



HAL
open science

Respiro d'Emanuele Crialese

Giuseppina Sapio

► **To cite this version:**

Giuseppina Sapio. Respiro d'Emanuele Crialese. Mise au Point, 2013, Le cinéma européen et les langues, 5. hal-01398260

HAL Id: hal-01398260

<https://hal.science/hal-01398260v1>

Submitted on 17 Nov 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mise au point

Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel

5 | 2013 :

Le cinéma européen et les langues

Le cinéma européen et les langues

***Respiro* d'Emanuele Crialese : dialecte et retour à la « famille totémique »**

Respiro d'Emanuele Crialese: Dialect and the return to the « totemic family »

GIUSEPPINA SAPIO

Abstracts

Français English

L'article se propose d'étudier la représentation cinématographique du dialecte sicilien dans le film *Respiro* (2002) d'Emanuele Crialese et d'interroger les raisons qui ont poussé le cinéaste à ce choix linguistique : l'analyse visera à montrer comment ce dernier est motivé non par des raisons de cohérence diégétique, mais par la structure familiale qui est représentée à l'écran et que l'on définira « totémique » en fonction de ses caractéristiques.

This paper examines the cinematographic representation of the Sicilian dialect in Crialese's movie *Respiro* (2002), by focusing on the reasons that led the director to this linguistic choice. The goal is to show how such a choice is justified not by reasons of diegetic coherence, but rather by the underlying familiar structure, which can be defined "totemic", according to its characteristics.

Index terms

Mots-clés : dialecte, *Respiro*, Crialese, famille

Keywords : dialect, *Respiro*, Crialese, family

Full text

Introduction

- 1 Une étude scientifique des langues dans le cinéma européen ne peut négliger une réflexion sur l'usage cinématographique des langues régionales et/ou des dialectes :

de ce point de vue, cet article vise à produire une analyse des connexions existantes entre la représentation du dialecte à l'écran et un certain type de structure familiale, que l'on a définie « totémique ».

2 Le cinéma italien est riche d'œuvres ayant décliné la variété linguistique du pays en plusieurs formes que Fabio Rossi¹ divise en trois grandes catégories : la première, désignée comme « réalisme dialectal » inclut les films se caractérisant par la volonté de la part de leurs auteurs de produire une représentation intègre du dialecte (Rossi y insère *Le voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, *La terre tremble* de Luchino Visconti, *L'arbre aux sabots* d'Ermanno Olmi) ; la deuxième est nommée « hybridisme Italien / dialecte » et comprend les films dans lesquels on a tendance à nuancer l'Italien régional (et non le dialecte), en le faisant converger vers l'Italien formel (Rossi donne l'exemple de *Pauvres mais beaux* de Dino Risi) ; la dernière, l'« expressionnisme linguistique », consiste à la fois en une déformation des mots et en la production de jeux linguistiques qui relèvent d'un usage très peu réaliste du dialecte (les films de Totò en sont une intéressante application).

3 *Respiro* se situe à notre avis dans la catégorie du « réalisme dialectal » et l'objectif de cet article sera d'interroger les raisons qui ont poussé le cinéaste à un choix linguistique si particulier, en refusant pour cela une explication éminemment diégétique, qui ferait correspondre à l'usage du dialecte sicilien le décor dans lequel se situe l'action (l'île de Lampedusa).

4 Dans cette perspective, notre réflexion linguistique s'ancre dans un espace géographique et culturel précis, celui de la Méditerranée, dont le réservoir imagé s'inspire de paysages, de sons, de relations affectives et verbales se développant autour de la mer.

5 Sorti en 2002, le film *Respiro*, réalisé par le cinéaste italien Emanuele Crialese, est salué par la critique comme l'héritier contemporain de *La Terra Trema* (*La terre tremble*) de Luchino Visconti² et ceci en raison de plusieurs facteurs : la proximité géographique (la Sicile) que les deux films entretiennent, le choix de faire parler les personnages en dialecte et certaines caractéristiques diégétiques, notamment la constitution du portrait d'une famille de pêcheurs.

6 Or, au-delà de ces ressemblances indéniables, cet article se propose de montrer que dans les deux films et, plus généralement, dans un certain type de représentation cinématographique de la famille, le choix du dialecte n'est pas attribuable aux seuls enjeux diégétiques : certes, la logique narrative y est pour quelque chose, mais il nous semble que ce type de choix véhicule bien d'autres connotations.

7 De manière plus détaillée, ce texte vise à argumenter comment le type de structure familiale que *Respiro* affiche ne peut se développer que dans le cadre de l'expression dialectale, en refusant ainsi d'adhérer à la tendance qui attribue systématiquement à l'usage du dialecte au cinéma une valeur éminemment « documentaire ». Par ailleurs, on considère que cette attribution, souvent hâtive, découle de raisons précises liées à l'histoire du cinéma italien, plus précisément de l'appréciation d'une dimension de véridicité du dialecte s'étant développée en Italie avec le cinéma néoréaliste.

Le dialecte dans le cinéma italien

8 A ce propos, une digression s'impose relativement à l'histoire de la langue italienne et de ses variantes dialectales au cinéma, dont l'étude a été fort lente à se développer, en raison du préjugé qui, jusqu'aux années 1960, touchait la composante verbale (écrite et parlée) des films, considérée comme peu digne d'intérêt pour la recherche³. A cela il faut également ajouter les facteurs historiques qui ont retardé le processus d'étude du dialecte au cinéma : il suffit de penser à l'interdiction pendant le fascisme de l'usage de dialectes et de langues étrangères à l'intérieur des films, ce qui se traduit sur le plan cinématographique par des personnages s'exprimant en un italien

très « artificiel » et peu représentatif de l'usage que les Italiens pouvaient en faire dans la vie quotidienne.

9 Avec le néoréalisme les variantes linguistiques comme les dialectes deviennent, au contraire, indispensables, ainsi que le choix d'acteurs non professionnels : le projet consiste, on le sait, à recréer un univers cinématographique cohérent avec les événements dramatiques que le pays vient de vivre.

10 De ce point de vue, bien que F. Rossi affirme que *Le voleur de bicyclette* représente le meilleur exemple de « réalisme dialectal », il ajoute, au sein de cette même catégorie, *Rome ville ouverte* de Roberto Rossellini et, en tant qu'exemple plus extrême d'usage dialectal, *La terre tremble* de Visconti.

11 Ces œuvres ne se limitent pas à l'usage de langues régionales ou d'accents (dialectaux ou régionaux), mais elles tentent d'esquisser une représentation authentique du dialecte de la vie quotidienne : or, en partant du postulat de Sergio Raffaelli, selon lequel plusieurs facteurs (esthétiques, idéologiques, linguistiques) influencent la présumée adhésion du dialecte « réel » à sa représentation cinématographique, en déterminant ainsi l'*infidélité* du dialecte cinématographique en relation au dialecte du laboratoire linguistique⁴, il nous paraît tout de même indispensable de souligner que la plupart des films néoréalistes (malgré les éventuels doublages ou les scénarios rédigés en italien formel et traduits en dialecte par les acteurs non professionnels) affichent une tendance inédite vers le réalisme dialectal dans le cinéma italien, vague qui ne reviendra que lors des années 1980, sous une forme plus nuancée (correspondant plutôt au modèle hybride de Rossi), avec des réalisateurs comme Lina Wertmüller, Carlo Verdone, Roberto Benigni ou Massimo Troisi.

12 Pour revenir aux réalisateurs néoréalistes, on pourrait également mentionner *Paisà* de Rossellini, en montrant comment les cinéastes essayent également de représenter les « intrusions » linguistiques qui se sont produites pendant la guerre ainsi que leurs effets immédiats de confusion et de dépaysement : les langues étrangères, comme l'allemand ou l'anglais américain, s'avèrent capitales pour tracer le portrait de l'Italie pendant et après la guerre (significatifs à ce propos sont les dialogues « impossibles » entre le sergent Joe et la jeune Carmela ou celui entre le soldat noir et le gamin napolitain).

13 D'une manière générale, nous considérons que le message implicite d'espoir et d'union véhiculé par le cinéma néoréaliste est atteint grâce à une représentation babélique de l'Italie d'après-guerre.

14 A mesure que la dimension socialement et politiquement engagée du néoréalisme s'atténue, les choix linguistiques se portent à nouveau sur l'italien formel, dépouillé de ce réalisme dialectal et caractérisé plutôt par des accents avec des intrusions plus strictement dialectales (nous pensons par exemple à *Rocco et ses frères* de Luchino Visconti en 1959 et *Une journée particulière* d'Ettore Scola en 1977).

15 Cette décision relève également de raisons d'ordre économique, *La Terre Tremble* de Luchino Visconti s'étant révélée une expérience cinématographique extrêmement risquée, en raison du choix du dialecte sicilien et, plus précisément, de celui du port d'Acì Trezza (village situé à côté d'Acireale, dans la province de Catane), trop circonscrit et incompréhensible à la plupart des spectateurs.

16 De manière générale, l'Italie reste un pays essentiellement dialectophone jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et cela pour des raisons à la fois politiques (l'unification tardive en 1861), urbaines (le manque de routes permettant de connecter aisément les différentes villes du pays) et sociales (les conditions de pauvreté ne favorisent pas la scolarité au sein des nouvelles générations). Lors des années 1950, le dialecte ne disparaît pas de la production cinématographique mais se modère sur l'italien, en utilisant les expressions les plus compréhensibles et en insistant sur les inflexions phonétiques caractérisant les dialectes les plus connus (le romain, le sicilien et le napolitain).

- 17 A partir des années 1960, la scolarité de masse et l'expansion de la télévision constituent des catalyseurs exceptionnels dans l'unification linguistique du pays, très tardive au regard de l'unification politique, en influençant également les choix linguistiques au cinéma : les films passent progressivement d'un registre formel à un registre « spontané », caractérisé par une extrême variété du répertoire linguistique.
- 18 Les distinctions académiques entre les dialectes reposent sur des critères qui permettent de déterminer son statut à l'intérieur d'une réalité géographique, historique et sociale établie : le nombre de sujets parlant le dialecte dans le territoire, l'existence d'une tradition littéraire dialectale, l'usage des potentialités expressives, etc.
- 19 Ces études essaient souvent de comprendre les raisons qui sous-tendent le « code-switching », voire l'alternance entre la langue et le dialecte : cependant, en règle générale, ce sont des exigences d'ordre affectif qui sont confiées au dialecte et c'est pourquoi le code de ce dernier est généralement désigné avec l'adjectif « bas », en faisant référence au fait que les exigences d'ordre littéraire ou technique ne lui sont généralement pas attribuées, les productions en dialecte étant plutôt marginales dans l'histoire de la littérature d'un pays.
- 20 Ainsi, en raison de son statut voué à satisfaire des exigences affectives, plutôt que stylistiques, le dialecte met beaucoup en valeur la dimension *familiale* qui est en jeu dans son apprentissage, la langue s'attestant plutôt dans un cadre plus formel.

Dimension familiale du dialecte

- 21 La prédominance de la composante affective familiale dans l'usage de formes dialectales est très bien illustrée par le film *Padre Padrone* (1977) des frères Paolo et Vittorio Taviani qui raconte l'histoire de Gavino Ledda, fils de bergers devenu après de nombreuses difficultés chercheur dans le domaine de la « glottologie⁵ ». On fait référence plus précisément à la séquence dans laquelle Gavino se trouve dans la caserne où il doit faire son service militaire : n'ayant jamais appris l'italien à l'école, il ne sait s'exprimer qu'en dialecte et, dans un moment de forte détresse, il crie en sarde qu'il veut rentrer chez lui, car il ne comprend pas la langue parlée par les officiers.
- 22 La réplique illustre bien la correspondance existant entre l'espace domestique et le dialecte : le retour à la maison coïncide avec le retour au dialecte ; autrement dit, face à une réalité incompréhensible et intraduisible, le foyer – initialement fui par Gavino – devient un lieu rassurant.
- 23 Mais les exemples dans *Padre Padrone* sont multiples car la réalité familiale est entièrement bâtie autour des formes dialectales.
- 24 Dans une autre séquence, par exemple, on voit les jeunes bergers du village participer à une fête religieuse, pendant laquelle l'un d'entre eux annonce qu'il quittera la Sardaigne : cela déclenche une discussion très significative autour de la question du « nom ». En effet, ayant appris la nouvelle du départ de leur camarade, les jeunes n'hésitent pas à lui rappeler que, quelle que soit la ville où il ira, il sera toujours le serviteur de quelqu'un.
- 25 Suit alors un dialogue très intéressant entre les bergers :
- « Ma almeno li ti chiamano per nome »
 « Come per nome? »
 « Il tuo qua io l'ho dimenticato, per parlare di te si dice : “il servo di ziu Peppe, il servo di ziu Peppe” »
 « E per questo te ne vai ? »
 « Che credi ? ! Anche di te dicono : “il servo di ziu Efisio munge, il servo di ziu Efisio mangia” »
 [...]

26 Traduction personnelle :

« Au moins là-bas, on m'appelle par mon prénom ! »
 « Comment ça ? »
 « Le tien, ici, je l'ai oublié. Pour parler de toi, on dit le serviteur de Peppe, le
 serviteur de Peppe
 « C'est pour ça que tu t'en vas ? »
 « Qu'est-ce que tu penses ? De toi aussi, on dit le serviteur d'Efisio trait, le
 serviteur d'Efisio mange... »
 [...]

27 Enfin, un autre jeune intervient, en clôturant le débat : « Pas moi, pas moi. Mon patron m'appelle avec mon prénom... Mon patron, c'est mon père ! » (« A me no, a me no, il mio padrone mi chiama per nome. È mio padre »).

28 Le lien entre le dialecte et les figures de la parentalité, notamment celle du père de famille, nous paraît capital à la compréhension de films comme *Padre Padrone*, mais aussi de *Respiro* et de *La Terre tremble*, dont les histoires se structurent autour d'un noyau familial que l'on désignera provisoirement comme « primitif ». Afin d'argumenter ultérieurement notre thèse concernant le rapport existant entre expression dialectale et dimension familiale dans certaines œuvres du cinéma italien, on propose de s'attarder sur une autre séquence du film des Taviani, dans laquelle Gavino commence à apprendre la langue italienne en lisant des listes de mots sur le vocabulaire ; il se concentre alors sur ceux qui lui permettent de décliner la figure paternelle en italien : « Père, patron [propriétaire], patriarche, parrain, Père Éternel, patron [au sens religieux] » (« *Padre, patriarca, padrino, Padre Eterno, patrono* »), le titre *Padre Padrone* signifiant littéralement « Père Patron ». Par ailleurs, si l'on réfléchit en termes étymologiques, le titre signifierait une certaine redondance entre les deux mots, car « patron » dérive de « pătēr » qui signifie « père » en latin.

29 Or, l'acte d'attribuer des noms aux objets de la réalité est très fort en termes d'enjeux symboliques et est lié à un des trois premiers types de soins que D.W. Winnicott a introduits en relation avec les capacités de la mère de structurer le fonctionnement psychique futur du bébé : le *holding* (« portage » en français), indiquant la manière dont la mère soutient l'enfant ; le *handling* (« maniement »), voire la façon dont la mère « manipule » le bébé (régularité du rythme des soins ; harmonie de leur gestuelle, adéquation au corps du bébé) ; enfin le troisième, qui est le plus significatif en termes de développement du potentiel langagier du bébé, désigné comme *Object-Presenting*⁶. La « présentation d'objet » est la manière dont la mère introduit dans sa relation au nouveau-né différents objets du monde extérieur, aussi bien des objets inanimés que des objets animés. Il s'agit de développer les capacités expressives de l'enfant par l'acte de *nommer* : ainsi le sujet apprend progressivement à attribuer un nom à tout ce qui l'entoure, en saisissant immédiatement l'importance des noms propres et, aussi, éprouvant ce faisant un certain sentiment de « familiarité » avec le nom patronymique.

30 Comme le souligne C. Masson dans son article « La langue des noms : changer de nom, c'est changer de langue⁷ », le nom est traversé par les lieux qui ont été vécus. Il affiche une filiation et représente la partie émergée de l'histoire familiale. Son caractère granitique se manifeste en particulier dans les transferts d'une langue à une autre :

Ce qui est véhiculé dès lors dans le nom comme dans la langue qui le porte, c'est la part de l'intraduisible qui se déplace d'une langue à l'autre et cet intraduisible est la part énigmatique en chaque sujet, sa part d'étrangeté, d'étranger quel que soit le lieu où il réside. C'est aussi ce qui le rend profondément inassimilable⁸.

31 Masson introduit le concept de « force du nom » pour désigner la capacité du nom de véhiculer l'histoire d'une filiation indépendamment de la volonté du sujet : cela se produit également dans un contexte diglossique, car le nom que l'on ex-porte du

cadre dialectal contient en soi un discours identitaire qui sera plus ou moins opaque une fois qu'il sera transféré dans la langue.

- 32 Cette dimension identitaire nous paraît extrêmement significative quand l'usage du dialecte est prédominant au sein d'une famille et acquiert la fonction de désigner et de connoter les rôles de chaque membre : or, si *Padre Padrone* affiche plutôt la relation entre le dialecte sarde et la figure paternelle, le film de Crialese, *Respiro*, qui fait l'objet de notre analyse, explicite le lien existant entre le dialecte sicilien et les dynamiques relationnelles qui opèrent au sein de la famille représentée.

La famille de *Respiro*

- 33 Réalisé en 2002, *Respiro* raconte l'histoire d'une mère de famille, Grazia, qui habite avec son mari Pietro et ses trois enfants dans un village de pêcheurs en Sicile (sur l'île de Lampedusa) et dont le comportement est jugé extravagant par les membres de la communauté. En effet, suite à un geste instinctif de Grazia (la libération des chiens enragés du chenil municipal), un comité de villageois décide de l'envoyer dans une clinique psychiatrique à Milan. Grazia s'enfuit et, aidée par son fils aîné Pasquale, elle se cache dans une grotte de l'île : la disparition de la femme provoque le désespoir de Pietro qui la croit morte, et de Pasquale aussi, torturé par un fort sentiment de culpabilité envers son père. Les conflits se résolvent lors d'une fête religieuse dans le village où Grazia réapparaît mystérieusement de la mer.

- 34 Comme on l'a annoncé, on se propose de montrer que l'usage du dialecte dans *Respiro* va au-delà de la simple cohérence diégétique et qu'il participe activement de la définition de la structure familiale en question. Par ailleurs, à aucun moment dans le film, on ne saurait dire précisément en quelle année a lieu l'action : les personnages ne regardent pas la télévision, ne lisent pas de journaux ; le seul repère « temporel » nous est offert par Grazia qui possède un ancien modèle de radio portable avec lequel elle écoute *La Bambola*, une chanson italienne de Patty Pravo sortie en 19

- 35 Cette suspension temporelle ne semble pas être le fruit du hasard et elle soutient notre argument relatif à la représentation dans ce film d'un certain type de logique familiale qui est très proche des *structures élémentaires de la parenté* que décrit Lévi-Strauss, c'est-à-dire :

des systèmes de règles qui, non seulement définissent le cercle des parents, mais distinguent aussi parmi eux les conjoints possibles ou souhaitables des conjoints interdits. Les *structures complexes de parenté*, par opposition, sont les systèmes qui se limitent à définir le cercle des parents, et qui abandonnent à d'autres mécanismes, économiques ou psychologiques, le soin de procéder à la détermination du conjoint (ce sont les systèmes que l'on retrouve en majorité dans nos sociétés occidentales : une fois défini le cercle des proches parents au sein duquel il n'est pas permis de trouver un conjoint, le choix de ce dernier est laissé libre, bien que déterminé par un ensemble de contraintes ou de raisons individuelles, familiales, économiques, etc.⁹).

- 36 L'expression « famille totémique » introduite dans le titre de cet article vise à remplacer l'adjectif « primitif » employé précédemment, en évoquant ainsi ce qui a été écrit par Freud dans *Totem et tabou* relativement à « l'ambivalence des sentiments » éprouvés par les fils envers leur père (dans le cadre du complexe œdipien) et envers le « totem » (dans une perspective tribale), voire la coexistence entre la tendresse et l'admiration éprouvées depuis toujours pour le père/totem et l'hostilité vis-à-vis de lui, en raison de la rivalité auprès de la mère.

- 37 Or, la « famille totémique » de *Respiro* est un réservoir d'archétypes de sentiments sociaux, notamment la jalousie (en référence aux *Complexes familiaux* de Lacan) et elle expose une palette de sentiments qui sont aujourd'hui beaucoup plus nuancés à l'intérieur des familles.

38 On propose donc d'analyser la manière dont le dialecte constitue une dimension « performative » (et non seulement linguistique) à l'intérieur de la « famille totémique », en étudiant un éventail de situations auquel les personnages sont confrontés, nous permettant de découvrir les logiques sous-jacentes à leurs interactions.

Le dialecte et le « drame de la jalousie »

39 Comme on l'a dit, le noyau familial dans *Respiro* se compose des parents, Pietro et Grazia, et de leurs trois enfants : Marinella, Pasquale et Filippo, âgés respectivement de 17, 14 et 8 ans.

40 Les deux frères manifestent à plusieurs reprises une attitude très sévère vis-à-vis de Marinella : en étant les « mâles » de la famille, ils sont chargés de la protection des femmes de la maison et cette « mission » aboutit souvent à une véritable intrusion dans la vie privée de l'adolescente.

41 Dans le film, les relations entre les membres de la fratrie sont traversées par de forts moments de tension que l'on pourrait associer à ce que Lacan identifie dans *Les Complexes familiaux* comme le « drame de la jalousie » :

Que l'intrus [le frère] ne survienne au contraire qu'après le complexe de l'Œdipe, il est adopté le plus souvent sur le plan des identifications parentales, plus denses affectivement et plus riches de structure, on va le voir. Il n'est plus pour le sujet l'obstacle ou le reflet, mais une personne digne d'amour ou de haine. Les pulsions agressives se subliment en tendresse ou en sévérité¹⁰.

42 Une séquence du film est très significative à cet égard, car le dialecte y devient à la fois l'arme et l'étendard de la mission des deux frères : Marinella a fait la connaissance de Pier Luigi, un agent de police originaire du nord de l'Italie, qui vient d'arriver à Lampedusa.

43 La séquence s'ouvre sur les deux adolescents qui se dirigent, en scooter, vers les rochers dans le but de demeurer seuls : Pasquale et Filippo, en les voyant ensemble, intimement aussitôt à leur sœur l'ordre de rentrer à la maison ; elle ne les écoute pas et s'installe avec le jeune sur un fauteuil en haut d'un rocher. Les deux frères, accompagnés de leurs amis, s'assoient sur un autre rocher pour les contrôler et Filippo est envoyé déranger le couple (**fig. 1**).



Fig. 1 Photogrammes 44'24", 44'47", 45'40"

(©Les Films des Tournelles)

44 Finalement suit un débat très vif entre les trois personnages : dans le but de rétablir l'autorité, le gamin s'adresse à Pier Luigi en dialecte ; l'incommunicabilité est frappante, mais ce qui prime est l'impénétrabilité de cette langue inconnue aux « étrangers ». En effet, le dialecte est à la fois intraduisible (Pier Luigi demande en vain à la fille de traduire ce que son frère est en train de lui dire) et non-reproductible (lorsque Pier Luigi essaie de chasser le gamin en prononçant les mots en dialecte entendus auparavant, l'enfant se moque de son accent). Ainsi, la clôture est double : on ne peut pénétrer dans le noyau familial ni physiquement, ni linguistiquement.

45 Un exemple ultérieur de la synergie existante entre le dialecte et la jalousie parmi les membres de la famille se trouve chez les parents : lors d'une séquence Grazia, en voyant un bateau à voile au port, s'éloigne de l'usine où elle est censée aller travailler et va demander aux deux hommes qui s'appêtent à lever l'ancre si elle peut monter avec eux. Ils acceptent et se présentent (**fig. 2**) : elle apprend qu'ils sont français et

cela est significatif dans la mesure où, après Pier Luigi dont l'accent est clairement originaire du Nord d'Italie, le « danger » est à nouveau connoté comme « étranger ».



Fig. 2 Photogrammes : 51'33" (Grazia se présente aux deux Français), 52'08" (les fils de Grazia interviennent pour qu'elle descende du bateau), 53'08" (Pietro bat sa femme).

(©Les Films des Tournelles)

- 46 Les deux fils de Grazia interviennent pour que leur mère descende du bateau ; sans leur obéir, elle demande aux hommes l'autorisation pour ses fils de monter à leur tour : à ce moment, c'est Pietro qui intervient et lorsqu'il attrape Grazia par les cheveux, un des deux Français se lance sur lui pour essayer de la protéger. Les deux hommes commencent à se battre et Pietro crie « D'où!tu viens ? *Comment tu parles ?*
- 47 A l'incompréhensibilité de la langue s'ajoute le « gap » culturel qui confère à la même situation deux connotations différentes, voire opposées, selon le point de vue : ce qui est *interdit* dans le cadre de la « famille totémique » (monter sur un bateau avec des inconnus) pourrait être considéré comme normal chez l'« étranger ».

Le dialecte et le « clan »

- 48 Le corollaire indispensable à la « famille totémique » est constitué par le « clan », c'est-à-dire par la communauté qui gravite autour des membres de la famille : sa présence n'est pas seulement un élément du décor, car elle parvient à avoir une incidence importante sur la vie et sur les choix de la famille :

à mesure qu'on découvre des formes plus primitives de la famille humaine, elles s'élargissent en groupements qui, comme le clan, peuvent être aussi considérés comme politiques. [...] Le groupe réduit que compose la famille moderne ne paraît pas, en effet, à l'examen, comme une simplification mais plutôt comme une contraction de l'institution familiale¹¹.

- 49 Dans certains types de cadres géographiques et sociaux, le « clan » peut être aussi le réservoir de véritables pratiques magiques. L'existence de ce genre de croyances a été étudiée par le philosophe Ernesto De Martino dans son ouvrage *Sud e magia*¹², dans lequel l'auteur essaie d'attribuer une nouvelle signification aux pratiques magiques existant dans le sud d'Italie. La magie ainsi que la mythologie et la religion s'inscrivent, selon De Martino, dans une catégorie qu'il désigne comme « Meta-Histoire » : en d'autres termes, lorsque les hommes se trouvent dans des situations complexes ou sans issue, ils s'adressent à un ordre supérieur, la *Meta* (que la magie, la mythologie et la religion incarnent) qui se charge de les « délivrer ».
- 50 Le rituel magique permet ainsi de trouver une solution, en offrant un mode d'interprétation des événements à la fois distinct de celui qui est donné par l'Histoire et rassurant, car il donne la possibilité de changer le cours de l'existence. On peut affirmer que le rituel magique introduit un cadre « métaphorique » : *comme* dans le cadre magique les problèmes se résolvent, les événements peuvent être modifiés dans la vie réelle.
- 51 De Martino n'identifie pas le sud d'Italie avec une zone géographique précise ; il souligne cependant l'héritage social et politique qui a contribué à la définition d'une réalité territoriale plus étendue par rapport aux limites géographiques.
- 52 Il existe en effet une série de facteurs qui ont contribué à la permanence de pratiques magiques au sud d'Italie et qui peuvent être retrouvés en particulier à

l'époque des Lumières : lorsque les intellectuels français s'opposaient avec vigueur aux croyances magiques ou religieuses au nom de la Raison, les intellectuels napolitains, qui n'étaient pas issus de la bourgeoisie commerciale et industrielle, se montraient beaucoup plus cléments envers leurs concitoyens en reconnaissant la valeur psychologique des rituels magiques qu'ils pratiquaient.

53 De Martino va donc à la rencontre de ce que Freud a écrit à propos de l'animisme et de la magie : « le principe qui gouverne la magie, la technique du mode de pensée animiste, est celui de la *toute-puissance des pensées*¹³ ». Il s'appuie pour cela sur l'étude d'un vaste répertoire de rituels magiques verbaux obtenu lors d'explorations ethnographiques conduites entre 1950 et 1957, où l'un des éléments les plus significatifs de ce répertoire est la centralité de la parole.

54 De Martino met en effet l'accent sur le rôle du dialecte dans les pratiques magiques diffuses au sud d'Italie et le film de Crialesa illustre parfaitement cette connexion, en particulier dans les interactions entre Grazia et la communauté de l'île de Lampedusa.

55 En raison de son comportement rebelle, les autres femmes jugent son attitude inopportune face aux lois de la communauté et, lors d'une dispute dans l'usine où Grazia travaille, une femme se moque d'elle, en lui disant : « Tu te prends pour qui ? Patty Pravo ? », en faisant référence à la chanteuse de *La Bambola*, le morceau que Grazia écoute sans cesse (**fig. 3**).



Fig. 3 Photogramme : 05'00"

(©Les Films des Tournelles)

56 Encore une fois, l'« étrangeté » est synonyme de danger, car elle détourne les personnes de leur destin socialement établi : la chanson que Grazia écoute, dont le titre signifie « La Poupée » en italien, cloche avec son rôle de mère et d'épouse et ne cadre pas à l'image que la communauté lui réclame¹⁴.

57 Mais Grazia est aussi la cause d'événements néfastes : après avoir appris que son mari a fait abattre sa chienne, elle décide de libérer tous les chiens enragés qui ont été enfermés par les villageois dans une cage éloignée du centre-ville. Les animaux se déversent alors dans les rues et les hommes sont obligés de les tuer.

58 A la suite de cet épisode, les habitants manifestent une certaine animosité à l'endroit de Grazia qu'ils désignent bientôt comme la cause de tout malheur se produisant sur l'île. Et comment pourraient-elles mieux exprimer leur superstition qu'en dialecte ?

59 Lorsque les autres femmes sont en train de nettoyer le sang des chiens à l'extérieur de leurs maisons, Grazia apparaît dans la rue accompagnée par son fils (**fig. 4**) : tout au long de son passage, on entend les voix et les chuchotements des femmes ; certaines d'entre elles se plaignent du fait qu'elle représente un « malheur » pour leurs familles, qu'elle est folle et qu'elle devrait disparaître.



Fig. 4 Photogrammes : 56'05", 56'10", 56'15"

(©Les Films des Tournelles)

60 Les plaintes nous rappellent que le thème principal de la magie au sud d'Italie est la « fascinata » (« fascination »), une condition psychique d'inhibition caractérisée par un sentiment de domination par une force supérieure. La fascination comporte un agent fascinateur et une victime : quand l'agent est humain, on parle de « malocchio » (traduit littéralement « mauvais œil »), indiquant une influence négative exercée par le regard de l'agent. Le mélange de voix qui s'expriment en dialecte sur le passage de Grazia montre bien comment les gens essayent d'exorciser le malheur par le biais de la parole, comme De Martino l'a souligné dans son ouvrage.

61 Mais l'épisode de la libération des chiens a d'autres conséquences pour Grazia : un comité de villageois, en effet, ne tarde pas à décider qu'il faut l'envoyer dans une clinique psychiatrique à Milan pour la faire soigner. Le choix d'une grande ville du nord est significatif, car il insiste à la fois sur la nécessité pour Grazia de recevoir des soins et sur l'importance d'un voyage dans la « civilisation », comme si Milan représentait pour la fautive l'occasion de gommer le côté extrêmement sauvage qu'elle a hérité de l'île.

62 Cette réaction des villageois peut sembler contredire ce qu'on a dit auparavant à propos de la difficulté d'accepter ce qui est étranger au foyer : pourtant il faut considérer les moments où les lois en vigueur dans la communauté peuvent influencer les décisions à l'intérieur de la « famille totémique ».

63 La pénétration de l'étranger dans la communauté ou la sortie volontaire de celle-ci ne sont pas possibles tant qu'on ne nuit pas au « clan » : autrement, c'est la communauté qui décide, même si cela comporte un éloignement du noyau familial. Il est frappant de voir alors dans la séquence comment les rôles s'inversent : Pietro annonce avec fermeté à sa femme qu'elle ira à Milan et Grazia, effrayée, répond qu'elle ne veut pas quitter l'île.

Le dialecte et le « tabou »

64 Résolue à ne pas partir à Milan, Grazia décide de quitter sa maison pour se cacher quelque part sur l'île ; Pasquale, son fils aîné, se propose de l'aider et lui suggère de s'installer dans une grotte.

65 La disparition de Grazia produit un fort sentiment de culpabilité chez les membres de la communauté qui la croient morte : ainsi, un renversement symbolique se produit-il, au point que Grazia devient bientôt une sainte aux yeux de tous.

66 Le renversement nous renvoie à la signification du mot « tabou » qui :

diverge dans deux directions opposées. À nos yeux, cela veut dire, d'une part : sacré, consacré ; de l'autre : inquiétant, dangereux, interdit, impur. Le contraire de tabou, en polynésien, se dit *noa*, c'est-à-dire, ordinaire, accessible à tous. [...] Notre expression *terreur sacrée* coïnciderait souvent avec le sens du tabou⁴⁵.

67 Grazia accueille donc en elle les sentiments ambivalents de ses proches et de la communauté : d'abord redoutée, sa présence est ensuite regrettée.

68 Pasquale prend alors conscience des risques qu'il a pris car, bien qu'il ait voulu aider un membre de sa famille, la complicité qu'il a offerte à sa mère risque, en réalité, de briser la solidité de sa famille.

69 Il en tombe malade et, paralysé sur le lit dans une sorte de « stupeur » hystérique, il chuchote des mots que son père essaie de déchiffrer en vain. Il répète le mot

« poule », qui est le mot prononcé par sa mère quand elle parlait de ce qu'elle aurait aimé manger le soir.

70 A ce stade, le dialecte devient alors une parole obscure, incompréhensible même pour ceux qui appartiennent à la communauté (**fig. 5** ; photogramme : 1h13'08").

71 La situation parvient à une solution grâce à la synergie entre l'« étranger » Pier Luigi et le « familier », c'est-à-dire Filippo (le fils cadet) : le premier a l'idée d'aller chercher une poule dans le poulailler, en confirmant ainsi la vocation de la langue à la rationalité, alors que le deuxième attrape la poule, en témoignant de la praticité du dialecte, corollaire d'un certain type de savoir-faire et d'une familiarité avec l'espace, y compris les objets, animés et inanimés, qui le peuplent (**fig. 5** ; photogrammes : 1h15'03", 1h15'43").



Fig. 5 Photogrammes : 1h13'08" (Pietro et sa mère essaient de comprendre ce que Pasquale chuchote), 1h15'03" (Pier Luigi et Filippo se rendent dans le poulailler pour attraper une poule), 1h15'43" (Filippo place la poule sur le ventre de son frère, en espérant qu'elle puisse l'aider à guérir)

(©Les Films des Tournelles)

72 Ainsi, le dialecte glisse-t-il de l'usage quotidien aux connotations pratiques à un usage plus obscur qui participe d'une dimension de « réalisme magique », tel que Peter Matthews l'entend dans son article, lorsqu'il soutient que Crialese essaie d'aller au-delà de la fidélité au sujet traité, pour plonger dans la représentation de l'inconscient primordial des gens⁶.

Conclusion

73 Malgré l'importance du dialecte que l'on vient de souligner, *Respiro* n'est pas un film très bavard. On pourrait plutôt le qualifier de film en apnée, fait de silences et de longues pauses qui relèvent de ce qu'Elena Past appelle un « Mediterranean state of being » (Past 2).

74 L'ambiance aquatique dans laquelle le film baigne est en effet le résultat d'une grammaire stylistique qui devient plus explicite lorsqu'on regarde le film en fonction des séquences réalisées sous l'eau. En effet, il est assez frappant de voir le lien que Crialese établit régulièrement entre les moments où les personnages s'approchent de la mer ou plongent en elle et l'introduction systématique du motif musical de *Nestor's Saga (The Tale of The Ancient)*, morceau issu de l'album de John Surman, *The Amazing Adventures Of Simon Simon*, qui mixe sonorités jazz et synthétiseurs. Dans le cadre d'une dichotomie classique, on devrait donc parler d'une opposition entre un registre formel « élevé » (la musique de Surman) et un registre « bas » (le dialecte) ; pourtant, une approche différente, moins tranchée en termes dichotomiques et plus ouverte en termes interprétatifs, serait plus efficace. Loin d'être hiérarchiquement ordonnés à l'intérieur du film, il nous semble que la musique et le dialecte coopèrent et compensent leurs limites, en dialoguant entre eux.

75 Dans la première des séquences introduisant le motif musical, Grazia et ses deux fils vont à la plage sur un scooter (**fig. 6** ; photogramme 11'58") : l'eau paraît seulement un élément chromatique sur le fond du cadre, et pourtant elle annonce par le biais de la musique les enjeux profondes qui la sous-tendent.

76 La figure de style adoptée dans le discours musical qui accompagne les images est le « climax » : les séquences sous l'eau constituent un film parallèle à l'histoire racontée en dialecte et convergent vers le point culminant, qui est l'apparition inattendue de Grazia à la fin du film, alors que le village entier croyait qu'elle était

morte.



Fig. 6 Photogrammes : 11'58", 29'40", 29'54"

(©Les Films des Tournelles)

77 Les images aquatiques pourraient être divisées en trois volets : le premier consacré à Grazia, où on la voit plonger dans l'eau, après la dispute avec les travailleuses dans l'usine. Elle confie son malaise à la mer, elle s'y abandonne (**fig. 6** ; photogrammes 29'40", 29'54").

78 Le deuxième volet est consacré à Pietro (**fig. 7**) : encore une fois la douleur est la matrice qui pousse les personnages à plonger dans la mer. Dans une séquence l'homme, qui cherche désespérément Grazia, trouve sur la plage la robe qu'elle endossait le jour de sa disparition : un plan sous l'eau nous montre les jambes de Pietro et celles des autres hommes qui cherchent dans la mer le corps de la femme (**fig. 7** ; photogramme 1h08'40").



Fig. 7 Photogrammes : 1h08'40", 1h13'54", 1h13'59

(©Les Films des Tournelles)

79 Dans la séquence successive, Pietro plonge à nouveau dans l'eau, cette fois-ci pour déposer une statue de la Vierge Marie sur le fond (**fig. 7** ; photogrammes 1h13'54", 1h13'59) : la religion, comme la magie, opère sur le plan métaphorique et son geste représente l'espoir d'une résurrection qui est désormais irréalisable dans la vie rationnelle.

80 Le film converge vers l'accomplissement du miracle espéré : la communauté est réunie autour des feux qui ont été allumés pour la fête religieuse de San Bartolo et Pietro commence à plonger lentement dans l'eau sans une raison apparente. Les villageois l'appellent, avant de plonger eux aussi, c'est la dernière fois où on entendra des voix humaines, le dialecte disparaît définitivement.

81 Suivent les plans sous l'eau dans lesquels Pietro et Grazia sont à nouveau ensemble. La musique de Surman connote cette communion avec la mer, qui paraît en réalité un baptême collectif, puisque les femmes, les enfants et les hommes du « clan » rejoignent le couple et l'entourent.



Fig. 8 Photogrammes : 1h26'09", 1h26'27", 1h27'19"

(©Les Films des Tournelles)

82 Le dernier photogramme du film est très significatif, car la caméra est en plongée et, du fond de la mer, on ne voit plus que les pieds des gens dans l'eau.

83 Roland Barthes, dans un commentaire au texte de Bataille *Le gros orteil*, explicite de manière symbolique ce que l'on a essayé de montrer dans cet article, lorsqu'il écrit que :

bas n'est pas le terme neutre (ni noble ni ignoble) et ce n'est pas non plus le terme mixte (noble et ignoble). C'est un terme indépendant, plein, excentrique,

irréductible : le terme de la séduction hors la loi (structurale)¹⁷.

84 Cela nous semble bien résumer le destin du dialecte dans *Respiro*, initialement connoté comme un mode d'expression « bas », il représente plutôt une langue ancestrale et séduisante, qui resurgit du fond de la mer, de la Mère.

85 Pour conclure, le dialecte ne représente pas un élément diégétique secondaire dans *Respiro*, car il structure la plupart des séquences du film : les exemples que l'on a analysés visent à souligner comment certains comportements des membres de la famille sont enracinés dans l'expression dialectale, laquelle préserve les liens familiaux en les protégeant contre les intrusions « étrangères ».

86 Autrement dit, comme le dialecte se définit en opposition à une langue donnée, la famille « totémique » affirme ses principes en opposition à d'autres, incarnés par le « clan » ou par les « étrangers » : en quelque sorte, la famille « totémique » de *Respiro* revendique, par le biais du dialecte, sa dimension phénoménologique et son manque d'adhésion à un système « officiel », extériorisé dans les interlocuteurs de langue italienne.

Bibliography

- Bonomi I., Masini A., Morgana S. *La lingua italiana e i mass media*. Roma : Carocci, 2003.
- Cavazza S. « Territoire et identité. Une perspective italienne », *Etudes rurales*, nos 63-164. Paris : Editions de l'EHESS, 2002, p. 109-131.
- Courouau J-F. « La plume et les langues. Réflexions sur le choix linguistique à l'époque moderne », *L'Homme*, nos 177-178. Paris : Editions de l'EHESS, 2006, p. 251-278.
- De Martino E. *Sud e Magia*. Milano : Feltrinelli, 2010.
- Freud S. *Totem et tabou. Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés*. Paris : Gallimard, 1993.
- Hassoun J. *L'exil de la langue : fragments de langue maternelle*. Paris : L'Éclat, 1993.
- Laclau E. « Complexes familiaux » [1938], *Autres écrits*, Paris : Éditions du Seuil, 2001.
- Laflamme, Dalbera-Stefanaggi M-J, « Continuum dialectal et ruptures linguistiques : "prendre les langues au vol" », *Langage et société*, n° 112. Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2005, p. 33-5
- Ledda G. *Padre Padrone*. Nuoro : Il Maestrale, 2007.
- Lévi-Strauss, Claude. *Nature, culture et société. Les structures élémentaires de la parenté, chapitres I et II*. Paris : Flammarion, 2008.
- Masson C. « La langue des noms : changer de nom, c'est changer de langue. L'accent des noms comme trace des lieux », *Cliniques méditerranéennes* n° 83, Toulouse : Érès, 2011, p. 171-18
- Matthews, P. « Respiro », *Sight & Sound*, n° 9, Londres: British Film Institute, 2009, p. 60-62.
- Past, E. « Lives Aquatic: Mediterranean Cinema and an Ethics of Underwater Existence », *Cinema Journal* 48 n° 3, Austin: University of Texas, 2009, p. 48-
- Sergio, Raffaelli. « Cinema e dialetto: lineamenti di storia e prospettive di studio », *Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica*, giugno, numero monografico, p. 7-13.
- Rooney, David. « Respiro. Grazia's Island », *Variety*, 18 July 2002, Business Information, 2002, 30.
- Rossi, Fabio. « Realismo dialettale, ibridismo Italiano-Dialetto, espressionismo regionalizzato: tre modelli linguistici del cinema italiano », Pre-print, n° 2, 1999, <http://lablita.dit.unifi.it/preprint/preprint-99collo2.pdf>.
- Titone R. « Some Italian Investigations of 'Code Switching' in Diglossic Settings », *La Linguistique. Langage, sujet, lien social* n° 130, fasc. 2, Paris : P.U.F., 1994, p.
- Winnicott, D. W. *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Paris : Gallimard, 2007.

Notes

1 Rossi Fabio, « Realismo dialettale, ibridismo Italiano-Dialetto, espressionismo regionalizzato: tre modelli linguistici del cinema italiano », Pre-print, n° 2, 1999, <http://lablita.dit.unifi.it/preprint/preprint-99collo2.pdf>

2 Voici une sélection d'articles (issus à la fois de la presse scientifique et de celle de vulgarisation) abordant la comparaison entre *Respiro* de Crialese et *La terre tremble* de Visconti : Aurélien Portelli, « Rapports de force et modernité sociale à l'intérieur d'une communauté insulaire », *Cahiers de la Méditerranée, Modernité et insularité en Méditerranée*, Université de Nice-Sophia Antipolis : Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine (CMMC), n° 68, 2004 : « Citons également l'emploi d'acteurs non-professionnels pour interpréter de nombreux personnages dans le film, cher au style néo-réaliste. Enfin, les protagonistes s'expriment dans la langue sicilienne, faisant écho notamment à *La terra trema* de Visconti (1948), œuvre majeure qui décrit la misère d'une communauté de pêcheurs siciliens au lendemain de la Seconde Guerre mondiale » ; Pascal Mérigeau, « "Respiro", d'Emanuele Crialese », *Le Nouvel Observateur*, 2 janvier 2003 : « Et c'est alors comme un retour du cinéma italien aux sources du néoréalisme. Si *Respiro* fait songer parfois à *La terre tremble*, en moins tragique, en plus ensoleillé, en plus rieur avant que le drame ne s'empare du film, la Sicile n'explique pas tout » ; « IN DIALETTO. Da *La terra trema* fino a *Respiro* », *Corriere della Sera*, 21 novembre 2005 (« En dialecte. De *La terre tremble* à *Respiro* ») ; « 'RESPIRO', unión de realismo y leyenda siciliana », *El Periódico de Catalunya* 6 septembre 2003 : « *El escenario de la acción es Lampedusa, una isla al sur de Sicilia habitada por pescadores que apenas tienen con lo que vivir: ecos de La terra trema, la obra maestra neorealista de Luchino Visconti* » (« Le décor de l'action est Lampedusa, une île au sud de la Sicile habitée par des pêcheurs qui ont à peine de quoi vivre: échos de *La terre tremble*, chef-d'œuvre néoréaliste de Luchino Visconti » ; trad. personnelle) ; Annie Coppermann, « La grâce de Grazia », *Les Echos*, 3 janvier 2003 : « Le sable est blanc. Comme le soleil. Les gamins sont bruns, sales, dépenaillés, violents. Ils jouent à *West Side Story*, sans sûrement avoir jamais entendu parler du film. Ce sont les enfants des marins de Lampedusa, une petite île de rocaïlle et de poussière, de chaleur et de misère, de traditions et de passion, au large de la Sicile. Le nom est certes celui du *Guépard* de Visconti. Mais ici, point de fastes ni de *Grandby* à *Walter Bkica*, « Teenage Wasteland ; COMING ATTRACTIONS » ;

Little Italy », *Vanity Fair*, 1 mai 2003 : « *The first few reels play like a neo-realist remake: dirty Italian streets, dark-skinned Italian urchins, mangy dogs, Valeria Golino, as the requisite free-spirited sexpot, wandering around town in a flimsy housedress worthy of Anna Magnani. Va-va-Visconti!* ~~ke les premières~~ ~~les~~ ~~lignes~~ ~~laissent~~ ~~penser~~ ~~à~~ ~~un~~ ~~rema~~ ~~des~~ ~~rues~~ ~~sales~~, les gamins italiens bronzés, les chiens galeux, Valeria Golino, indispensable pour sa sensualité et son esprit libre, errant dans la ville habillée avec une robe légère digne d'Anna Magnani. Va-va-Visconti

Suivent des extraits d'articles italiens qui proposent la même comparaison appliquée également à d'autres films de Crialese : Alberto Pezzotta, « Visconti torna a Milano, la città in cui nacque il 2 novembre di cent'anni fa », *Corriere della Sera* 6 septembre 2000 *Nel 1948, ne La terra trema (il 6 ottobre), portò sullo schermo i pescatori siciliani di Verga, sottotitolandoli come fa oggi Crialese in Nuovomondo 6, ottobre 1948, avec La terre tremble, Visconti adapta au cinéma l'histoire des pêcheurs de Verga, en les sous-titrant comme le fait Crialese aujourd'hui avec Golden Door* » ; trad. personnelle) ; Marcello Benfante, « La Sicilia di Terraferma ; il film di Crialese registra uno spostamento del baricentro dell'identità, nel quale il mare diventa teatro della Storia », *La Repubblica Palermo*, 13 septembre 2011 : « [...] *Il film di Crialese si inserisce con sicura autorevolezza in una radicale riconversione della raffigurazione folclorica dei siciliani. L'universo verghiano, anche attraverso la lezione di Visconti [...], affiora ancora* » (« Le film de Crialese s'insère avec autorité en une reconversion radicale de la représentation folklorique des Siciliens. L'univers de Verga, grâce aussi au *diema* de Visconti [...], émerge encore » ; trad. personnelle) ; Roberto Nepoti, « Se Wayne parla in dialetto anche il western diventa comico », *La Repubblica*, 5 février 2010 : « *Nel 1948 La terra trema di Luchino Visconti stupì perché gli attori non professionisti parlavano in siciliano stretto (così incomprensibile che se ne dovette poi fare una versione 'ammorbida'). In Nuovomondo di Emanuele Crialese (2006) i protagonisti sono contadini siciliani che, all'inizio del 900, emigrano in America: Crialese li fa parlare in dialetto, preferendo i sottotitoli al doppiaggio* » (« En 1948 *La terre tremble* de Luchino Visconti étonna car les acteurs non professionnels parlaient en dialecte (tellement incompréhensible que l'on fit une version 'soUPLE' du film). Dans *Nuovomondo* ~~de~~ ~~Emanuele~~ ~~Crialese~~ ~~(2006)~~ ~~les~~ ~~protagonistes~~ ~~signifient~~ ~~des~~ ~~paysans~~ ~~siciliens~~ ~~qui~~, au début du *diema* de Visconti décide de les faire exprimer en dialecte, en préférant les sous-titres au doublage » ; trad. personnelle) ; Tullio Kezich, « Il Lido di Kezich. Quel popolo 'tagliato' in due », *Corriere della Sera* 6 septembre 2000 *Dopo molti anni è tornata sullo schermo del Lido la 'lingua dei poveri' di La terra trema, il dialetto incomprensibile che suscitò la rivolta dei benpensanti nel '48. Se stasera non daranno a Crialese il Leone d'oro, [...], bisognerebbe inventare in onore suo, sui due piedi, un premio Luchino Visconti* » (« Après de longues années, la langue des pauvres de *La terre tremble* est retournée à l'écran du Lido vénitien, un dialecte incompréhensible qui provoqua la révolte des bienpensant en 1948. Si ce soir on n'attribuera pas le Lion d'Or à Crialese, il faudrait inventer pour lui un prix Luchino Visconti »).

3 Cf. Bonomi I., Masini A., Morgana S. *La lingua italiana e i mass media*. Roma : Carocci,

2003.

4 Sergio, Raffaelli. « Cinema e dialetto : lineamenti di storia e prospettive di studio », *Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica*, giugno, numero monografico, p. 7-13.

5 On attribue à Graziadio Isaia Ascoli (1829 – 1927), spécialiste dans le domaine de la « dialectologie » en Italie, l'introduction du terme « glottologie ».

6 Winnicott D. W. *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Paris : Gallimard, 2007, p. 204.

7 Masson C. « La langue des noms : changer de nom, c'est changer de langue. L'accent des noms comme trace des lieux », *Cliniques méditerranéennes*, Toulouse : Érès, 2011, n° 83, p. 671-18

8 *Ibidem*, p. 172-173.

9 Lamy A. « L'introduction des Structures élémentaires de la parenté : un texte philosophique ? », in Lévi-Strauss C. *Nature, culture et société. Les structures élémentaires de la parenté*, chapitres I et II. Paris : Flammarion, 2008, p. 9-10.

10. *Lacans Complexes familiaux* [1938], *Autres écrits*, Paris : Éditions du Seuil, 2001.

11 *Ibid.*

12 De Martino E. *Sud e Magia*. Milano : Feltrinelli, 2010.

13 Freud S. *Totem et tabou. Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés*. Paris : Gallimard, 1993, p. 204.

14 La composante magique est très présente chez Crialese, notamment dans son film *Quelqu'un m'a aimé* (sur les visages de Salvatore (interprété par Vincenzo Amato) et Angelo (joué par Francesco Casisa) se rendant sur une colline avec des pierres dans la bouche afin d'obtenir une réponse divine à leurs questions concernant le départ en Amérique. De plus, Fortunata, la mère de Salvatore, incarne certaines des femmes décrites par De Martino dans son texte et chargées de chasser les démons ou les mauvais esprits (on la voit même retirer un serpent noir du ventre d'une jeune fille). A cela il faut ajouter aussi que la diversité est souvent représentée par Crialese comme un danger imminent : significatives à ce propos sont les interactions, dans le film *Terraferma*, entre la famille sicilienne et les immigrés clandestins ainsi qu'avec les touristes provenant du nord de l'Italie et le personnage de la mère dans *Terraferma* s'inspire également au personnage de Grazia à cause de ses comportements différents de ce que le bon sens de la communauté impose.

15 *Ibid.*, p. 102.

16 *Movie & Video Polix* « *Respiro* », *Signif* : British Film Institute, 2003, p.

17 Barthes G., Le gros orteil, Barthes R. *Les sorties du texte*. Tours : Farrago, 200

List of illustrations

	Caption	Fig. 1 Photogrammes 44'24", 44'47", 45'40"
	Credits	(©Les Films des Tournelles)
	URL	http://map.revues.org/docannexe/image/1326/img-1.jpg
	File	image/jpeg, 76k
	Caption	Fig. 2 Photogrammes : 51'33" (Grazia se présente aux deux Français), 52'08" (les fils de Grazia interviennent pour qu'elle descende du bateau), 53'08" (Pietro bat sa femme).
	Credits	(©Les Films des Tournelles)
	URL	http://map.revues.org/docannexe/image/1326/img-2.jpg
	File	image/jpeg, 64k
	Caption	Fig. 3 Photogramme : 05'00"
	Credits	(©Les Films des Tournelles)
	URL	http://map.revues.org/docannexe/image/1326/img-3.jpg
	File	image/jpeg, 52k
	Caption	Fig. 4 Photogrammes : 56'05", 56'10", 56'15"
	Credits	(©Les Films des Tournelles)

	URL	http://map.revues.org/docannexe/image/1326/img-4.jpg
	File	image/jpeg, 60k
	Caption	Fig. 5 Photogrammes : 1h13'08" (Pietro et sa mère essayent de comprendre ce que Pasquale chuchote), 1h15'03" (Pier Luigi et Filippo se rendent dans le poulailler pour attraper une poule), 1h15'43" (Filippo place la poule sur le ventre de son frère, en espérant qu'elle puisse l'aider à guérir)
	Credits	(©Les Films des Tournelles)
	URL	http://map.revues.org/docannexe/image/1326/img-5.jpg
	File	image/jpeg, 44k
	Caption	Fig. 6 Photogrammes : 11'58", 29'40", 29'54"
	Credits	(©Les Films des Tournelles)
	URL	http://map.revues.org/docannexe/image/1326/img-6.jpg
	File	image/jpeg, 52k
	Caption	Fig. 7 Photogrammes : 1h08'40", 1h13'54", 1h13'59"
	Credits	(©Les Films des Tournelles)
	URL	http://map.revues.org/docannexe/image/1326/img-7.jpg
	File	image/jpeg, 40k
	Caption	Fig. 8 Photogrammes : 1h26'09", 1h26'27", 1h27'19"
	Credits	(©Les Films des Tournelles)
	URL	http://map.revues.org/docannexe/image/1326/img-8.jpg
	File	image/jpeg, 42k

References

Electronic reference

Giuseppina Sapio, « *Respiro* d'Emanuele Crialese : dialecte et retour à la « famille totémique » », *Mise au point* [Online], 5 | 2013, Online since 07 March 2013, connection on 28 May 2014. URL : <http://map.revues.org/1326>

About the author

Giuseppina Sapio

Doctorante en études cinématographiques et audiovisuelles auprès de la Sorbonne Nouvelle (IRCAV - Paris 3) sous la direction de Guillaume Soulez avec une thèse sur le cinéma d'amateur et, plus précisément, sur les enjeux psychologiques, esthétiques et sociologiques des « home movies » dans le cadre familial.

Elle a fait des études de sémiotique et de linguistique auprès de l'Université de Salerne (Italie) et poursuit des études en psychologie au sein de l'UFR Sciences Humaines et Cliniques (Université Paris Diderot – Paris 7).

Copyright

© Tous droits réservés