Les stratégies narratives de l'altérité dans *Io Capitano* de Matteo Garrone : Entre réalisme poétique et onirisme visuel

Narrative Strategies of Otherness in Matteo Garrone's *Io Capitano*: Between Poetic Realism and Visual Oneirism

Mohammed DRIDI ✶ [1], Nour EL Houda DELHOUM [2]

[1] Université Kasdi Merbah Ouargla, Algérie. dridi.mohammed@univ-ouargla.dz
[2] Université Kasdi Merbah Ouargla, Algérie. delhoum.nourelhouda@univ-ouargla.dz

Reçu le: 09 /03 / 2026 *Accepté le: 11 /07 / 2026* *Publié le: 23 /07 / 2026*

Résumé

Cet article analyse les stratégies narratives et visuelles mobilisées par Matteo Garrone dans *Io Capitano* (2023) afin de représenter le parcours migratoire du jeune Sénégalais Seydou vers l'Europe. À partir d'une approche sémiotique et narratologique, l'étude examine l'usage du cadrage, de la lumière, de la couleur, du son et du montage dans la construction d'une figure du migrant oscillant entre réalisme social et dimension mythologique. L'analyse met en évidence les tensions esthétiques et éthiques inhérentes à la représentation filmique de l'altérité, montrant que le film combine un geste humaniste avec la persistance de certains imaginaires exoticisants du regard européen.

Mots clés : Altérité, cinéma, Migration, Réalisme poétique, Onirisme visuel.

Abstract

This article examines the narrative and visual strategies used by Matteo Garrone in *Io Capitano* (2023) to depict the migratory journey of Seydou, a Senegalese teenager heading to Europe. Using a semiotic and narratological approach, the study analyses cinematic devices such as framing, lighting, color, sound, and editing in constructing the migrant figure between social realism and mythic dimension. The findings highlight the ethical and aesthetic tensions inherent in representing otherness, revealing that the film combines a humanistic perspective with the persistence of certain exoticizing imaginaries associated with the European gaze.

Keywords: otherness, Cinema, Migration, Poetic realism, Visual oneirism.

✶ *Auteur expéditeur* : **Mohammed DRIDI** *Email : dridi.mohammed@univ-ouargla.dz*

Introduction

Depuis plusieurs décennies, la crise migratoire en Méditerranée constitue l'un des enjeux géopolitiques et humanitaires les plus aigus de notre époque contemporaine. Des milliers de personnes, originaires principalement d'Afrique subsaharienne, risquent chaque année leur vie pour tenter de rejoindre l'Europe, traversant des territoires hostiles et périlleuses étendues maritimes dans l'espoir d'une vie meilleure. Face à ce phénomène d'une ampleur inédite, le cinéma occupe une position à la fois centrale et ambivalente : il est simultanément témoignage et construction, révélation du réel et production d'imaginaires, instrument de prise de conscience et vecteur potentiel de stéréotypes. Comme le soulignent Belkhatir et Sari Mohammed : « Très réputé dans les débats médiatiques et politiques, principalement après les émeutes urbaines des années 1980, jusqu'à celles les plus violentes en 2005, la banlieue semble rassembler les connotations les plus disparates et péjoratives en l'associant au phénomène de la migration. » (2023, p. 34).

C'est précisément dans ce contexte géopolitique et humanitaire tendu que s'inscrit *Io Capitano* (2023) de Matteo Garrone, œuvre couronnée du Lion d'argent du meilleur réalisateur à la quatre-vingtième édition de la Mostra de Venise, et proposée comme film représentant l'Italie aux Oscars dans la catégorie du meilleur film international. Le film retrace le périple initiatique de Seydou, adolescent sénégalais de seize ans qui, avec son cousin Moussa, quitte Dakar pour rejoindre l'Europe, ignorant les dangers qui les attendent. Cette œuvre s'impose comme un objet d'étude particulièrement riche pour les études cinématographiques et filmiques, en raison de la tension esthétique qui la structure de part en part : celle entre un réalisme social documentaire et une dimension onirique et poétique qui transfigure le récit migratoire en épopée mythologique.

La question qui guide cette étude est la suivante : comment Garrone construit-il cinématographiquement la figure de l'Autre (le migrant africain) à travers la tension entre réalisme poétique et onirisme visuel ? Et quelles sont les implications éthiques et politiques de cette construction pour le regard du spectateur ? Ces interrogations nous conduisent à analyser les stratégies narratives et visuelles du film, tout en interrogeant les tensions inhérentes à toute représentation filmique de la souffrance de l'Autre produite dans un contexte culturel dominant. Cette démarche s'appuie sur une approche sémio-narratologique et postcoloniale, dont les outils sont précisés ci-après, permettant d'articuler description stylistique et interprétation critique. L'étude adopte donc une démarche qualitative d'analyse filmique comparative fondée sur l'observation détaillée des procédés visuels et narratifs récurrents dans les séquences clés du film.

Pour mener cette analyse, nous mobilisons un cadre théorique pluridisciplinaire, à la croisée de la sémiologie filmique (Metz, 1968 ; Aumont, 1990), de la narratologie (Genette, 1972 ; Chatman, 1978), de la philosophie politique (Rancière, 2000 ; Agamben, 1997), des études postcoloniales (Said, 1978 ; Bhabha, 1994) et de la philosophie morale de la représentation (Sontag, 2003). Notre corpus principal est le film *Io Capitano* dans son intégralité, dont nous analysons un ensemble de séquences sélectionnées selon leur représentativité stylistique et thématique. L'article est structuré en cinq parties : les fondements historiques et esthétiques du réalisme poétique dans lequel s'inscrit le film ; l'analyse des stratégies oniriques déployées par Garrone ; la construction de la figure du migrant-héros ; les tensions éthiques du regard européen sur la souffrance africaine ; et enfin les implications politiques de cette représentation dans le contexte du débat public contemporain sur la migration.

Sur le plan méthodologique, l'analyse filmique que nous menons repose sur un triple protocole. Ce protocole est mis en œuvre sur un corpus de séquences retenues selon deux critères complémentaires : leur représentativité des régimes visuels identifiés (réaliste et onirique), et leur densité symbolique dans la construction de la figure du migrant. Dans un premier temps, nous procédons à un découpage séquentiel du film, identifiant les grandes unités narratives et les transitions entre les différents régimes visuels (réaliste / onirique). Dans un second temps, nous appliquons à chaque séquence représentative une grille d'analyse à double entrée, qui prend en compte simultanément les paramètres techniques de mise en scène (lumière, cadrage, mouvement de caméra, montage, son) et les enjeux narratifs et symboliques (position du regard, construction de l'altérité, dimension mythologique ou politique). Enfin, dans un troisième temps, nous mettons les résultats de cette analyse en dialogue avec les cadres théoriques préalablement établis, afin d'identifier les tensions constitutives de l'œuvre et d'en évaluer les enjeux éthiques et politiques.

Cette démarche analytique s'inscrit dans le prolongement des travaux fondateurs de l'École filmologique française des années 1950-1960, qui a développé les premières approches scientifiques rigoureuses du cinéma comme objet d'étude autonome, et des développements ultérieurs de la sémiologie filmique (Metz) et de la narratologie appliquée au cinéma (Chatman, Bordwell). Elle intègre également des apports plus récents des études culturelles et postcoloniales, qui ont enrichi et complexifié les outils de l'analyse filmique classique en y introduisant les questions de pouvoir symbolique, de représentation de l'Autre et de politique des identités.

1. Fondements esthétiques : le réalisme poétique comme héritier du néoréalisme

1.1. La tradition néoréaliste et le projet de vérité

Io Capitano s'inscrit dans une filiation cinématographique puissante, celle du néoréalisme italien, courant fondateur qui, dans l'immédiat après-guerre, a profondément renouvelé le langage cinématographique en substituant aux studios hollywoodiens les rues authentiques, aux acteurs professionnels les visages anonymes du peuple, et à la narration artificielle les aspérités brutes de la vie quotidienne. Rossellini, De Sica et Visconti avaient posé les bases d'une esthétique du témoignage que Garrone perpétue et réactualise dans le contexte de la crise migratoire contemporaine.

Le choix de Seydou Sarr, acteur non professionnel découvert lors d'un vaste casting sauvage mené à Dakar, illustre parfaitement cette démarche. En confiant le rôle principal à un jeune homme qui n'a jamais joué la comédie, Garrone cherche à produire ce que Bazin nommait la « foi en la réalité » : une coïncidence entre l'acteur et le personnage, entre la performance et l'expérience vécue, qui confère à l'image filmique une authenticité et une vérité impossible à simuler. Bazin précise que : « Le néoréalisme n'est pas d'abord une école esthétique, mais un regard éthique sur le monde. Il n'est pas une technique, mais une attitude morale face au réel, une décision de ne pas détourner les yeux. » (Bazin, 1962, p. 23)

Cette posture éthique se traduit concrètement dans des choix de production significatifs : tournage en décors naturels (Sénégal, Maroc, Italie), utilisation de la langue wolof pour les dialogues, recours à un chef-opérateur (Paolo Carnera) rompu aux esthétiques documentaires. Ces choix

construisent un régime de vérité qui ancre le film dans le monde tel qu'il est, sans l'édulcorer ni le simplifier à des fins dramatiques faciles.

Il convient de souligner que Garrone s'inscrit également dans la lignée du cinéma-vérité français des années 1960, courant qui, sous l'impulsion de Jean Rouch et Edgar Morin, avait théorisé la caméra comme outil d'enquête ethnologique et sociale. L'anthropologie visuelle de Rouch dans *Moi, un Noir* (1958) *ou Chronique d'un été* (1960) pose déjà la question fondamentale qui traverse *Io Capitano* : comment filmer l'Autre sans le réduire à un objet de regard passif ? Comment transformer la caméra d'instrument de domination potentielle en outil de rencontre, de reconnaissance et de dignité partagée ? Garrone hérite de cette tradition interrogative, bien qu'il ne puisse en résoudre toutes les tensions constitutives.

Le réalisme social de *Io Capitano* se distingue cependant du documentaire pur par une dimension de mise en scène assumée qui lui confère son statut de fiction. Garrone choisit délibérément de ne pas cacher la construction narrative : le film a une dramaturgie, une courbe émotionnelle, une mise en tension calculée des enjeux. C'est ce que Bazin nommait le « réalisme poétique » par opposition au naturalisme documentaire brut, une esthétique qui cherche à dépasser la simple reproduction du réel pour en extraire la vérité poétique cachée, cette dimension qui transcende l'anecdote factuelle pour toucher à l'universel.

Cette tension entre document et fiction, entre témoignage et mise en scène, est précisément ce qui donne au film sa densité et sa capacité à susciter une réflexion qui va bien au-delà de l'émotion immédiate. Le spectateur est simultanément dans la position du témoin — confronté à une réalité qu'il ne peut pas nier ou relativiser et dans celle du lecteur d'un récit construit, auquel il peut prendre du recul critique. Cette double position est productrice d'une forme d'engagement complexe et durable, qui distingue *Io Capitano* des films documentaires sur la migration comme des mélodrames humanitaires convenues.

1.2. La caméra portée comme outil d'empathie kinesthésique

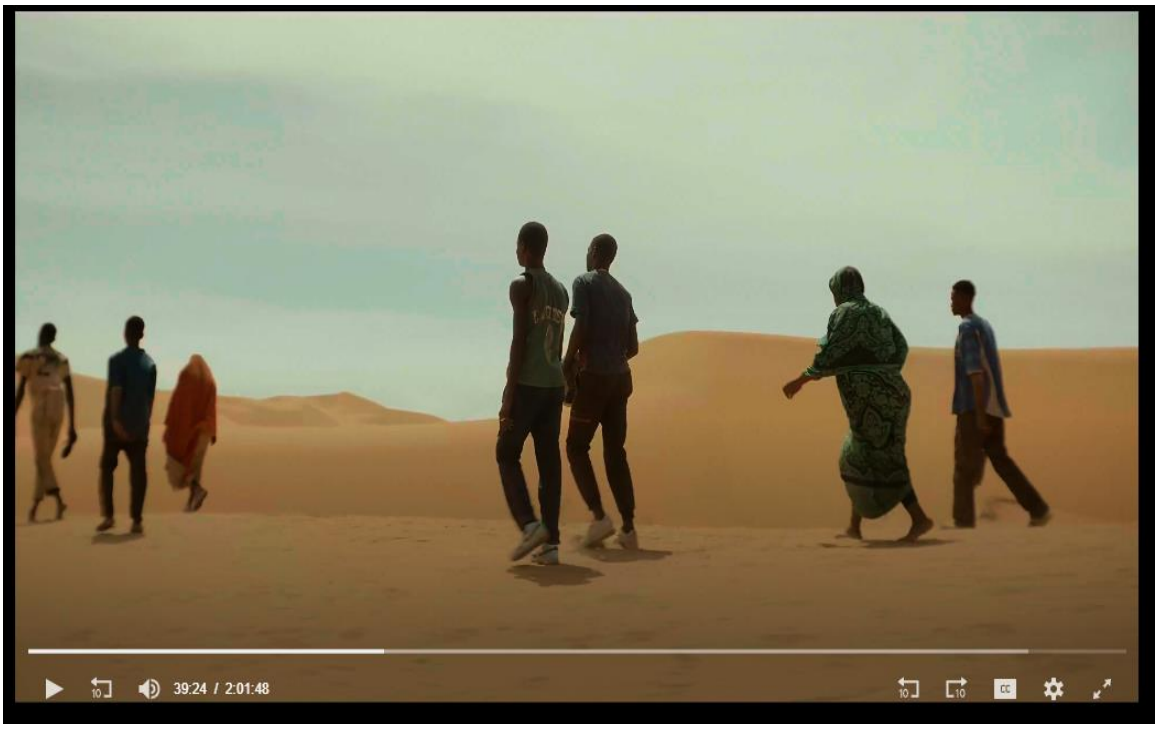
Parmi les outils stylistiques les plus significatifs du film, l'usage de la caméra portée à l'épaule occupe une place prépondérante. Cette technique, systématiquement déployée lors des séquences de déplacement : marches dans le désert, cohue des frontières, navigation en mer, produit une instabilité caractéristique du cadre qui mime l'instabilité du corps migrant, soumis aux aléas permanents du voyage clandestin.

Christian Metz (1968) a montré comment l'énonciation filmique construit pour le spectateur une position de réception qui n'est jamais neutre : la caméra portée invite le spectateur à partager physiquement l'expérience de la marche et du danger, créant ce que l'on pourrait nommer une empathie kinesthésique ou une mise en mouvement corporelle du regard, qui fait ressentir dans le propre corps du spectateur la fatigue et la peur du personnage. Dans cette perspective Delavaud ajoute que « La caméra portée installe une relation de co-présence entre le filmeur et le filmé. Elle dit : je suis là, avec vous, dans ce même espace de danger et d'incertitude. Elle est une forme de contrat moral. » (Delavaud, 2005, p. 117)

Cette technique crée une forme d'identification puissante qui distingue *Io Capitano* d'un cinéma purement contemplatif ou didactique. Le spectateur est mis en mouvement avec le

personnage, ce qui produit une forme d'engagement corporel et affectif qui constitue le premier geste éthique du film : avant toute prise de position politique, le film invite le spectateur à éprouver physiquement ce que signifie être un corps migrant dans un monde hostile.

Figure N° 1. La traversée du désert saharien : espace initiatique et onirique



Source: *Matteo Garrone, Io Capitano, Kavac Film / Pathé, 2023. Capture analytique.*

1.3. La construction du point de vue et la focalisation interne

L'un des choix narratifs les plus déterminants du film est celui de la focalisation interne permanente : le récit est intégralement conduit du point de vue de Seydou, mobilisant à cette fin la caméra portée, le montage en focalisation restreinte et l'ancrage sonore dans sa perception, sans jamais adopter la perspective des autorités européennes ou des passeurs. Ce dispositif narratif, que Gérard Genette (1972) définit comme la focalisation interne, implique que le spectateur ne sait que ce que sait le personnage, ne voit que ce qu'il voit, et partage en temps réel ses découvertes, ses peurs et ses espoirs : « La focalisation interne n'est pas un simple procédé technique : c'est un acte éthique. Choisir de raconter l'histoire depuis l'intérieur d'une conscience, c'est refuser la posture du surplomb et de la distance. » (Genette, 1972, p. 206)

Concrètement, cette focalisation interne se manifeste à travers un ensemble cohérent de choix techniques qui ancrent systématiquement le récit dans la perception de Seydou. En premier lieu, Garrone privilégie les plans subjectifs et semi-subjectifs : la caméra se place à hauteur d'épaule du personnage, adoptant sa mobilité, ses hésitations et ses arrêts, plutôt que de recourir à des plans larges d'ensemble qui conféreraient au regard une position de surplomb omniscient. En second lieu, le montage refuse toute ellipse informationnelle qui dépasserait ce que Seydou lui-même sait ou perçoit : le spectateur n'apprend jamais, par un raccord alterné, ce que trament les passeurs ou les autorités libyennes en dehors de la présence du personnage. Le récit progresse strictement au rythme de ses

découvertes. En troisième lieu, la bande-son est construite depuis l'intériorité du personnage : les séquences oniriques se distinguent du réel diégétique par une distorsion sonore qui signale un passage à l'état psychique de Seydou, faisant de l'espace acoustique un espace mental autant que physique. C'est ainsi l'articulation de ces trois niveaux (cadrage, montage et son) qui traduit cinématographiquement la focalisation interne théorisée par Genette, en en faisant un dispositif total et non un simple procédé ponctuel.

Cette focalisation interne constitue le principal dispositif de résistance éthique du film face au risque du voyeurisme compassionnel : en refusant de placer la caméra du côté du regard européen, Garrone subvertit partiellement les conventions du cinéma migratoire occidental, où le migrant est généralement objet de regard plutôt que sujet voyant.

2. L'onirisme visuel comme stratégie d'altérisation : entre poésie et exotisme

2.1. Les séquences hallucinatoires : l'Afrique comme espace mythologique

Si le réalisme social documentaire constitue le socle stylistique de *Io Capitano*, Garrone introduit à plusieurs reprises des séquences oniriques qui rompent avec la logique référentielle et ouvrent le récit sur une dimension mythologique et symbolique. La plus emblématique est sans conteste la vision de Seydou marchant sur les eaux de la Méditerranée, séquence où le réalisme cède la place à un imaginaire à la fois christique et homérique, transfigurant le migrant en figure universelle de l'exil et de la traversée.

Cette double référence christique et homérique n'est pas un simple effet de style : elle remplit une fonction narrative et rhétorique précise, dont les implications pour le spectateur méritent d'être explicitement analysées. D'un côté, l'image de Seydou marchant sur les eaux convoque irrésistiblement la figure du Christ marchant sur la mer : elle inscrit le personnage dans une tradition iconographique de la rédemption et du miracle, conférant à sa traversée une dimension sacrificielle et spirituelle. Le migrant, ordinairement réduit dans le discours médiatique occidental à une masse anonyme ou à un « fardeau » géopolitique, se trouve ainsi élevé au rang de figure christique, celui dont la souffrance porte une signification universelle et appelle une responsabilité morale de la part du spectateur. De l'autre côté, la référence homérique, et plus précisément à *L'Odyssée* d'Ulysse (Homère, trad. 1993), héros errant qui traverse des mers hostiles pour regagner sa terre, ancre le parcours de Seydou dans la plus ancienne des épopées fondatrices de la civilisation occidentale. Ce faisant, Garrone opère un geste de légitimation symbolique fort : il dit au spectateur européen que ce voyage, cette errance, cette quête sont les siennes aussi, qu'elles appartiennent à un patrimoine narratif partagé. L'effet produit sur le spectateur est ainsi double : une empathie élargie, qui dépasse la compassion ponctuelle pour atteindre une reconnaissance de l'universelle condition humaine, et une mise en cause implicite de l'indifférence, puisqu'ignorer Seydou reviendrait à ignorer le Christ ou Ulysse lui-même. C'est en ce sens que l'onirisme visuel de Garrone fonctionne non comme un ornement esthétique, mais comme un argument éthique et politique adressé au regard du spectateur.

Jacques Aumont (1990) a montré que l'image onirique fonctionne toujours comme une image de désir ; elle ne dit pas ce qui est, mais ce que le sujet voudrait que le monde soit : « L'image-rêve

est toujours une image de désir. Elle ne dit pas ce qui est, mais ce que le sujet voudrait que le monde soit. Elle est un plaidoyer inconscient contre la réalité, une résistance de l'imaginaire au réel. » (Aumont, 1990, p. 208). Dans le cas de *Io Capitano*, la séquence onirique remplit une double fonction : d'une part, elle humanise le personnage en lui conférant une intériorité riche et une vie psychique d'une grande dignité ; d'autre part, elle risque de déplacer la réalité africaine vers un espace mythologique au service de la sensibilité européenne.

Cette tension entre humanisation et mythologisation constitue le nœud éthique et esthétique central du film. Elle rejoint ce qu'Edward Said (1978) avait identifié dans L'Orientalisme comme la tendance des représentations occidentales à transformer l'Autre en figure intemporelle et universelle, le soustrayant ainsi à sa réalité historique, politique et sociale concrète.

Figure N° 2. La Méditerranée filmée comme espace liminaire entre vie et mort



Source: *Matteo Garrone, Io Capitano, Kavac Film / Pathé, 2023. Capture analytique.*

2.2. La palette chromatique comme système d'opposition sémiotique

L'analyse chromatique de *Io Capitano* révèle une organisation sémiotique rigoureuse et systématique, qui structure l'ensemble du récit visuel selon un principe d'opposition binaire. L'Afrique et spécifiquement Dakar dans les séquences d'ouverture est filmée dans des tons chauds, saturés, dorés et ocres, qui évoquent la vie, la chaleur, la vitalité et l'appartenance identitaire. L'espace de transit (Libye, Méditerranée, centres de détention) est au contraire filmé dans des tons froids, gris, bleutés et désaturés, qui signifient l'inhospitalité, l'oppression et la déshumanisation. Pour Jost : « La couleur n'est jamais innocente dans le film. Elle est un système de signes qui dit quelque chose sur le monde, sur les corps, sur les valeurs. Elle est idéologie autant qu'esthétique, politique autant que poétique. » (Jost, 1987, p. 89)

Cette organisation chromatique, si elle produit un effet poétique et émotionnel indéniable, reconduit néanmoins une vision binaire du monde qui mérite d'être interrogée : l'Afrique comme espace de nature, de chaleur et de sentiment contre l'Europe comme espace de froideur institutionnelle et de rationalité administrative.

Le tableau ci-après traduit cette logique chromatique et narrative en cinq séquences structurantes, en montrant comment chaque régime visuel détermine simultanément la fonction narrative de la séquence et la figure de l'altérité qu'elle construit.

Tableau N° 1. Grille d'analyse narrative des séquences clés de Io Capitano

Séquence / Plan	Régime visuel	Fonction narrative	Figure de l'altérité
Ouverture — Dakar	Réalisme social, couleurs chaudes et saturées	Ancrage identitaire et culturel du héros	Altérité positive : appartenance et identité
Traversée du Sahara	Onirisme, séquences hallucinatoires	Épreuve initiatique, franchissement du seuil	Altérité spatiale : territoire hostile
Centre de détention (Libye)	Claustrophobie, chiaroscuro, faible luminosité	Déshumanisation, perte du nom et de la dignité	Altérité institutionnelle et juridique
La Méditerranée	Plan large, instabilité du cadre, nuit	Climax dramatique et révélation du héros	Altérité existentielle : survie et mort
Arrivée en Italie	Neutralité froide, lumière blanche artificielle	Résolution ambiguë, retour au réel	Altérité géopolitique et institutionnelle

Source : *Élaboration par les auteurs à partir du visionnage analytique du film (2024)*

Ce tableau met en évidence la cohérence du dispositif narratif et visuel du film : chacune des cinq séquences clés constitue une étape distincte dans la construction de l'altérité, qui progresse d'une altérité positive et identitaire (Dakar) vers une altérité de plus en plus menaçante (Sahara, détention, Méditerranée), avant de se résoudre de façon délibérément ambiguë à l'arrivée en Italie. Cette gradation n'est pas fortuite : elle traduit cinématographiquement l'expérience subjective du migrant telle que la focalisation interne de Seydou la donne à ressentir, en faisant du spectateur le témoin progressif d'un arrachement identitaire que le film refuse néanmoins de conclure par une résolution narrative claire — choix éthique qui distingue Garrone du film de genre classique à dénouement univoque.

2.3. Le son et la musique comme dimensions de l'altérité culturelle

L'analyse de la dimension sonore de *Io Capitano* s'avère particulièrement éclairante pour comprendre la construction de l'altérité culturelle dans le film. Garrone fait un choix fort et cohérent :

les séquences africaines à Dakar, sur les routes du Sahel sont caractérisées par une bande sonore riche, diverse et vivante, mêlant paroles en wolof, musiques de rue, chants et percussions. Cette richesse sonore authentique contraste radicalement avec le silence oppressif ou les bruits mécaniques et institutionnels qui dominent les séquences libyennes et méditerranéennes.

Cette organisation sonore fonctionne comme un système sémiotique parallèle au système chromatique : elle construit une identité culturelle africaine par la richesse et la diversité de ses expressions sonores, et signifie par contraste la déshumanisation des espaces de transit par leur pauvreté sonore ou leur bruit menaçant. Les chants wolofs, en particulier, jouent un rôle narratif et symbolique important : ils sont le signe d'une appartenance culturelle que le voyage cherche à maintenir malgré l'arrachement, d'une mémoire vive que le corps porte avec lui à travers les épreuves.

Figure N° 3. Le centre de détention libyen : espace de déshumanisation



Source : *Matteo Garrone, Io Capitano, Kavac Film / Pathé, 2023. Capture analytique.*

La musique originale composée pour le film par Andrea Farri mérite également une attention particulière. Elle oscille entre des motifs à caractère épique (violons amples, cuivres) pour les séquences de traversée et d'épreuve, et des mélodies plus intimistes et intérieures pour les moments de méditation ou d'hallucination de Seydou. Cette partition musicale contribue à la construction de la tension entre réalisme et onirisme qui traverse l'ensemble du film : elle souligne tantôt la dimension documentaire et sociale des séquences, tantôt leur dimension mythologique et poétique.

3. La figure du migrant-héros : entre monomythe et singularité africaine

3.1. La structure du voyage initiatique et la tradition campbellienne

L'une des stratégies narratives les plus significatives de *Io Capitano* réside dans la construction de Seydou comme figure héroïque au sens proprement campbellien du terme. Le récit

suit, avec une précision qui semble délibérée, les étapes classiques du « voyage du héros » telles que les a théorisées Joseph Campbell (1949) dans son œuvre séminale *Le Héros* aux mille et un visages : appel à l'aventure (la décision de quitter Dakar), refus de l'appel (les mises en garde de la famille), franchissement du premier seuil (le départ), rencontre de l'aide surnaturelle (les amitiés forgées en route), traversée des épreuves (désert, prison, mer), révélation (la prise de commande du bateau) et retour transformé . A cet égard : « Le monomythe est la structure narrative fondamentale de l'humanité. Tout récit de voyage est aussi un récit de transformation intérieure, un passage de l'enfance à la maturité, du particulier à l'universel. » (Campbell, 2010 [1949], p. 36)

Cette structure narrative universelle produit un effet d'identification puissant : en inscrivant le parcours de Seydou dans un récit archétypal reconnaissable par tout spectateur, Garrone facilite l'identification émotionnelle et l'empathie par-delà les frontières culturelles. C'est un geste humaniste fondamental : le migrant africain n'est pas montré comme un problème social ou une menace, mais comme un héros dont nous partageons le voyage intérieur.

La dimension symbolique de la prise de commande du navire par Seydou constitue le climax narratif du film et mérite une attention analytique particulière. Confronté à la mort du capitaine et à une traversée incontrôlée qui menace la vie de plusieurs centaines de migrants, Seydou qui n'a jamais navigué ; accepte de prendre la barre. Ce moment condense plusieurs dimensions narratives et symboliques à la fois : c'est l'épreuve finale, le moment de la révélation de soi, la transformation de l'enfant en adulte, du passager en capitaine, de l'objet de l'histoire en sujet actif. La beauté formelle de cette séquence filmée de nuit, avec une mer agitée et des centaines de visages qui regardent vers Seydou ; en fait l'image emblématique du film et le symbole le plus puissant de son projet humaniste.

3.2. Les tensions entre universalisation et effacement de la singularité

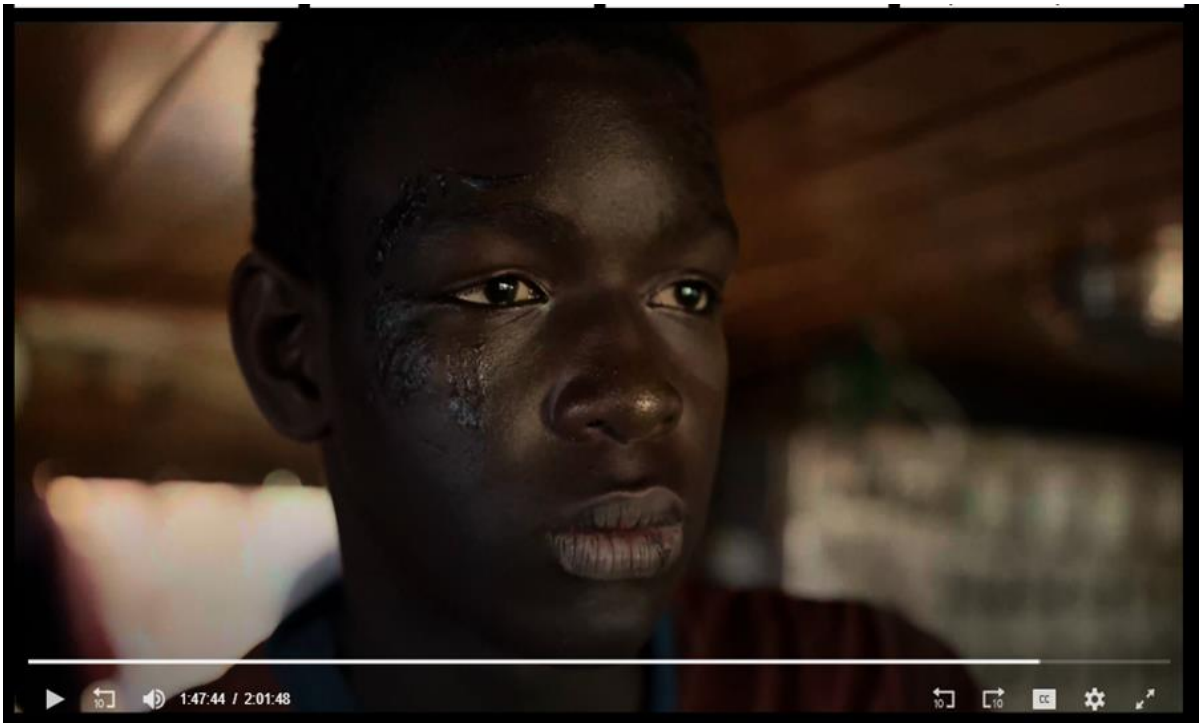
Cependant, cette stratégie d'universalisation comporte un risque symétrique : celui de dissoudre la singularité historique, culturelle et politique de l'expérience migratoire africaine dans un récit de portée universelle qui transcende les causes structurelles de la migration. En inscrivant Seydou dans le monomythe, Garrone risque de faire de son parcours une aventure personnelle et initiatique plutôt que le symptôme d'un rapport Nord-Sud structurellement inégal, hérité de la colonisation et entretenu par les politiques néolibérales contemporaines.

Jacques Rancière (2000), dans *Le Partage* du sensible, a montré que toute forme esthétique opère une distribution du visible et de l'invisible, du dicible et de l'indicible. En choisissant la forme de l'épopée mythologique*, Io Capitano* rend visible la dignité et l'héroïsme individuel de Seydou, mais rend potentiellement invisible la dimension collective et politique de la migration comme phénomène systémique puisque :« Le partage du sensible fixe en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Il y a de l'esthétique au cœur de la politique, parce que les actes qui définissent le commun visible définissent aussi ce qui est exclu du visible. » (Rancière, 2000, p. 12)

Il convient également d'examiner la question de la représentation du monde sénégalais dans le film à travers le prisme des études culturelles africaines. Ukadike (1994) a montré dans Black African Cinema que le cinéma africain authentique se caractérise par une attention particulière aux structures communautaires, aux traditions orales et aux systèmes de valeurs propres aux sociétés africaines. Or, dans *Io Capitano*, si la vie dakaroise est filmée avec chaleur et authenticité dans les

séquences d'ouverture, elle tend à s'effacer rapidement dès lors que le voyage commence, laissant place à une narration de plus en plus centrée sur l'expérience individuelle de Seydou au détriment de la dimension collective de l'identité sénégalaise. Ce glissement est cohérent avec les conventions du cinéma de genre occidental, mais il constitue également une forme d'appauvrissement culturel qui mérite d'être signalée.

Figure N° 4. Seudou à la barre du bateau : figure héroïque et responsabilité assumée



Source : *Matteo Garrone, Io Capitano, Kavac Film / Pathé, 2023. Capture analytique.*

Ce plan constitue l'image emblématique de la tension entre universalisation et singularité qui structure l'ensemble de cette réflexion. On y voit Seydou debout à la barre du navire, saisi en gros plan, la caméra placée en position normale, frontalement à hauteur de son regard, dans l'obscurité de la nuit méditerranéenne : le cadrage héroïse délibérément le personnage, le découpant contre un horizon sombre peuplé de visages anonymes qui le regardent. Cette composition visuelle condense plusieurs niveaux de signification simultanément. D'un côté, elle affirme la singularité de Seydou : son nom, son visage, sa détermination le distinguent de la masse indifférenciée des migrants qui l'entourent, faisant de lui un individu-sujet pleinement constitué. De l'autre côté, le gros plan frontal et la composition iconographique, un homme seul face aux éléments, portant la responsabilité de vies humaines, inscrivent ce moment dans un répertoire visuel universel, celui du capitaine, du héros épique, du conducteur de peuples. C'est précisément cette tension entre l'individu singulier et la figure universelle que le plan rend visible en un seul geste cinématographique, illustrant ainsi la dialectique analysée dans cette section entre la légitimité de l'universalisation narrative et le risque d'effacement de la singularité culturelle et historique de l'expérience africaine.

Tableau N° 2. Grille d'analyse stylistique : outils cinématographiques et portée symbolique

Outil stylistique	Occurrence dans le film	Effet produit	Portée symbolique
Caméra portée	Séquences de marche, de foule, de fuite	Immersion corporelle, instabilité, urgence	Corps migrant vulnérable et en mouvement
Plan-séquence long	Traversée du désert, attentes interminables	Durée subjective dilatée, angoisse temporelle	Temps suspendu de l'exil et de l'errance
Séquence onirique	Hallucination de Seydou marchant sur l'eau	Rupture du réel, altération de la conscience	Résistance psychique et dimension mythique
Palette chromatique	Ocre/or (Afrique), gris/bleu (espace de transit)	Contraste civilisationnel fort et lisible	Polarisation sémiotique Soi / Autre
Musique diégétique	Chants wolof, percussions à Dakar ; silence en Libye	Marquage culturel de l'appartenance	Identité sonore africaine comme résistance
Regard caméra	Rare mais présent aux moments de rupture	Interpellation directe du spectateur	Mise en cause de la position voyeuriste

Source : *Élaboration par les auteurs à partir de l'analyse filmique (2024)*

Loin d'être un simple inventaire technique, ce tableau permet précisément d'objectiver la tension centrale analysée dans cette section entre universalisation et effacement de la singularité. La lecture horizontale de chaque outil stylistique révèle en effet une ambivalence constitutive : la caméra portée produit simultanément une immersion dans la vulnérabilité singulière du corps migrant (dimension particulière) et une universalisation de cette expérience par l'empathie kinesthésique qu'elle génère chez tout spectateur (dimension universelle). La séquence onirique traduit à la fois la résistance psychique individuelle de Seydou et son inscription dans un répertoire mythique transculturel. La palette chromatique, enfin, polarise le monde en termes binaires (Soi / Autre, chaud / froid) qui facilitent l'identification universelle au détriment de la complexité interne des sociétés africaines représentées. Ainsi, chaque outil stylistique recensé dans ce tableau fonctionne comme un opérateur de cette dialectique entre le singulier et l'universel qui constitue la tension esthétique et éthique fondamentale du film de Garrone.

4. Les tensions éthiques de la représentation : qui regarde qui et depuis où ?

4.1. La question de la légitimité du regard européen

La question éthique fondamentale que soulève *Io Capitano* est celle de la légitimité du regard : un cinéaste européen, italien, issu d'une des grandes puissances de l'Union européenne, a-t-il le droit de filmer la souffrance africaine ? Cette question, posée avec une acuité particulière par Susan Sontag (2003) dans *Devant la douleur des autres*, ne reçoit pas de réponse univoque dans le film. Elle

constitue néanmoins la tension éthique centrale que tout spectateur est amené à ressentir et à interroger. Comme l'analyse Boussada à propos de la représentation visuelle des désastres : « La guerre d'Irak (2003-2011) ouvre une nouvelle ère du reportage photographique dans laquelle les photographes et les reporters sont tenus à distance des combats : il faut désormais éviter coûte que coûte la diffusion de vues violentes pouvant choquer ou inquiéter les opinions publiques et ainsi discréditer les actions militaires » (2022, p. 60).

Garrone fait le choix, largement salué par la critique internationale, de placer systématiquement sa caméra du côté du personnage de Seydou, évitant ainsi le piège du voyeurisme compassionnel ou de la condescendance humanitaire. Il ne filme jamais Seydou de l'extérieur, comme un spécimen à observer, mais toujours depuis l'intérieur de son expérience subjective.

Concrètement, Garrone y parvient par la combinaison de trois procédés techniques complémentaires. En premier lieu, le recours systématique aux plans en caméra semi-subjective : la caméra ne se substitue pas mécaniquement à l'œil de Seydou (ce qui produirait un effet de jeu vidéo), mais se tient dans son espace immédiat, à hauteur de son regard, épousant ses mouvements et ses hésitations sans jamais l'abandonner pour adopter un point de vue extérieur. En second lieu, la gestion du champ / contrechamp refuse tout raccord qui placerait la caméra du côté des regards qui observent Seydou depuis une position d'autorité ou de domination : les gardiens libyens, les passeurs, les autorités européennes ne sont jamais montrés depuis leur propre perspective, mais toujours tels que Seydou les perçoit, c'est-à-dire comme des forces opaques et menaçantes. En troisième lieu, le traitement sonore ancre l'écoute dans la subjectivité du personnage : les séquences oniriques se signalent par une distorsion progressive de la bande-son qui traduit le passage de la perception externe à l'espace mental de Seydou, faisant du son un marqueur de focalisation au même titre que le cadrage. Ce choix éthique fondamental constitue la base sur laquelle repose l'humanisme du film. Ainsi, Sontag affirme que « Filmer la souffrance de l'Autre impose au cinéaste une responsabilité éthique irréductible. La caméra ne peut jamais être neutre : elle choisit toujours un côté, une perspective, un système de valeurs implicites. » (Sontag, 2003, p. 52)

Cependant, comme le signale Homi Bhabha (1994) dans *The Location of Culture*, la représentation de l'Autre dans les cultures dominantes passe toujours par un processus d'ambivalence constitutive : l'Autre est simultanément fascinant et menaçant, humanisé et exoticisé, proche et irrémédiablement différent. Cette ambivalence est perceptible dans *Io Capitano* à travers des séquences où la beauté plastique de l'Afrique filmée semble davantage destinée au plaisir esthétique du spectateur européen qu'à la restitution fidèle du regard africain sur son propre monde.

4.3. La réception critique et le débat sur la représentation postcoloniale

La réception critique internationale de *Io Capitano* illustre de manière particulièrement révélatrice les tensions qui traversent le film. Les critiques européens et nord-américains ont dans leur très grande majorité salué l'œuvre comme un film courageux, empathique et nécessaire, saluant en particulier la performance de Seydou Sarr et l'authenticité de la démarche de Garrone. Cette réception unanimement positive dans les circuits de la cinéphilie occidentale constitue en elle-même un phénomène digne d'analyse : elle révèle le besoin, dans les contextes culturels dominants, d'un récit filmique qui humanise le migrant sans pour autant remettre en question les fondements du système qui produit la migration.

Les critiques africaines du film ont été, pour leur part, plus nuancées et parfois plus radicalement critiques. Si la majorité des commentateurs sénégalais ont apprécié la visibilité internationale donnée à leur pays et à sa jeunesse, certains ont relevé ce qu'ils considèrent comme des inexactitudes culturelles ou des simplifications dans la représentation de la société dakaroise. Plus fondamentalement, des cinéastes et intellectuels africains ont posé la question de la légitimité d'un cinéaste européen à s'approprier une expérience africaine pour la mettre en scène selon les conventions du cinéma occidental, fût-ce avec les meilleures intentions humanistes du monde. Cette question du droit de regard et de la propriété culturelle des récits est l'une des plus vives et des plus structurantes du débat cinématographique contemporain.

La Mostra de Venise, en couronnant *Io Capitano* du Lion d'argent, a consacré un film sur la migration africaine réalisé par un cinéaste européen plutôt que l'un des nombreux films africains qui abordent des thématiques similaires depuis l'intérieur. Ce choix des institutions cinématographiques internationales, même s'il est compréhensible au regard de la qualité du film, révèle une forme de continuité dans les rapports de pouvoir symbolique qui régissent l'économie de l'attention et de la reconnaissance dans le champ cinématographique mondial. En nommant et en analysant cette continuité, la critique cinématographique peut contribuer à en modifier progressivement les termes ; c'est là l'une de ses responsabilités politiques les plus importantes.

4.2. Agamben et la « vie nue » du migrant

Giorgio Agamben (1997) a forgé dans *Homo Sacer* le concept de « vie nue » pour désigner la vie réduite à sa pure dimension biologique, dépouillée de tout attribut juridique, politique et social. Cette vie nue est précisément celle du migrant en situation d'irrégularité : une vie que l'on peut mettre en danger sans pour autant commettre, aux yeux des États, un crime reconnu. Les centres de détention libyens filmés dans *Io Capitano* constituent la figure par excellence de ce que Agamben nomme le « camp », espace d'exception où le droit est suspendu et où la vie se trouve réduite à son minimum biologique : « La vie nue est la vie exposée à la mort. Elle est la vie que l'on peut tuer sans pour autant commettre un homicide. Le migrant irrégulier incarne aujourd'hui de façon paradigmatique cette figure antique de l'homo sacer. » (Agamben, Sacer, 1997, p. 139)

Le film rend puissamment visible cette condition de vie nue à travers les séquences de détention : les corps entassés, les noms effacés, la violence arbitraire des gardiens. Mais la construction héroïque du personnage principal constitue simultanément une résistance à cette réduction : Seydou ne se laisse pas réduire à sa « vie nue », il maintient une intériorité, un projet, une dignité. En ce sens, *Io Capitano* peut être lu comme un film de résistance à la condition de vie nue imposée par le système migratoire européen.

La séquence du centre de détention libyen est particulièrement révélatrice de cet enjeu. Filmée dans des tons sombres, avec une caméra qui peine à distinguer les corps dans l'obscurité, elle donne à voir non seulement la violence physique de l'enfermement, mais surtout la violence symbolique de l'effacement des identités individuelles. Les détenus sont filmés en masse, indifférenciés, sans noms ni histoires. La résistance narrative de Garrone consiste à maintenir, au sein même de cette condition, la subjectivité de Seydou : même dans le camp, il reste un personnage avec une histoire, un nom, une voix intérieure que le spectateur suit et reconnaît. Cette persistance de la subjectivité individuelle face à la désindividualisation systémique constitue le geste politique central du film.

Cette tension entre documentation et résistance narrative se cristallise de manière exemplaire dans l'image qui suit. Elle donne à voir non pas la masse anonyme des détenus, mais Seydou dans sa singularité corporelle et psychique : un corps soumis à la violence institutionnelle, mais dont le regard maintient une intériorité irréductible.

Figure N° 5. Seydou dans le centre de détention libyen : la «vie nue» et la résistance de la subjectivité



Source : *Matteo Garrone, Io Capitano, Kavac Film / Pathé, 2023. Capture analytique.*

Cette image concentre visuellement l'enjeu central de la section : la « vie nue » d'Agamben n'est pas seulement une catégorie juridique abstraite, elle s'inscrit dans les corps, dans les postures, dans les regards. La résistance de Seydou à cette réduction, son refus d'être dissous dans l'indifférenciation, est précisément ce que le film rend visible, et ce qui distingue *Io Capitano* d'un cinéma purement documentaire ou compassionnel. Ces tensions entre regard européen, humanisme filmique et enjeux postcoloniaux seront prolongées dans la section suivante, qui examine la réception critique internationale du film.

Les analyses qui précèdent, portant sur la condition de « vie nue » (Agamben, 1997), la désindividualisation dans les camps de détention libyens, et la légitimité documentaire du film, convergent vers un constat sémiotique fondamental : chaque élément visuel de l'œuvre fonctionne sur deux niveaux simultanés, le niveau dénotatif (ce que l'on voit littéralement) et le niveau connotatif (ce que cela signifie symboliquement et politiquement). Le tableau suivant systématise cette double lecture pour cinq motifs visuels centraux du film, en les articulant aux cadres théoriques mobilisés dans cette étude. Il permet ainsi de rendre visible la cohérence du système sémiotique construit par Garrone pour donner à l'altérité du migrant une lisibilité à la fois émotionnelle, mythologique et éthique.

Tableau N° 3. Grille sémiotique de l'altérité dans Io Capitano

Signe / Motif	Niveau dénotatif	Niveau connotatif	Référent théorique
Le désert	Espace géographique vide et aride	Purgatoire, épreuve transcendante, passage initiatique	Campbell : Le voyage du héros (2010)
La mer	Étendue d'eau potentiellement mortelle	Frontière fatale, passage entre deux mondes	Bachelard : L'eau et les rêves (1942)
La barre du navire	Outil technique de navigation maritime	Pouvoir, responsabilité, destin assumé	Rancière : Partage du sensible (2000)
La cage / cellule	Lieu physique de détention arbitraire	Déshumanisation systémique, vie nue	Agamben : Homo Sacer (1997)
La caméra portée	Technique de prise de vue instable	Co-présence, partage de la vulnérabilité	Metz : Signification au cinéma (1968)

Source : *Élaboration par les à partir des théories de Metz, Bhabha et Agamben (2024)*

La lecture de ce tableau révèle une logique d'ensemble qui dépasse la simple juxtaposition de motifs : les cinq signes analysés forment un système sémiotique cohérent, dans lequel chaque motif vient renforcer et prolonger les autres. Le désert et la mer fonctionnent comme des espaces de passage symbolique, purgatoire et frontière mortelle, qui préparent la transformation héroïque du personnage, elle-même figurée par la barre du navire. La cage et la cellule constituent le contre-point de cette trajectoire ascendante : elles signifient la menace permanente de réduction à la « vie nue » (Agamben, 1997) qui pèse sur tout migrant irrégulier. Enfin, la caméra portée ne se contente pas d'être un outil technique : elle est elle-même un signe, celui du partage de la vulnérabilité entre le cinéaste et le personnage (Metz, 1968). Ce que le tableau rend ainsi visible, c'est que la stratégie narrative et visuelle de Garrone est une stratégie de revalorisation sémiotique : chaque motif associé à la condition migratoire (le désert, la mer, la cage) est arraché à sa connotation ordinaire de danger ou d'exclusion pour être réinscrit dans un répertoire symbolique de transcendance, de responsabilité et d'humanité partagée. C'est précisément ce déplacement sémiotique qui constitue le geste politique central du film.

5. Implications politiques et perspectives comparatives

5.1. Le film dans le débat public contemporain sur la migration

La réception de *Io Capitano* ne peut être dissociée du contexte politique dans lequel le film est apparu : celui d'une Europe en proie à une crise migratoire sans précédent, traversée par des discours nationalistes et sécuritaires qui réduisent les migrants à des flux à contrôler et des menaces à repousser. Dans ce contexte, le film de Garrone constitue un contre-récit puissant, qui propose une image radicalement différente du migrant : celle d'un jeune homme intelligent, courageux, aimant, porteur d'un projet et d'une dignité, et non d'un problème à gérer.

Cette dimension contre-narrative du film a été reconnue et saluée par de nombreux acteurs du débat politique et humanitaire. Le film a été projeté dans plusieurs parlements européens et a contribué à relancer le débat sur les politiques migratoires de l'Union européenne. En ce sens, il illustre parfaitement ce que Rancière nomme le « régime esthétique de l'art » : sa capacité à redistribuer le sensible, c'est-à-dire à rendre visible ce qui était invisible et à donner une voix à ceux qui en étaient dépourvus dans l'espace public.

Il est important de souligner que la réception du film a varié considérablement selon les contextes nationaux et culturels. En Europe du Nord, où le débat migratoire est le plus tendu politiquement, le film a suscité des controverses : certains commentateurs conservateurs ont reproché à Garrone de produire une « propagande pro-immigration » susceptible d'encourager davantage de départs. Cette réception révèle que le film, aussi humaniste soit-il dans ses intentions, ne peut échapper à sa réinscription dans des rapports de force politiques préexistants. En Afrique subsaharienne et notamment au Sénégal, le film a été généralement bien accueilli pour l'image positive et digne qu'il offre de la jeunesse africaine, bien que certaines voix aient relevé les limites d'une production européenne prétendant parler au nom d'une expérience africaine.

La question de la réception croisée du film, européenne d'un côté, africaine de l'autre, ouvre des perspectives de recherche particulièrement riches pour les études cinématographiques comparées. Une analyse sociologique des publics de *Io Capitano* dans différents contextes nationaux permettrait de mieux comprendre comment une même œuvre peut être lue de manière radicalement différente selon la position sociale, culturelle et politique du spectateur. Cette multiplicité des lectures confirme que le film est loin d'être un objet simple et univoque : il est traversé par des contradictions constitutives qui en font précisément un objet d'étude particulièrement stimulant pour la critique cinématographique.

5.2. Perspectives comparatives avec le cinéma africain contemporain

Il est éclairant de mettre *Io Capitano* en dialogue avec le cinéma africain contemporain, qui traite souvent des mêmes thématiques migratoires depuis une perspective radicalement différente. Des cinéastes tels que Mahamat-Saleh Haroun (*Un homme qui crie*, Tchad, 2010), Moussa Touré (*La Pirogue*, Sénégal, 2012) ou Mohamed Diab (*Clash,* Égypte, 2016) construisent des récits migratoires depuis l'intérieur de l'expérience africaine, sans la médiation du regard européen.

Cette mise en perspective révèle que la différence entre *Io Capitano* et ces films n'est pas seulement géographique ou culturelle, mais fondamentalement politique : elle porte sur la question de qui a le pouvoir de définir la représentation de l'expérience africaine, et pour quel public. Bakari et Cham (1996) ont montré dans *African Experiences of Cinema* que le cinéma africain a constamment dû se définir contre et à partir d'une tradition de représentation externe dominante. La question reste posée : le film de Garrone, malgré toute sa bienveillance et son humanisme, reconduit-il cette tradition de représentation externe, ou parvient-il à la subvertir suffisamment pour proposer un regard véritablement nouveau ? « Le stéréotype colonial n'est pas une simplification parce qu'il est une représentation fausse d'une réalité sociale donnée. C'est parce qu'il est une forme d'arrêt et de fixation ambivalente, à la fois connaissance et méconnaissance. » (K. Bhabha, 1994, p. 66)

La réponse à cette question ne peut être tranchée de manière définitive. *Io Capitano* est simultanément, et sans contradiction, un film profondément humaniste et un film porteur de tensions propres à sa position de production : il est réalisé par un cinéaste européen, produit par une industrie cinématographique européenne, destiné en premier lieu à un public européen. Ces conditions matérielles de production et de distribution ne sont pas anodines : elles déterminent en partie les choix esthétiques et narratifs du film, même si le talent de Garrone lui permet de les transcender partiellement.

La comparaison avec *La Pirogue* (2012) de Moussa Touré est particulièrement instructive à cet égard. Ce film sénégalais retrace lui aussi une traversée migratoire en mer, mais depuis une perspective culturellement différente : réalisé par un cinéaste sénégalais, parlant wolof et diola, il intègre les débats internes aux sociétés d'origine sur la question du départ. Chez Touré, les personnages qui s'embarquent ne sont pas seulement des individus en quête d'aventure : ils sont aussi des pères de famille, des hommes porteurs de responsabilités communautaires et de dilemmes culturels complexes. Cette différence de perspective ne disqualifie pas le film de Garrone, mais en souligne les limites constitutives liées à la position extérieure du cinéaste par rapport à son objet.

Mahamat-Saleh Haroun, avec *Un homme qui crie* (Tchad, 2010), déplace quant à lui radicalement la focale du récit migratoire : la migration y est produite par la guerre civile et la violence politique locale, rappelant que les flux migratoires africains ne s'expliquent pas uniquement par l'attraction économique de l'Europe, mais aussi par des conflits politiques dans lesquels les interventions extérieures jouent souvent un rôle déterminant. Cet angle causal, structurellement absent de *Io Capitano*, constitue un angle mort significatif du film de Garrone : en ne montrant pas les causes profondes qui poussent Seydou à quitter Dakar à savoir pauvreté systémique, absence de perspectives, désillusion politique, le film risque d'individualiser une situation collective et structurelle.

Ces analyses comparées nous conduisent à une lecture enrichie de *Io Capitano*, qui reconnaît à la fois sa valeur esthétique et humaniste indéniable, et ses limites constitutives comme représentation européenne de l'expérience africaine. Dans le champ des études cinématographiques algériennes et arabes, cette réflexion résonne avec les débats menés depuis plusieurs décennies sur la représentation du monde arabo-africain dans le cinéma occidental ; débats qui trouvent dans *Io Capitano* un objet d'étude exemplaire, à la fois pour ses qualités et pour ses tensions non résolues. C'est précisément cette richesse contradictoire qui fait du film de Garrone un objet d'étude particulièrement stimulant pour la recherche en études cinématographiques.

La comparaison avec le cinéma africain contemporain, Moussa Touré, Mahamat-Saleh Haroun, Mohamed Diab, a mis en évidence une différence fondamentale de positionnement énonciateur : là où ces cinéastes construisent leurs récits migratoires depuis l'intérieur des sociétés d'origine, Garrone les aborde depuis la position du regard européen. Or, cette différence n'est pas seulement éthique ou politique : elle se traduit directement dans des choix formels précis, notamment dans l'articulation entre réalisme poétique et onirisme visuel qui constitue la signature esthétique de *İo Capitano*. Le tableau suivant permet de formaliser cette opposition stylistique en la systématisant sur six critères, lumière, cadrage, son, montage, fonction narrative et effet spectateur, afin d'objectiver

ce qui distingue le régime réaliste du régime onirique dans le film, et d'en mesurer les implications pour la lecture comparative avec le cinéma africain

Tableau N° 4. Grille comparative : réalisme poétique vs onirisme visuel dans Io Capitano

Critère	Réalisme poétique	Onirisme visuel
Lumière	Naturelle, directe, crue — soleil africain aveuglant	Diffuse, bleutée, irréelle — séquences hallucinatoires nocturnes
Cadrage	Épaule, plan fixe, regard caméra, profondeur de champ	Plongée, contre-plongée, grand-angle, déformation
Son	Sonorités ambiantes authentiques, langues africaines	Silence oppressif, musique diégétique distordue
Montage	Cut direct, temporalité linéaire documentaire	Fondu enchaîné, ellipses, ruptures de continuité
Fonction	Ancrer dans le réel social et politique	Ouvrir sur la dimension mythique et universelle
Effet spectateur	Empathie, identification, sentiment de réalité	Distanciation poétique, universalité, sublimation
Séquences types	Départ de Dakar, centres de détention, embarquement	Marche sur l'eau, visions du Sahara, figures spectrales

***Source** : Élaboration des auteurs (2024)*

La lecture croisée de ce tableau avec les analyses comparatives qui précèdent permet de formuler une hypothèse interprétative centrale. Le régime réaliste de *Io Capitano*, lumière crue, caméra épaule, son ambiant, coupe franche, est précisément celui que partagent les cinéastes africains contemporains comme Touré et Haroun : c'est le régime de l'ancrage dans le réel social et politique. En revanche, le régime onirique, lumière bleutée, plongée, musique distordue, fondu-chaîné, est le régime d'ouverture vers le mythe et l'universel qui n'a pas d'équivalent fonctionnel dans le cinéma africain de référence. Cette asymétrie n'est pas un défaut : elle dit quelque chose d'essentiel sur le projet du film. L'onirisme visuel est la marque du cinéaste européen qui cherche à universaliser l'expérience pour la rendre accessible à son public d'appartenance, tandis que le réalisme constitue son effort de fidélité à une expérience qu'il ne vit pas de l'intérieur. *Io Capitano* se tient ainsi à l'interface exacte de ces deux régimes, et c'est précisément cette tension formelle, visible dans chaque critère du tableau, qui constitue à la fois la force et la limite constitutive du film comme représentation européenne de l'expérience africaine.

Conclusion

L'analyse de *Io Capitano* de Matteo Garrone a révélé la complexité constitutive de toute tentative de représentation cinématographique de l'altérité migratoire depuis une position de cinéaste européen. En articulant une esthétique réaliste héritée du néoréalisme italien avec des séquences oniriques qui inscrivent le parcours de Seydou dans un récit mythologique universel, Garrone produit

une œuvre émotionnellement puissante, politiquement engagée et esthétiquement raffinée, mais non exempte de tensions internes significatives.

D'une part, le film accomplit plusieurs gestes éthiques fondamentaux : il place sa caméra systématiquement du côté du personnage migrant ; il refuse le voyeurisme compassionnel au profit d'une focalisation interne rigoureuse ; il construit Seydou en sujet plein, porteur d'une intériorité riche et d'un projet de vie légitime ; il rend visible la violence systémique des centres de détention libyens et des politiques migratoires européennes. Ces gestes font de *Io Capitano* un contre-récit précieux dans le débat public contemporain sur la migration.

D'autre part, l'analyse a mis en évidence plusieurs tensions qui méritent d'être nommées et discutées : la tension entre humanisation individuelle et effacement des causes structurelles collectives ; la tension entre poésie visuelle et exoticisation du monde africain ; la tension entre universalisation du récit héroïque et dissolution de la singularité culturelle et historique de l'expérience migratoire africaine ; enfin, la tension fondamentale entre la bienveillance déclarée du regard du cinéaste et les conditions matérielles de production et de diffusion qui déterminent en partie ce regard.

Ces tensions ne diminuent pas la valeur du film, mais elles nous invitent à une réflexion plus large sur les responsabilités éthiques du cinéaste face à la souffrance d'autrui, sur la question du droit de représentation, et sur les conditions politiques de la production cinématographique dans un monde globalisé et profondément inégal. Des études futures pourraient approfondir ces réflexions en comparant systématiquement *Io Capitano* avec des films africains traitant des mêmes thématiques depuis l'intérieur, ou en analysant la réception contrastée du film dans les pays d'origine des migrants représentés.

Il convient, pour conclure cette analyse, de revenir sur la question qui l'a initialement structurée : *Io Capitano* parvient-il à proposer une représentation filmique de l'altérité migratoire africaine qui échappe aux pièges de l'exoticisme et du voyeurisme compassionnel ? La réponse est nuancée et doit être envisagée à plusieurs niveaux. Au niveau des dispositifs narratifs et de mise en scène, le film accomplit des gestes éthiques significatifs qui le distinguent de la majorité des productions européennes sur la migration : focalisation interne rigoureuse, refus du surplomb, construction du migrant en sujet héroïque plein. Ces gestes produisent un effet d'empathie et de reconnaissance qui constitue une contribution réelle au débat public.

Au niveau des choix stylistiques et esthétiques, le bilan est plus mitigé. La tension entre réalisme poétique et onirisme visuel, si elle produit une œuvre d'une grande beauté formelle, génère également une ambivalence dans la construction de l'altérité : l'Afrique est simultanément présente dans sa réalité concrète et sublimée en espace mythologique, le migrant est à la fois individu singulier et figure archétypale universelle, la souffrance est à la fois documentée et poétisée. Ces glissements ne sont pas nécessairement des fautes esthétiques ou éthiques mais ils doivent être nommés et analysés pour que la critique cinématographique puisse remplir pleinement sa fonction de discernement.

Au niveau des conditions matérielles de production et de distribution, les tensions identifiées tout au long de cette analyse renvoient à des enjeux qui dépassent le seul *Io Capitano* : ils concernent l'ensemble du cinéma de la représentation de l'Autre produit dans les industries cinématographiques

des pays du Nord global. La question de qui a le droit de raconter quelles histoires, depuis quelle position et pour quel public, est une question politique fondamentale à laquelle le champ des études cinématographiques ne peut se soustraire. Elle engage des enjeux de pouvoir symbolique, de légitimité culturelle et d'économie politique de l'image qui méritent d'être au cœur des agendas de recherche contemporains.

En définitive, *Io Capitano* s'impose comme un film important, nécessaire et courageux, qui contribue significativement à humaniser le débat sur la migration et à donner une visibilité internationale à des expériences que le discours médiatique dominant tend à rendre invisibles ou à réduire à des statistiques. Mais il est aussi un film imparfait, traversé de tensions non résolues, porteur d'angles morts qui tiennent à sa position de production. C'est précisément cette imperfection productive qui en fait un objet d'étude inépuisable et un défi permanent pour la pensée cinématographique. L'œuvre de Garrone nous invite à continuer de penser, collectivement, les conditions éthiques et politiques de toute représentation filmique de l'Autre, et à inventer de nouveaux modes de regard qui soient à la hauteur de la complexité du monde contemporain.

Liste Bibliographique

- Agamben, G. (1997). Homo Sacer. Le Pouvoir souverain et la vie nue. Seuil, Paris.
- Aumont, J. (1990). L'Image. Nathan, Paris.
- Bachelard, G. (1942). L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière. José Corti, Paris.
- Bakari, I. & Cham, M. B. (1996). African Experiences of Cinema. British Film Institute, London.
- Bazin, A. (1962). Qu'est-ce que le cinéma ? Vol. 4 : Une esthétique de la réalité : le néo-réalisme. Éditions du Cerf, Paris.
- Belkhatir, M., & Sari Mohammed, L. (2023). La représentation de la banlieue dans la littérature migrante, son adaptation filmique et le cinéma français. Revue Afaque Cinemaia, 10(01), 34-46.
- Bhabha, H. K. (1994). The Location of Culture. Routledge, London & New York.
- Boussada, S. (2022). L'écriture visuelle du désastre : les ambiguïtés de la guerre d'Irak. Afaque Cinemaia Journal, 09(01), 60-72.
- Campbell, J. (2010 [1949]). Le Héros aux mille et un visages. Robert Laffont, Paris.
- Chatman, S. (1978). Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press, Ithaca.
- Chauvin, J.-S. (2023). Io Capitano : Garrone aux frontières du mythe. Cahiers du Cinéma, n° 804, pp. 42-44.
- Delavaud, G. (2005). L'Art de la télévision : histoire et esthétique de la dramatique télévisée, 1950-1965. INA / De Boeck, Bruxelles.
- Garrone, M. (Réalisateur). (2023). Io Capitano [Film]. Kavac Film ; Pathé Films ; Rai Cinema.
- Genette, G. (1972). Figures III. Seuil, Paris.

- Homère. (1993). L'Odyssée (V. Bérard, Trad.). Gallimard, Paris.
- Jost, F. (1987). L'Œil-Caméra : entre film et roman. Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
- Metz, C. (1968). Essais sur la signification au cinéma. Tome I. Klincksieck, Paris.
- Rancière, J. (2000). Le Partage du sensible : esthétique et politique. La Fabrique, Paris.
- Said, E. (1978). Orientalism. Pantheon Books, New York.
- Sontag, S. (2003). Devant la douleur des autres. Christian Bourgois Éditeur, Paris.
- Ukadike, N. F. (1994). Black African Cinema. University of California Press, Berkeley.