage métropolitain transforme ce dernier, comme vous venez de le préciser, en paysage sonore. Avec la troisième image [Image n°3], tirée de l'une des scènes initiales du film, nous quittons la dimension urbaine pour nous rapprocher d'un univers plus individualisé, plus intime, plus inquiétant aussi. Le spectateur est attiré, intrigué et, en même temps, il est repoussé vers des automatismes de défense ou de peur : il se demande quel est ce monde dans lequel il est en train de pénétrer, un monde en clair-obscur dont se détachent d'étranges objets lumineux. Visiblement, il s'agit de lieux habités. De quelle manière avez-vous imaginé et donné vie à ces habitations ?*



Image 3

⁸ Installation intitulée *Stanze*, désormais accueillie au MAXXI- Museo nazionale delle arti del XXI secolo, à Rome : <http://www.fondazionemaxxi.it>.

Massimiliano De Serio : Voici un exemple de lieu reconstruit. Sur une large zone de la périphérie de Turin s'étale un immense jardin suburbain, un ensemble gigantesque de parcelles de terrain ponctuées de toutes sortes de baraques et baraquements. En l'occurrence, le lot de terrain dans lequel nous avons tourné⁹, situé à l'intérieur de cet espace et relativement grand par rapport aux autres parcelles, appartenait à notre grand-père, qui y travaillait régulièrement et de manière aussi bizarre que le fera le personnage du vieil homme dans notre film. Les logements que l'on aperçoit dans cette image sont faux, factices : il n'y a pas d'intérieurs, ni d'autres parois au-delà de celles que l'on voit à l'écran. De fait, il s'agit d'une scénographie, d'une façade ; les lumières placées sur les devant de ces habitations renvoient à un intérieur qui n'existe pas. Les éclairages ont été distribués dans cette scénographie de la même manière que le ferait un peintre sur la toile d'un tableau. Pour réaliser ce cadre, nous avons d'abord demandé à notre scénographe et à notre directeur de la photographie¹⁰ de nous procurer un ensemble de photos des logements réels ; ensuite, nous en avons placé un bon nombre sur une table de manière à composer un grand panorama, comme on faisait au XX^e siècle, et ceci afin d'imaginer comment on allait pouvoir, dans un lieu reconstruit, distribuer ou redistribuer les couleurs et les lumières. À cette étape aussi, nous avons opéré des mélanges : par exemple, notre scénographe a pris des clichés de personnes réelles, puis est intervenu sur les photos par le dessin ou par la peinture ; de cette manière, nous avons pu établir nos choix : ici une lumière chaude, là une lumière froide, etc. Il s'agit donc, avant tout, d'un travail de peintre, que nous avons ensuite corrigé et perfectionné en postproduction, notamment au niveau des tonalités, de la couleur, et toujours dans le but de nous rapprocher au plus haut point de cette dé-saturation générale du film qui correspondait à notre volonté intime.

2. Luminița

Gloria Paganini : *Au cœur de cette scénographie, fait irruption Luminița, jeune clandestine moldave : le personnage principal du film prend progressivement forme à travers une série d'éléments récurrents, différemment déclinés tout au long de la séquence qui lui est consacrée. Dans l'une des premières apparitions de Luminița [Image n°4], une grille métallique, placée derrière elle, réduit ostensiblement l'espace réservé au personnage en l'écrasant quelque peu vers le côté droit du cadre ; ce grillage est doublé, à l'arrière-plan, d'un deuxième quadrillage, plus flou mais tout aussi rigide. La jeune femme est-elle à l'intérieur ou à l'extérieur de l'espace délimité par la grille ? Est-elle libre ou captive ? Quelle que soit la suite du développement, une notion de clôture ou d'enfermement est immédiatement et intimement associée au personnage¹¹.*

⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=OIN7T68dkug> Instant : 0.55-0.56 (page consultée le 4 novembre 2013).

¹⁰ Il s'agit respectivement de Giorgio Barullo et Piero Basso.

¹¹ « *Luminița ha [...] la ferinità di un animale la cui gabbia è una città che le è estranea e i cui feroci guardiani parlano la sua stessa lingua.* » (« Luminița a [...] le caractère sauvage d'un animal dont la cage est une ville qui lui est étrangère ; ses féroces gardiens parlent la même langue qu'elle ») : Giancarlo Zappoli, <http://www.mymovies.it/film/2011/setteoperedimisericordia/> (page consultée le 4 novembre 2013).



Image 4

Dans le plan suivant [Image n°5], Luminița est dans un bain public : dans cet intérieur aussi, comme précédemment, la jeune femme est placée au centre d'une intersection de lignes verticales et horizontales : l'angle formé par les parois, le découpage du carrelage, le cadre des miroirs. Les formes de son corps en sortent comme fragmentées : des segments de son buste sont ultérieurement morcelés par leur reflet dans la glace.



Image 5

Dans une image successive¹², un fond de mur non fini englobe le personnage : le contour des portes et des parpaings bruts crée autour de son visage un énième quadrillage dans un autre environnement froid et aseptique, autre milieu stérile que le mot obitorio (morgue, en français) concrétise et accentue explicitement.

Par ailleurs, dans les trois plans cités, mais pas uniquement, Luminița est seule au milieu d'un espace aussi anonyme que peut l'être, en employant les termes de l'ethnologue Marc Augé, un « non-lieu »¹³ : zone de passage, de transit, espace d'anonymat traversé chaque jour par des milliers d'individus, le non-lieu confère à son utilisateur les deux traits indissociables et complémentaires de la similitude (il est semblable à tous les autres potentiels utilisateurs) et de la solitude (il est isolé parmi des milliers de semblables)¹⁴. Rien ne semble effectivement différencier Luminița des individus qu'elle croise, pourtant tout la sépare d'eux. Autour d'elle, se cristallise ainsi progressivement un état – glacial – de solitude.

En somme, quel que soit l'espace qu'elle traverse, Luminița est régulièrement prise au piège d'un croisement de lignes qui se referme sur elle. Son territoire est balisé par des formes et des matériaux durs, rigides, froids, qui entretiennent une analogie permanente entre l'identité de ce personnage et les thématiques de la réclusion, de la captivité, ainsi que de l'isolement.

Comment l'avez-vous recherchée, et finalement trouvée, cette prisonnière ? Comment êtes-vous parvenus à cerner sa solitude ?

Gianluca De Serio : Nous avons fait un très long casting, le premier de notre vie, en Roumanie. Pendant plusieurs mois, nous avons reçu plus de quatre cents actrices ; à chacune d'entre elles nous avons laissé une heure pour s'approprier le personnage de Luminița tel que nous l'avions imaginé, sans lui fournir de scénario, mais simplement en donnant quelques indications sur l'identité du personnage. Nous avons ensuite posé à chaque actrice des questions, auxquelles elle devait répondre à partir du personnage qu'elle-même s'était forgé sur la base de nos indications. La série de questions parfaitement ordinaires que nous posons aux actrices (« que fais-tu quand tu te lèves le matin, fumes-tu, as-tu un petit copain », etc.) avait déjà effectivement, à cette étape de notre travail, une fonction de piège : nous attendions de voir les actrices y tomber pour pouvoir mesurer la conformité potentielle de chacune d'entre elles par rapport à notre personnage. Le casting, mené de cette manière, s'est avéré profondément enrichissant, bien au delà de ce que nous avons initialement prévu, à tel point que nous avons modifié notre scénario et réalisé, à partir des interviews enregistrées, un véritable portrait d'une génération d'actrices¹⁵. En effet, nous avons été placés, durant notre face-à-face avec elles, dans la nécessité d'une rencontre au sens fort du terme, c'est-à-dire dans une dialectique éminemment sincère et ouverte, qui nous a

¹² <http://www.mymovies.it/film/2011/setteoperedimisericordia/trailer/> : 00.32 (page consultée le 4 novembre 2013).

¹³ « Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète. » : Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, La Librairie du XXe siècle, 1992, p. 48.

¹⁴ « L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude », *Ibid.*, p.130.

¹⁵ L'ensemble des enregistrements réalisés au cours du casting a donné lieu à une installation (quatre heures de tournage sur quatre écrans) intitulée *Looking for Luminița*, présentée à la GAM-Galleria d'Arte Moderna de Turin en 2012 : <http://www.gamtorino.it/mostra.php?id=297> (page consultée le 4 novembre 2013).

sortis définitivement de la simple quête d'inspiration que l'on pratique en général, pendant un casting, au contact avec une réalité humaine qu'on frôle à peine et qui, à la fin de la plupart des castings, reste totalement méconnue.

À l'issue de cette expérience, notre choix s'est finalement porté sur deux actrices, que nous avons invitées à Turin ; nous avons tourné le film intégralement en un seul jour avec chacune d'entre elles, pour voir jusqu'où elles pouvaient aller dans la résistance face aux situations que notre scénario prévoyait. Notre choix définitif est tombé sur Olimpia Melinte, une jeune actrice de Bucarest qui s'était imposée dès le début à l'un de nous deux (mais pas encore à tous les deux) comme la véritable Luminița.

Et Luminița, effectivement, est en cage ; c'est une option consciente, délibérée, de notre part. Une autre image, dans une séquence successive du film, le montre de manière encore plus sensible et plus frappante : Luminița est nue dans une baignoire¹⁶, elle est sans défenses dans toute sa fragilité ; le bain, qui est normalement un moment de bien-être, de détente, de confort, coïncide ici avec le pic de la désolation : l'image elle-même est découpée de manière à évoquer la forme d'une guillotine ; la bande son accentue tout autour de cette baignoire la violence de la scène.

Gloria Paganini : *Luminița même est d'autant plus violente que son corps est à première vue frêle, fragile. Mais Luminița, dès le début, est aussi et surtout seule, dans un état constant d'isolement.*

Gianluca De Serio : Le format cinémascope que nous avons choisi avait précisément pour but d'agrandir, d'élargir l'espace autour du personnage, de manière à l'isoler encore plus, au milieu d'une étendue démesurée.

Massimiliano De Serio : Surtout dans un premier plan d'ailleurs, étant donné que le cinémascope rend l'arrière-plan plus flou et plus vide, le personnage est encore davantage isolé au milieu du néant.

3. Le vieil homme

Gloria Paganini : *Le personnage d'Antonio, le vieil homme, partage avec Luminița le même type d'environnement et une forme analogue d'isolement social, de solitude. Luminița vit en marge de sa communauté d'origine, tout comme Antonio vit en marge de la société italienne. D'autres traits sont communs aux deux personnages : le corps de la jeune femme est fluet, gracile, celui d'Antonio est maigre, désincarné.*

Cependant, le personnage du vieil homme se définit non seulement par analogie, mais aussi par opposition vis-à-vis du personnage féminin : Luminița, l'étrangère, est une femme jeune et physiquement vaillante, Antonio, l'Italien, est un homme vieux et malade.

¹⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=OIN7T68dkug> : 0.50-0.52 (page consultée le 4 novembre 2013).

Ce qui émane surtout du personnage d'Antonio est la déchéance d'une fin de vie. Son corps a comme principal attribut un trou béant à la hauteur du cou. Son visage est creusé par des rictus de souffrance ; sa difficulté à respirer est telle que l'on ressent physiquement son état de suffocation. Chaque fois qu'il apparaît à l'écran, l'attention est polarisée autour de son cou et de cette plaie qu'il essaie constamment de protéger¹⁷.

Pourquoi avez-vous décidé de le caractériser par cette particularité, par cette maladie-là, qui place le spectateur face à une vision par moments difficilement soutenable ?

Gianluca De Serio : Il s'agit d'abord d'un élément autobiographique : notre grand-père est décédé suite à un cancer de la gorge. En l'accompagnant tout au long des dernières phases de sa vie nous avons assisté à sa progressive dégradation physique ; comme il ne pouvait plus parler, nous avons établi avec lui un autre système de communication, basé sur les regards, les gestes, les soins apportés à son corps, sur ceux que nous appelons des gestes de miséricorde corporelle. Cependant, si nous avons attribué au personnage d'Antonio cette maladie particulière, avec ses manifestations et symptômes, c'est aussi en raison de la force symbolique qu'elle mettait à notre disposition : un point vide dans un corps ouvre tout grand la porte d'un autre univers, comme dans une sorte de big bang. Dans la deuxième partie du film, Luminița entre avec son doigt dans ce trou noir, dans ce mystère de l'homme ; c'est une métaphore assez lisible de la condamnation à mort qui caractérise l'existence humaine. Nous naissons en sachant que l'on va mourir.



Image 6

Gloria Paganini : *Nous naissons en sachant que l'on va mourir et que l'on va devoir être soigné, aidé, assisté ; ce qu'Antonio en réalité refuse. Dans l'une des scènes finales du film, après un affrontement extrêmement violent entre les deux personnages, le vieil homme se laisse soigner*

¹⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=OIN7T68dkug> : 1.17-1.18 (page consultée le 4 novembre 2013).

par Luminița, alors qu'auparavant, à l'hôpital – lieu de soin par définition – il avait brutalement rejeté l'aide que le personnel essayait de lui apporter.

Sur son lit d'hôpital le vieil homme répète, avec le peu de voix qui lui reste, « lasciami, lasciami » (laisse-moi) ; ses grimaces, les gestes de ses mains, la tension de son corps recroquevillé expriment le dégoût qu'il éprouve au contact des mains des soignants. Le film parvient à ce moment-là à concrétiser votre intention déclarée de vous approcher au plus près de l'intimité corporelle, y compris lorsqu'il s'agit, comme dans le cas d'Antonio, d'un corps malade, du corps d'un mourant.

Toutes les étapes, les passages successifs que vous nous obligez à traverser sont crus, déroutants. Dans la réalité, face aux mêmes situations, nous avons tendance à détourner notre regard, à faire de cette vision l'objet d'un tabou. Mais vous, jusqu'où souhaitez-vous nous emmener vis-à-vis de ce corps-là ?

Massimiliano De Serio : Nous avons déjà souligné le jeu d'oppositions qui caractérise le film. Cette maladie, ce corps troué, ce trou si étrange situé à un endroit si central du corps, qui dans de nombreuses cultures est considéré comme le lieu qui abrite le souffle, la vie, l'esprit (si je m'en souviens bien, en hébreu le mot « gorge » signifie aussi « esprit »), ce trou noir, en somme, représente pour nous la suspension des opposés : il suspend tous les conflits précédents, toutes les tensions et oppositions antérieures, ainsi que tous les stéréotypes et autres panoplies associés à l'idée même de soin, à savoir les médecins, les médicaments, les hôpitaux, les infirmiers, jusqu'au pouvoir même de la médecine. Dans la scène de l'hôpital, on ne voit pas vraiment le visage des personnels soignants, mais seulement des mains qui se passent des pommades : ces mains qui se touchent et se croisent au-dessus du malade restent de fait dans un état d'éloignement, de grande et prudente distance par rapport au corps qu'elles sont susceptibles de soigner.

La scène au cours de laquelle Luminița touche ce trou, véritable acte de pénétration à l'envers exercée par une jeune femme sur un vieil homme¹⁸, est située précisément au centre du film et le divise en deux ; peut-être même en raison de la coupure qu'elle imprime sur la durée du récit, cette scène fournit la clé de lecture du film : la suspension du jugement. Le film est un parcours au bout duquel on est amené à suspendre tout jugement et à voir, à regarder tout simplement, comme on le ferait face à un tableau. Comme on le ferait devant le tableau du Caravage, *Sette opere di misericordia*, qui joue aussi un rôle central dans notre film.

4. Les prisonniers

Gloria Paganini : *Au début du film, comme nous l'avons souligné, Luminița est placée devant une grille [Image n°4]; plus tard elle apparaît derrière cette même grille [Image n°7] : tout se passe comme si, entre ces deux plans, elle s'était définitivement enfermée dans la cage dont on pressentait la porte grand ouverte à ses côtés, dès son apparition.*

¹⁸ <http://www.mymovies.it/film/2011/setteoperedimisericordia/trailer/>: 00.24-00.30 (page consultée le 4 novembre 2013).

C'est le cas d'Antonio aussi : filmé au milieu de l'une de ces parcelles de terrain que nous avons déjà évoquées, parsemées de toutes sortes d'outils et d'objets, Antonio passe du pain rassis sous un robinet pour le ramollir à l'eau chaude, puis pénètre dans une grande cage métallique, suivi d'un chien, auquel ce pain semble destiné. Le vieil homme fait rentrer le chien derrière lui dans la cage : le spectateur s'attend à ce qu'Antonio tôt ou tard en sorte pour y enfermer, éventuellement, le chien. Or, il s'y enferme lui-même.

Quelle que soit la raison qui le pousse à fermer la porte de la cage derrière lui (de fait, on le saura plus tard, il y cache des biens), Antonio, comme Luminița, est fait prisonnier.

Dans une autre scène, qui se déroule cette fois-ci à l'hôpital [Image n°6], Antonio est enfermé entre le quadrillage des fenêtres et les barreaux de la rambarde : il est cantonné dans un segment d'espace coupé à la fois de l'extérieur (par les fenêtres) et de l'intérieur (par la balustrade). Son espace vital se contracte visiblement pour se réduire à une portion infime : la posture même d'Antonio, dans ce plan, suggère l'instabilité, l'épuisement, mais aussi le geste ultime d'un homme voué au suicide.



Image 7

Dans une séquence suivante qui se déroule à l'intérieur de l'appartement d'Antonio, où Luminița est parvenue à le séquestrer, le vieil homme est saisi dans la posture d'un détenu rétracté au fond de sa cellule. En tant que spectateurs, nous sommes à ce moment-là placés aux côtés de Luminița et nous regardons ainsi Antonio, avec elle, à partir du point de vue du gardien de prison.

Pour sa part, Luminița rachète tous les soirs le droit de dormir dans un fourgon où sont parquées successivement plusieurs femmes qui survivent dans les mêmes conditions qu'elle : son visage émerge de l'espace sombre du fourgon comme celui d'un prisonnier derrière les barreaux d'une cellule. Ce plan, avec un visage encerclé par les fenêtres d'un fourgon, fréquemment utilisé dans les films et les téléfilms, signifie précisément la mise en détention d'un personnage, son départ vers un lieu de réclusion.

Ainsi, tout au long de la première partie du film, les deux personnages évoluent, d'abord séparément, puis ensemble, à l'intérieur d'une série de prisons qu'ils se construisent eux-mêmes, ou l'un pour l'autre.

Ils ne sont pas seuls dans cet état de privation de liberté : d'autres personnages apparaissent, dont la seule fonction dans le film semble être justement de dramatiser une condition commune d'encerclement, d'emprisonnement. Nous pressentons, à travers des ombres à peine identifiables¹⁹, la sauvagerie, la férocité qu'entretient la captivité, derrière des fenêtres bien verrouillées.

Ce film est-il, avant tout, le lieu de réclusion de tous ces personnages, et surtout des deux principaux, Luminița et Antonio ?

Gianluca De Serio : Nous sommes tous prisonniers, ne serait-ce que de l'espace architectural dans lequel nous vivons. Tout espace peut être considéré comme une prison ; tout dépend de la possibilité qui nous est donnée d'en sortir. Pour nous deux, à l'évidence, l'issue de la prison est le cinéma. Mais le cinéma peut être l'issue de la prison pour le spectateur aussi, à condition toutefois qu'il accepte d'avoir un rôle actif, créatif dans le film. Le corps du personnage principal de notre film, nous l'avons dit, a un trou noir, mais dans notre scénario aussi il y a ce que l'on peut appeler, sur un autre plan, des trous noirs : parfois, y compris dans un même panoramique, nous avons prévu des ellipses, temporelles ou spatiales ; notre volonté était précisément de réaliser un film qui inciterait le spectateur à combler ces ellipses, ces trous noirs.

Ce qui emprisonne, ce n'est pas seulement l'espace, mais aussi le regard que nous portons sur cet espace et qui nous conduit à le lire comme une prison. La liberté de mouvement des personnages est, de mon point de vue, l'un des aspects les plus significatifs de leur identité : plus étanche est leur prison, plus grande sera la liberté qu'ils pourront s'octroyer. C'est le paradoxe de l'image. Il y a quelque temps, le réalisateur Abbas Kiarostami me racontait, à ce propos, l'histoire d'un jeune homme qui n'avait jamais rien écrit de sa vie : c'est seulement lorsqu'il s'est retrouvé en prison qu'il a commencé à écrire. Et, enfermé dans sa cellule, il a écrit un poème.

Pour que nous puissions percevoir la liberté, l'intensité même de la liberté, il faut qu'il y ait des prisons. Le cinéma peut être considéré comme une métaphore de cette affirmation dans la mesure où il doit avant tout placer la réalité – de fait, l'enfermer – à l'intérieur d'un cadre : il doit l'encadrer pour la faire exister, et pour exister. C'est donc dans le cinéma, avant tout, qu'il peut y avoir de la liberté.

5. Portes, clôtures et passages

Gloria Paganini : *Effectivement, cette dynamique vers une sortie potentielle, peut-être même vers une forme de liberté, est signalée dans le film par la prolifération de clôtures qui s'entrouvrent ou de passages qui se dégagent.*

¹⁹ <http://www.mymovies.it/film/2011/setteoperedimisericordia/trailer/>: 00.58- 01.05 (page consultée le 4 novembre 2013).

Luminița est, plus que tout autre, le personnage qui pousse, qui force, qui enfonce les portes qui surgissent devant elle ; ce qui la caractérise est précisément son aptitude à pénétrer dans tout espace par la violence, en passant outre les interdits.

Dans l'une des scènes qui se déroulent à l'hôpital, par exemple, Luminița ouvre la porte d'un local en prenant soin de ne pas se faire remarquer ; dans la même image [Image n°8] coexistent l'interdit (le panneau qui signifie défense d'entrer) et l'infraction : Luminița transgresse volontairement l'interdiction pour entrer dans l'obitorio, la morgue...



Image 8

Massimiliano De Serio : ou dans la mort...

Gloria Paganini : ...ou dans la mort.

Une autre image montre Luminița qui profite du moment où un homme sort d'un immeuble pour s'y précipiter à son tour, en bravant toute interdiction d'accès faite aux inconnus, dont l'interphone à droite de l'écran est la matérialisation.

Quand elle ne force pas une porte pour accéder à un espace interdit, Luminița crée elle-même une clôture ultérieure afin de pouvoir perpétrer ses actes : à l'hôpital, au chevet d'Antonio, elle déploie un paravent tout au long du lit du malade de manière à pouvoir agir en toute discrétion et en toute impunité : c'est ainsi qu'elle peut subtiliser le portefeuille du vieil homme, avec son argent et ses papiers d'identité.

Une autre scène illustre encore plus sensiblement ce que Gianluca De Serio vient de désigner comme la liberté de mouvement des personnages, autrement dit la liberté que les personnages s'octroient à travers leur propre mouvement, quelle que soit la nature de ce mouvement, à l'intérieur de l'espace de captivité dans lequel ils agissent.

Lorsque Antonio quitte l'hôpital, Luminița le suit dans les rues de la ville, rentre après lui dans son immeuble, emprunte avec lui l'ascenseur : leur rencontre donne lieu ici à un face à face admirablement tendu et maintenu²⁰. Antonio quitte ensuite l'ascenseur pour accéder à son habitation ; Luminița saisit l'instant où il met la clé dans la serrure de sa porte pour le pousser et pour pénétrer – par la violence – dans l'appartement du vieil homme, qu'elle va ensuite brutaliser. À l'intérieur de ce logement, une porte a été condamnée ; Luminița casse la serrure et rentre – par la force – dans cette chambre qui était restée visiblement inaccessible pendant très longtemps.

Oreste Sacchelli évoque²¹, à propos du cinéma italien des années 1990, des figures récurrentes de femme étrangère que l'on ne parvient jamais à saisir, à tenir, car elles sont constamment représentées en mouvement, voire dans une dynamique de fuite. En ce qui concerne Luminița, la dynamique spécifique et singulière qui permet à elle, comme aux générations antérieures de jeunes femmes étrangères, d'échapper à l'enfermement qui pèse sur leur destinée commune est, à l'évidence, l'effraction : Luminița force les serrures, casse les portes, dégage des passages ou détourne l'espace à son profit, partout où des obstacles s'érigent devant elle.

La porte – fermée, interdite, entrouverte ou restée entrebâillée – est-elle à considérer comme un autre leitmotiv de votre film ?

Massimiliano De Serio : Oui, mais dans cette prolifération de portes aussi il y a une dynamique, un parcours à suivre : au début et pendant une bonne partie du film, c'est effectivement Luminița qui, pour reprendre les termes d'Oreste Sacchelli, est la cause et l'origine du mouvement ; c'est elle qui ouvre ou ferme les portes, qui force les serrures, qui emprisonne ; c'est elle qui modifie son environnement, comme dans la scène à l'hôpital : elle crée un énième espace fermé qui va se rajouter aux autres et complexifier cette superposition de cages, de clôtures et de boîtes. Un peu comme dans un jeu de poupées russes, auquel effectivement le film renvoie. Mais, au bout d'un certain temps, cette dynamique change, s'inverse ; c'est comme si cette liberté de recréer l'espace, de bouger à l'intérieur de ce nouvel espace, était alors conférée à l'autre personnage, à Antonio. Au début du film Luminița pénètre dans un lieu par la force ou profite indûment d'une porte laissée entrouverte ; à la fin du film, toutes les portes, sont déjà ouvertes : c'est comme si on pouvait désormais accéder à une autre dimension, tant du personnage que de la temporalité du film.

6. Objets de scène, scènes d'objets

Gloria Paganini : *Un autre élément caractérisant, dans votre film, est la présence sensible et récurrente d'objets étranges, désuets, abîmés, abandonnés, entassés. Vous avez précisé qu'il s'agit parfois d'objets que vous avez vous-mêmes assemblés, dans le but non pas de restituer une*

²⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=OIN7T68dkug> : 0.08- 0.15 (page consultée le 4 novembre 2013).

²¹ Dans son article « *Alì dagli Occhi Azzurri*. Scénarios de l'immigration dans le cinéma italien », publié dans ce même numéro.

réalité donnée, de monter un décor, mais plutôt de construire cette réalité de la même manière qu'on réaliserait un tableau, un tableau abstrait.

Tout autour d'Antonio, en particulier, s'accumulent des tas informes d'objets sans vie, des restes d'objets, des choses mortes. De ces agglomérats de forme indéfinie, un objet se détache peu à peu, puis monte au premier plan de manière très nette : pouvez-vous nous expliciter la fonction du vieux pneu, qu'Antonio transporte, déplace et finalement brûle ?

Gianluca De Serio : Antonio brûle le pneu pour le faire fondre et pour récupérer le métal qu'il peut ensuite revendre. Il le fait pour le compte d'une entreprise, qui à son tour doit écouler de manière pas tout à fait légale ce matériel toxique.

Massimiliano De Serio : Normalement, on pourrait le faire de manière légale, mais ce serait bien plus coûteux. Des gens comme Antonio, à la limite de l'illégalité, peuvent s'en charger pour moins cher ; c'est ainsi que des personnes comme lui peuvent gagner leur vie tout en sachant qu'il mettent en danger leur santé : dans une scène on voit bien Antonio respirer le nuage toxique provoqué par cette combustion²².

Aussi, le vieil homme est-il entouré d'objets qui sont à la fois le moyen de sa survie et la cause de sa mort. Il cache ces objets, tout comme les revenus qu'il tire de leur vente : les déchets métalliques qu'il récupère sont entreposés dans la cage du chien, tandis que l'argent que cette activité lui procure est enfoui dans une bétonnière.

Si on veut résumer la question des objets, on peut dire que le film, en réalité, n'est fait que de cela : comme il n'y a pas de paysage, les personnages sont délimités par les objets, ne sont définis que par leur rapport avec ceux-ci. D'un côté, leur corps, de l'autre, des objets.

Gloria Paganini : *Ces objets de scène deviennent d'une certaine manière des scènes d'objets : leur forme, le mouvement qu'ils déclenchent, les altérations ou les déformations qu'ils subissent, vont progressivement constituer la scène elle-même. C'est le cas lorsque le pneu commence à brûler ; on le voit aussi lorsque Luminița, après avoir forcé, dans l'appartement d'Antonio, la porte condamnée, se retrouve littéralement encerclée par des tas d'ustensiles et de boîtes : elle va alors faire le vide, déplacer et replacer différemment les objets, toujours en faisant crisser sur le sol (de manière particulièrement inconfortable pour l'oreille du spectateur) des matériaux durs, cassants. Ces objets ont en effet en commun la particularité de grincer : ils produisent tous ou presque des bruits de métal rouillé et occupent de cette manière une large portion du paysage sonore du film.*

Massimiliano De Serio : Nous avons demandé à notre scénographe de nous emmener dans le lieu qui est, par excellence, le lieu de la mort des objets : dans la décharge municipale de Turin, qui se trouve de fait à proximité du lot de terrain où on fait vivre Antonio, nous avons récupéré tous les objets utiles à reconstruire son univers ; en quelque sorte nous avons donné une nouvelle vie à ces objets en les replaçant au cœur de notre recherche esthétique. Nous avons évité d'acheter

²² <http://www.youtube.com/watch?v=OIN7T68dkug> : 1.17-1.18 (page consultée le 4 novembre 2013).

des objets neufs pour devoir les vieillir ensuite dans le but de les rendre esthétiquement adaptés à un éventuel décor : nous avons préféré aller les chercher au milieu de cette immense poubelle à ciel ouvert et les réutiliser tels qu'ils étaient, dans l'état dans lequel nous les avons trouvés. Ce qui est drôle c'est que les agents de la décharge municipale nous ont demandé de leur restituer ces objets, après utilisation, en vue d'un recyclage ultérieur...

Gloria Paganini : *Parmi tous les objets qui habitent le film, une place significative est occupée par ceux qui symbolisent l'argent. Représenté sous forme de billets de banque bien empaquetés ou matérialisé par l'un des accessoires qui peut en contenir – portefeuille ou sac à main – l'argent passe de main en main²³ selon des modalités qui ne relèvent ni de l'échange, ni du transfert auxquels le commerce ordinaire nous aurait accoutumés. Au contraire, dans le film, l'argent est soit subtilisé (Luminița s'approprie le sac à main d'une femme, à l'hôpital, et en sort des billets qu'elle empoche ; elle vole aussi l'argent d'Antonio alors que celui-ci dort sur son lit d'hôpital), soit occulté (Antonio emballe ses billets et les enfouit dans une bétonnière), en tous les cas accumulé de manière illégale : le gagne-pain d'Antonio, l'activité du jeune homme qui lui rachète les déchets métalliques, le vol exercé par Luminița pour pouvoir se payer un abri pour la nuit, sont autant de situations principalement connotées par l'illicite et par la violence que l'argent semble – fatalement ? – entraîner dans les rapports entre les personnages.*

Dans une scène particulièrement brutale, Antonio, étendu au sol, tend son portefeuille à Luminița, droite devant lui, dans un geste de soumission, qui est aussi et surtout une ultime, et vaine, tentative de racheter sa propre liberté : sur cette situation, comme sur toutes celles où les relations humaines passent par l'argent, viennent se greffer le chantage, l'agression, la contrainte sauvage...



Image 9

²³ <http://www.mymovies.it/film/2011/setteoperedimisericordia/trailer/> : 00.35-00.48 (page consultée le 4 novembre 2013).

Gianluca De Serio : ...Oui, effectivement, mais une deuxième série d'objets, tout aussi significative que la précédente, est en relation étroite avec une autre notion, celle de lumière. Le prénom que nous avons attribué à notre personnage principal, Luminița, signifie « petite lumière ». Le film, en outre, s'ouvre sur une citation en forme d'épigraphe : « *O la luce è qui nata, / o fatta prigioniera ha qui libero regno.* », que je traduirais de la manière suivante : ou bien la lumière est ici née, ou bien, emprisonnée, elle a ici son royaume de liberté.

Cette phrase, nous l'avons découverte dans la chapelle archiépiscopale de Ravenne²⁴ ; malgré nos recherches, nous n'avons pas réussi à remonter à son origine. Un ami réalisateur, Sergio Basso²⁵, nous a envoyé un jour un très long texte dont cette phrase serait tirée, mais a refusé de nous en communiquer la source, prétextant que nous devrions nous-mêmes la chercher et la trouver... le plus intéressant a tout de même été de découvrir cette phrase dans une chapelle magnifique, chef d'œuvre architectural et artistique du V^e siècle, au milieu de mosaïques d'un éclat extraordinaire. Cette phrase, qui émergeait de cette manière d'un lieu d'une si grande beauté, s'est imposée à nous comme la concrétisation la plus précise de ce que nous étions effectivement en train de voir : une cage dorée, éblouissante et en même temps très obscure, dans laquelle une petite lumière, en changeant d'intensité selon les moments du jour, induisait sur son environnement, et sur les objets qui le composaient, une variation constante de forme et de couleur.

Gloria Paganini : *Dans le prologue du film, Luminița, « petite lumière » donc, tient entre ses mains une lampe circulaire, qui sert à éclairer l'intérieur du fourgon où elle s'abrite pendant la nuit ; le noir autour d'elle acquiert, par réaction à cette source de lumière, une densité, une épaisseur insondables.*

Tels que vous les employez dans votre film, les moyens d'éclairage semblent avoir comme principale fonction de sortir progressivement les visages du noir, d'arracher les individus à la noirceur de leur univers. Dans le plan [Image n°8] où Luminița utilise la lampe pour se chauffer, votre recherche esthétique croise, sans doute délibérément, celle du peintre lorrain Georges de La Tour, dont les œuvres parviennent justement à cristalliser et à sublimer la relation entre lueur et obscurité. Le rayon de lumière diffusé par la lampe sculpte les mains et le visage de Luminița de la même manière que la flamme d'une chandelle éclaire le visage de Madeleine²⁶ ou celui de l'Ange²⁷ dans les nocturnes de Georges de La Tour (artiste par ailleurs régulièrement considéré comme un héritier du Caravage, auquel votre film se rattache explicitement).

Parmi les différentes sources de lumière qui balisent votre film, une boule lumineuse – du même genre que celles que l'on peut acheter dans les magasins tenus, notamment en Italie, par des

²⁴ <http://www.turismo.ra.it/ita/Scopri-il-territorio/Arte-e-cultura/Patrimonio-Unesco/Cappella-Arcivescovile-o-di-Sant%27Andrea> (page consultée le 4 novembre 2013).

²⁵ Sergio Basso (Milan, 1975) a tout récemment réalisé un documentaire sur l'immigration chinoise, intitulé *Giallo a Milano*.

²⁶ Voir le tableau *La Madeleine à la veilleuse*, au Louvre-Lens.

²⁷ Voir le tableau *L'Ange apparaissant à Saint-Joseph*, au Musée des Beaux-Arts de Nantes.

*commerçants chinois – prend une intensité extraordinairement forte, esthétiquement très marquante et d'ailleurs très remarquée*²⁸.

*La boule que le jeune Adrian offre à Luminița²⁹ traverse – et irradie – une longue séquence : les rayons de lumière émis par cet objet, sorte de lune dont la couleur varie tout au long de l'orbite décrite, se répandent sur un axe qui relie progressivement le visage de Luminița à celui d'un nouveau-né, dont on n'approfondira pas ici le rôle joué dans le récit. Toutes les suppositions sont possibles autour du rapprochement, aussi improbable que déroutant, entre ces deux personnages, ainsi que sur le fond noir qui semble happer leurs visages : s'agirait-il, sur le plan esthétique, d'une autre référence (implicite, intentionnelle?) au tableau de Georges de La Tour intitulé *Le nouveau-né*³⁰, auquel la scène de votre film semble emprunter aussi bien le mystère que l'éclat de la couleur ? Ou alors, renvoie-t-il plutôt, sur le plan thématique, à la maternité, à l'amour filial, à l'enfance, ou encore à une forme toujours possible d'innocence ?*

La série des objets lumineux trouve en tous cas une issue, si on peut dire, à la fin du film, lorsque un premier plan de Luminița est inondé par la clarté du jour : c'est la seule image dans laquelle la jeune femme, regard tourné vers le soleil, est véritablement en pleine lumière³¹. Son visage est même transfiguré par un vague sourire...

Est-ce donc à la lumière, dans les multiples formes et tonalités qu'elle prend dans le film, que vous avez confié le rôle de sortir enfin Antonio et Luminița de la prison ?

Gianluca De Serio : C'est là votre interprétation, l'une des différentes interprétations que vous avancez ; mais ce n'est qu'une des interprétations possibles. Nous pouvons admettre qu'effectivement la lumière, aussi bien en tant que thématique que sur le plan esthétique, joue un rôle central dans notre film. Nous pourrions même entreprendre un parcours du début à la fin du film en suivant précisément le fil conducteur de la lumière : au début, tout est obscur, nous sommes enveloppés par l'obscurité, pourtant nous pouvons déjà apercevoir quelque chose, découvrir peu à peu l'espace tel qu'il se présente à notre vue au fur et à mesure qu'il commence à être éclairé, allumé en quelque sorte, par la présence de Luminița, et par les objets qu'elle manipule ; à la fin, à l'extérieur, nous sommes face à une lumière très forte, mais tellement forte que nous ne pouvons plus rien voir. C'est le paradoxe de la lumière.

La petite boule en plastique qui change de lumière, qui change de couleur, préfigure finalement toutes les possibilités de la lumière : elle peut nous faire sourire, elle peut nous émouvoir ou nous faire pleurer, elle peut être douce et maternelle et en même temps excessivement violente. C'est le cas, par exemple, lorsque la boule lumineuse vire au rouge : cette lueur instantanée est très violente pour nous, mais le serait-elle aussi et au même degré pour des enfants ? J'en doute.

La lumière nous renvoie aussi à notre morale, à notre morale d'êtres humains ; on peut porter sur un être humain un jugement favorable ou contrasté ou négatif. Dans notre film, en revanche, on

²⁸ La séquence a été à plusieurs reprises indiquée comme « l'une des plus belles du cinéma italien » ; voir, par exemple : <http://www.youtube.com/watch?v=HMcQWwVWpmg> : 18.27-18.30 (page consultée le 3 novembre 2013).

²⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=OIN7T68dkug> : 0.46-0.47 (page consultée le 4 novembre 2013).

³⁰ Voir le tableau *Le nouveau-né*, au Musée des Beaux-Arts de Rennes.

³¹ <http://www.youtube.com/watch?v=OIN7T68dkug> : 1.24 (page consultée le 4 novembre 2013).

ne peut plus juger les personnages : notre souhait intime est que le spectateur, à l'issue du film ne puisse plus porter aucun jugement, qu'il se rende compte que cela ne lui est plus possible, que clarté et obscurité existent en même temps, qu'elles coexistent l'une à côté de l'autre, se construisent ensemble et de manière indissociable. Comme une victime et son bourreau.

7. Anges

Gloria Paganini : *En relation avec l'apparition de ces lumières, se dessinent également des identités qui renvoient subrepticement à une idée d'ange, à l'image que nous pouvons nous faire de l'ange, au vu de nos références culturelles. Parmi ces présences difficilement saisissables, celle d'Adrian occupe la place la plus significative, la plus sensible : le visage du jeune clandestin moldave émerge initialement, comme bien d'autres personnages, de l'intérieur d'une cage, qui coïncide, dans ce cas, avec le cadre fermé de la fenêtre d'un bus : Adrian est assis derrière Luminița, dans une posture qui, dans l'iconographie et dans l'imaginaire chrétiens traditionnels, est typiquement celle de l'ange gardien : n'est-ce pas lui qui, tout en restant invisible derrière nous, nous escorte et nous éclaire³² ?*



Image 10

Pendant tout le déroulement du film, Adrian suit la jeune femme, veille sur elle, tente de l'approcher, de se faire entendre d'elle qui, à l'évidence, ne laisse personne croiser, et encore moins diriger, son chemin. Elle est pourtant obligée, à la fin du film, d'accepter de la part d'Adrian le secours qu'il lui a toujours proposé et qu'elle a toujours refusé. La jeune femme a été

³² Dans la religion catholique, l'Ange est ainsi invoqué : « Ange de Dieu, qui êtes mon gardien, par un bienfait de la divine providence, éclairez-moi, protégez-moi, dirigez-moi et gouvernez-moi. Ainsi soit-il. »

*violente, elle est blessée. L'ange intervient alors, prend soin d'elle, l'entoure de ses gestes attentionnés ; la sauve ? À ce moment précis du film, à l'égard de la jeune femme, Adrian a les mêmes mouvements circulaires, concentriques, enveloppants que l'on remarque chez un autre ange, celui qui apparaît dans le tableau du Caravage auquel vous avez emprunté le titre de votre film*³³.

Massimiliano De Serio : Sur cette figure d'ange, tout comme sur le regard qu'Adrian dirige tout à coup vers le spectateur³⁴ [Image n°10] il n'y a aucune réponse, au sens propre du terme, à apporter, car si justement Adrian nous regarde, c'est bien pour nous questionner ; c'est toujours à cette notion de suspension, de suspension de tout jugement, que l'on peut relier cette image, mais une suspension qui prend ici un sens encore plus profond car elle se situe au croisement des différentes lignes narratives et esthétiques, de tous les rôles mis en jeu ou, plus précisément, déplacés : rôle du spectateur, de l'acteur, du personnage, voire de l'interprète du personnage. En l'occurrence il s'agit d'un garçon qui n'avait jamais été acteur dans sa vie avant ce film, et qui est rentré définitivement en Roumanie, avec une partie de sa famille. Sous l'effet de son regard, nous sortons du film, car il nous dit « qu'est-ce vous faites ? » ; ou plutôt : « vous pouvez vous distraire ou vous éloigner définitivement de cette histoire, mais mon regard vous attire dans un jeu de miroirs qui est aussi un jeu de questions sans réponses et, de ce fait, vous met personnellement en question, en tant que spectateur et en tant qu'être humain ».

Nous venons d'employer le terme d'enveloppement, à propos des gestes d'un personnage envers un autre : Adrian se rapproche de Luminița sans voix et sans parole, comme un fantôme ; il lui touche l'épaule mais sans parler et sans attendre de réponse. Toute cette dimension sans fond sonore est encore une fois pour nous une dimension très picturale, iconographique ; le personnage se rapproche de l'autre qui est blessé, comme s'il arrivait par le haut, d'en haut ; il ne produit aucun son, ses pas ne font pas de bruit.

Dans le tableau du Caravage aussi un ange descend d'en haut ; curieusement, l'ange projette une ombre, que l'on aperçoit, à droite du tableau, sur le mur de la prison : cette ombre est l'élément paradoxal qui transforme l'ange en être humain. La puissance de l'art de Caravage réside précisément dans la capacité, propre à cet artiste, de construire des personnages réels, de dessiner un portrait de gens réels, de construire des corps humains de manière très réaliste, et de parvenir en même temps à les transfigurer, à travers le procédé de l'allégorie. L'homme, tout en gardant ses traits et son corps d'homme, devient un ange ; mais aussitôt qu'il l'a transfiguré, l'artiste lui assigne une ombre : l'ange redevient ainsi homme, retrouve toute sa place dans la pure réalité humaine.

Ce jeu entre la dimension métaphorique et le réel n'est autre que le jeu de la représentation, de l'art en général ; cette figure qui descend d'en haut, comme une sorte de *deus ex machina* qui se coule dans la réalité, est la métaphore même de l'art. Si l'art du Caravage est éminemment cinématographique, c'est bien parce que cet artiste, pour pouvoir recréer la réalité à sa façon, pour

³³ Le tableau *Sette opere di misericordia* peint en 1607 par le Caravage est conservé au Pio Monte della Misericordia, à Naples.

³⁴ Voir les questions soulevées à ce propos par Christophe Mileschi, dans son article « Mise en jeu, mise en jeu de l'autre », publié dans ce même numéro.

pouvoir encadrer sa propre réalité, met précisément en œuvre un système de miroirs et de lumières : un choix, très à l'avant-garde pour l'époque, qui permet encore aujourd'hui de rapprocher et même d'assimiler l'art du Caravage à une véritable démarche cinématographique. Pour nous, il s'agissait de faire le parcours inverse : de créer un film qui irait vers un tableau. Voilà pourquoi, au niveau cinématographique, Adrian est un ange et en même temps, au niveau symbolique, il est la rencontre, la fusion, entre réalité et invisible.

Bibliographie

- AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, La Librairie du XX^e siècle, 1992.
- BERNARDI, Sandro, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio Editore, 2002.
- CAMPORESI, Piero, *Les belles contrées. Naissance du paysage italien*, traduit de l'italien par Brigitte Pérol, Paris, Gallimard-Éditions du Promeneur, 1995 (*Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992).
- CANOVA, Gianni, e FARINOTTI, Luisella, (a cura di), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Milano, Garzanti, 2011.
- GUERRINI, Riccardo, TAGLIANI, Giacomo, ZUCCONI, Francesco (a cura di), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Genova, Le Mani-Microart's Edizioni, 2009.
- MENARINI, Roy, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema italiano 2001-2010*, Genova, Le Mani-Microart's Edizioni, 2010.

Notice biographique

Gloria Paganini est Maître de conférences en études italiennes à l'Université de Nantes depuis 2000. Ses recherches, centrées autour la notion de représentation sociale et culturelle de l'altérité, se développent principalement dans trois domaines : la didactique des langues et des cultures, la civilisation de l'Italie contemporaine et le cinéma italien. Depuis 2001, elle dirige le festival annuel de cinéma italien de Nantes et, depuis 2008, elle préside l'association Univerciné (<http://univercine-nantes.org>), qui regroupe les festivals de cinéma britannique, allemand et italien.