



HAL
open science

L'expérience de la marge : de l'espace filmique dans le cinéma de fiction de Vittorio De Seta

Alessandro Cariello

► **To cite this version:**

Alessandro Cariello. L'expérience de la marge : de l'espace filmique dans le cinéma de fiction de Vittorio De Seta. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03378806

HAL Id: dumas-03378806

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03378806v1>

Submitted on 14 Oct 2021

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.

École des Arts de la Sorbonne (UFR 04)
Master 2 Recherche Cinéma, esthétique et création

**L'expérience de la marge :
de l'espace filmique dans le cinéma de fiction
de Vittorio De Seta**



Alessandro Cariello

Mémoire préparé sous la direction de M. José Moure

Année académique 2020/2021 - session de soutenance de Juin



École des Arts de la Sorbonne (UFR 04)
Master 2 Recherche Cinéma, esthétique et création

**L'expérience de la marge :
de l'espace filmique dans le cinéma de fiction
de Vittorio De Seta**

Alessandro Cariello

Mémoire préparé sous la direction de M. José Moure

Année académique 2020/2021 - session de soutenance de Juin

Email : alessandro.cariello@etu.univ-paris1.fr / alessandrocariello1@gmail.com

Table des matières

Introduction	5
1. La marge comme limite. Un principe structurant	14
1.1 Des mondes divisés	15
1.1.1 Centre et Périphérie : la frontière en tant que telle ?	15
1.1.2 « Corps étrangers » : une autre limite	21
1.2 Exclusions sensibles : une topographie de la marge	25
1.2.1 Entr'appartenances de l'espace naturel	26
1.2.2 La ville, un espace répulsif	32
1.2.3 La « révolution copernicienne » : du côté de la marge	36
1.3 Les lieux clos : un Ailleurs inaccessible	39
1.3.1 Enfermements	40
1.3.2 La marge-seuil	44
2. Autour des limites. Dynamiques de marginalisation	49
2.1 Déracinements	51
2.1.1 Points de rupture : des fuites en avant	51
2.1.2 Décentremments : effets du centre ?	55
2.2 Quêtes de place	59
2.2.1 Verticalité : des corps face au vide	60
2.2.2 Horizontalité : espace-route et déroutements	66
2.3 Franchissements apparents : le sujet face à sa marginalité	70
2.3.1 Espace du passage	71
2.3.2 Faux mouvements : « partir, c'est revenir au même »	76
3. L'intériorisation de la marge. Habiter l'entre-deux	83

3.1 Vers une « alternative nomade » ?	85
3.1.1 Retours interdits	85
3.1.2 La transition permanente : le « personnage déambulateur »	89
3.2 Sur le bord : de la marge-limite à l'espace de l'entre-deux	93
3.2.1 Lieux et spatialité de l'entre-deux	93
3.2.2 De l'équilibre instable au blocage intérieur : le corps suspendu	98
3.2.3 Épilogues : des personnages « à moitié »	105
Conclusion	113
Filmographie	117
Bibliographie	120
Annexes	127

Introduction

*De Seta, au sein du cinéma italien, a toujours été en quelque sorte aux marges. Il a travaillé sur la marge, sur le bord, et c'est peut-être son destin celui de travailler sur les bords des choses [...], aux confins de la critique, aux confins de la considération.*¹

(Michele Mancini, 2004)

Acclamé à ses débuts comme documentariste expérimentateur, portant un regard valorisant la culture et les sociétés rurales du Sud italien, Vittorio De Seta sera bientôt consacré grâce à son premier long-métrage, *Bandits à Orgosolo (Banditi a Orgosolo, 1961)*², reçu comme « une renaissance du néoréalisme »³. Toutefois, seulement cinq années plus tard, *Un homme à moitié (Un uomo a metà, 1966)*⁴ lui valut l'accusation d'avoir trahi l'essence de son œuvre, pour se replier sur soi-même, en rendant son discours stérile, liquidé facilement comme cinéma « intimiste », allant de pair avec *L'Invitée (L'Invitata, 1969)*⁵ qui le suivit. Dans un essai dédié à ces deux films dits négligés, Antonio Costa note que « [à] cette phase, aux résultats incertains, a été préférée la période de la formation documentaire aboutie avec l'exceptionnel *Bandits à Orgosolo* »⁶. Et pourtant, comme l'écrit Alessandro Rais en 1995, dans l'introduction de la première monographie parue sur l'auteur :

*le cinéma de Vittorio De Seta, en effet, n'est pas que documentaire (peut-être qu'il ne l'a jamais été). Et l'indéniable valeur anthropologique de ses premiers courts-métrages ou de son premier long-métrage, ne peut certainement pas aplatir dans le sens d'une lecture univoque le parcours complexe de ses films.*⁷

¹ Salvo Cuccia (réal.), *Détour De Seta*, 2004. « De Seta, nel cinema italiano, è sempre stato in qualche modo ai margini. Ha lavorato sul margine, sul bordo, ed è forse un suo destino quello di lavorare sui bordi delle cose [...], ai confini della critica, ai confini della considerazione. » [TDA]

² Vittorio De Seta (réal.), *Bandits à Orgosolo (Banditi a Orgosolo)*, Italie, 1961.

³ Vittorio De Seta, In : Barbara Vey, Vincent Sorrel (réal.), *Le Cinéaste est un athlète. Conversations avec Vittorio De Seta*, Italie, France, 2010. « una rinascita del neorealismo. » [TDA]

⁴ Vittorio De Seta (réal.), *Un homme à moitié (Un uomo a metà)*, Italie, 1966.

⁵ Vittorio De Seta (réal.), *L'Invitée (L'Invitata)*, Italie, France, 1969.

⁶ Antonio Costa, « Il Terzo escluso », In : Alessandro Rais, *Il Cinema di Vittorio De Seta*, Catania : Maimone, 1995, p. 169. « A questa fase, dagli esiti incerti, è stato preferito l'apprendistato documentario conclusosi con il risultato eccezionale di *Banditi a Orgosolo* » [TDA]

⁷ Alessandro Rais, *Il Cinema di Vittorio De Seta, Op. cit.*, p. 20. « il cinema di Vittorio De Seta infatti non è solo documentario (forse non lo è mai stato). E l'innegabile valore antropologico dei suoi primi cortometraggi o del suo lungometraggio di esordio, non può di certo appiattire con una lettura univoca il complesso percorso dei suoi film. » [TDA]

De Seta a dû se situer « aux marges du marché officiel, et en raison de cela il a été marginalisé par la culture “officielle” »⁸. À bien y regarder, il y a une correspondance étonnante entre le place « marginale » des travaux de l’auteur, comme fait contextuel, et la présence insistante, propagée et multiforme de la *marge* comme élément et principe fondateur de réflexions en images et sons, fait au contraire *cotextuel*. Sous cet angle, on tentera dans le cadre de cette recherche d’aborder les quatre longs-métrages de fiction que l’auteur a réalisés, quantité exiguë au sein d’une carrière dilatée sur un demi-siècle, comptant des œuvres largement appréciées pour leurs qualités documentarissantes ou anthropologiques, et d’autres oubliées à cause de cette absence. D’abord, les marges s’affichent comme une récurrence thématique et narrative. De Seta a depuis toujours essayé de raconter, avec respect, des vies en marge et à l’écart, des « histoires de frontière, de marginalisation, d’humanité vraie »⁹. Il l’affirme lui-même, octogénaire, en reconsidérant sa longue carrière qu’auparavant il définissait comme « désassortie »¹⁰ :

[a]lors j’ai toujours cherché dans les films, inconsciemment, parce que je ne m’en suis pas rendu compte, les marginaux. Depuis les documentaires jusqu’à *Bandits à Orgosolo*, à *Un homme à moitié*, même si quelqu’un dit le contraire, le personnage est le marginal par excellence. [...] Dans *Lettres du Sahara* [son dernier long-métrage¹¹] il y a les marginaux par excellence, les extra-communautaires, comme on le dit aujourd’hui, les immigrés.¹²

Récemment, plusieurs chercheurs ont effectivement reconnu dans la thématique de l’exclusion qui parcourt ces travaux une « constante de fond du cinéma desetien tout entier »¹³. L’emploi de la notion de « marginal », tout comme de celle d’« exclusion », n’est

⁸ *Ibid.*, p. 9. « ai margini del mercato ufficiale, e per questo dalla cultura “ufficiale” marginalizzato ». [TDA]

⁹ Franco Blandi, *Vittorio De Seta. Il Poeta della verità*, Marsala : Navarra editore, 2016, p. 167. « storie di confine, di emarginazione, di umanità vera ». [TDA]

¹⁰ Vittorio De Seta, In : Goffredo Fofi, Gianni Volpi, *Vittorio De Seta. Il Mondo perduto*, Imola : Cue Press, 2020, p. 46.

¹¹ Vittorio De Seta, *Lettres du Sahara (Lettere dal Sahara)*, Italie, 2004.

¹² Barbara Vey, Vincent Sorrel (réal.), *Le cinéaste est un athlète. Conversations avec Vittorio De Seta*, Italie, France, 2010. « Allora io ho sempre cercato nei film, inconsciamente, perché non me ne sono reso conto, ho sempre cercato gli emarginati. Dai documentari a *Banditi a Orgosolo*, a *Un uomo a metà*, anche se qualcuno dice di no, invece il personaggio è l’emarginato per eccellenza. [...] In *Lettere dal Sahara* ci sono gli emarginati per eccellenza, gli extracomunitari, come si dice oggi, gli immigrati. » [TDA]

¹³ Paolino Nappi, *L’Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta*, Soveria Mannelli : Rubbettino, 2015, p. 91. « una costante di fondo del cinema desetiano tutto ». [TDA]

pourtant pas dépourvu de problèmes dans l'appréhension du cinéma de fiction de l'auteur. Leurs déclinaisons témoignent — au sein d'une filmographie qui malgré sa moindre étendue compte une extrême hétérogénéité — de lieux, milieux et sujets filmés et représentés disparates. Sans vouloir constituer un cadre théorique qui serait spécifique aux sciences sociales, on peut néanmoins noter comment la théorisation de la marginalité dans ce domaine permet de toucher au cœur de l'une des puissances propres à la réflexion cinématographique de l'auteur. En effet, la marge et la marginalité relèvent d'un problème de *positionnement*¹⁴, et dès lors d'une pensée *spatiale* et *spatialisante*. La préoccupation persistante de l'auteur pour « le contrôle de l'espace »¹⁵, le traitement de sa matière, l'attention pour le mode d'exister et d'apparaître à l'image des lieux filmés, mais aussi et surtout pour le rapport qui s'établit entre le sujet filmé et son environnement, semblent en ce sens rejoindre l'intuition que la marge et la marginalité pourraient se manifester, premièrement, comme des *faits spatiaux*. L'analyse de l'espace filmique permettrait-elle alors d'aborder le cinéma de fiction de De Seta en rendant compte d'une réflexion globale au cours de sa filmographie apparemment « non linéaire » ? Pourrait-elle dévoiler des modalités particulières de représentation de la figure du marginal ?

C'est en effet face à des mondes traversés par des confins et des divisions profondes que le personnage desetien se confronte, où l'on serait tenté de lire un ordre de choses (et de l'espace) qui ferait ressortir sa marginalité. Un propos que l'on retrouve chez Kerckhoff et McCormick, dans leur essai sur le « status marginal » et la « personnalité marginale »¹⁶, confirmerait l'impression que la question se pose éminemment en *termes d'espace*. Ainsi, si pour les deux sociologues la marginalité est un phénomène qui dépend de l'acceptation de la part d'un groupe, l'idée de ce « niveau d'acceptation expérimenté par chaque individu peut être conceptualisée par la notion d'une *barrière* entre l'individu et le groupe »¹⁷. Comme on le verra, le concept de barrière sera en effet crucial dans les films de l'auteur. Mais s'arrêter à

¹⁴ Voir Jaap Bos, « Les types de marginalisation dans leur relation constitutive au discours », In : *L'Homme & la Société*, Paris : L'Harmattan, 2008/1, n. 167-169, pp. 177-201.

¹⁵ Paolino Nappi, *L'Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta, Op. cit.*, p. 108. « il controllo dello spazio ». [TDA]

¹⁶ Alan C. Kerckhoff, Thomas C. McCormick, « Marginal Status and Marginal Personality », In : *Social Forces*, Octobre 1955, Vol. 34, n. 1, pp. 48-55.

¹⁷ *Ibid.*, p. 51. « This idea of the level of acceptance experienced by each individual may be conceptualized by the notion of a barrier between the individual and the group. » [TDA]

voir les choses ainsi, signifierait se limiter à une approche qui recherche dans les images, comme l'écrivait Benjamin Thomas, des « explications *du monde* »¹⁸, au lieu de prendre le temps de mesurer ce qui se joue dans l'apparition du monde, sa configuration spécifiquement cinématographique. Car la marge, chez De Seta, ne saurait pas simplement revenir qu'aux thèmes de la marginalisation et de l'exclusion, ni à un objet extérieur ou à un fait social voué à être observé, raconté et représenté avec l'œil du sociologue. Elle est avant tout un principe esthétique, un motif au sens que lui donne Benjamin Thomas en citant Emmanuelle André (2007), c'est-à-dire :

*ce qui infuse dans l'œuvre, s'y déploie par déplacements, disparaissant ponctuellement pour mieux réapparaître au gré d'une série d'événements plastiques qui ne sont que ses retours sous d'autres aspects et d'autres intensités, mais par lesquels il est toujours reconnaissable*¹⁹.

Si la marge acquiert une certaine cohérence par ses « réapparitions » au cours des films, on pourrait toutefois se demander si ce motif serait en mesure de « résister », conserver sa force, d'une œuvre à l'autre. Qu'est-ce qui rapprocherait les barrières qui se manifestent dans les vicissitudes d'un berger d'un village isolé, d'un intellectuel bourgeois submergé par ses névroses, d'une jeune femme qui se sent trahie par son mari, ou encore d'un migrant sénégalais arrivé dans un pays européen dans les premières années du XXI^e siècle ? Cerner cette entité qui habite le cinéma de fiction du réalisateur, le *traverse* et hante ses personnages échappe aux définitions issues des champs des sciences sociales et de la géopolitique. Une complexité semblable est relevée par Richard Terdiman qui, dans un essai retraçant le travail de Michel de Certeau (1999)²⁰, propose de prendre comme point de départ la « fonction épistémologique de la marge »²¹. Il indique de cette manière la difficulté à saisir ce qui est de la barrière, qui pourrait s'entendre comme frontière, et de ce qui se passe autour de cet objet étroitement lié à toute conception de marge et de marginalité :

¹⁸ Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg : Les éditions Circé, 2019, p. 13.

¹⁹ *Ibid.*, p. 118.

²⁰ Richard Terdiman, « La Marginalité de Michel de Certeau », In : *Rue Descartes*, Septembre 1999, n. 25, pp. 141-158.

²¹ *Ibid.*, p. 142.

il faut comprendre cette difficulté comme un effet de la pression qui s'exerce sur le langage quand il vise à exprimer les phénomènes frontaliers [...]. Je suppose donc ici que sur cette frontière surgit la signification. Mais la saisie de ce surgissement pèse sur la capacité du langage à exprimer et à s'exprimer. Parler de ces marges, parler sur ces marges, est fondamentalement ardu. Quand nous essayons d'exprimer ce non-lieu insaisissable où tout traverse, nous sentons à quel point l'expérience échappe au langage.²²

Tenter de fonder un discours analytique sur une œuvre à partir de ses marges (celles représentées), si ce n'est pas paradoxal, mettrait du moins face à une impasse, tout d'abord « linguistique » : dans ce trait au statut incertain se confondent les démarcations physiques, se déployant dans l'espace, et celles imaginaires et mentales. D'autre part, dans une sorte d'isomorphisme, l'impasse semble s'imposer aux personnages desetiens eux-mêmes, premièrement sous l'aspect d'une limite indépassable, bien concrète, qui devient l'un des motifs principaux du cinéma du réalisateur. C'est probablement à partir de telle démarcation spatiale qu'il serait le plus pertinent d'entamer le questionnement de la marge et de la marginalité chez l'auteur, dans ses effets sur les sujets qui en font l'*expérience*. L'espace filmique que De Seta organise à chaque fois dans ses films déborde de la (non-)fonctionnalité du décor invisible ou inerte, et requiert ainsi un regard qui puisse dégager sa (et ses) *présence(s)*. Mais, là encore, le terrain est glissant ; le risque est de trop miser sur cette présence, de réduire l'espace à force de conditionnement qui agit sur les sujets filmiques. Un problème évident, éthique autant qu'esthétique, surgit. L'auteur lui-même a voulu s'exprimer, dans une lettre (jamais envoyée) à un journaliste de la revue *L'Espresso* en 1960, en plein tournage de *Bandits à Orgosolo*, contre toute forme de déterminisme et d'explication liée à l'environnement, véritable parti pris du film : « nous avons tout essayé pour que les orgolais restent des sujets actifs [...], et soudain on s'est retrouvés tous ensemble encadrés et dégradés comme des objets »²³. Au-delà de l'essentielle non-pertinence des remarques relatives au pessimisme *lombrosien* dans les autres films, la question qui se pose ici concerne les enjeux de la mise en scène de l'espace et du personnage : comment faire apparaître la marge à

²² *Ibid.* [Je souligne]

²³ Vittorio De Seta, « Lettera (mai spedita) ad Andrea Barbato », In : Goffredo Fofi, Gianni Volpi, *Vittorio De Seta. Il Mondo perduto, Op. cit.*, p. 56. « avevamo fatto di tutto perché gli orgolesi restassero soggetti attivi [...], e di colpo ci trovammo impacchettati e degradati al rango di "oggetti" ». [TDA]

l'image et en dégager la relation avec le sujet filmique, sans pour autant l'employer comme un simple outil définitoire, contraignant, le rendant un sujet *passif*?

Si un questionnement filmique sur l'expérience de la marge existe chez l'auteur, il faudrait le chercher, en faisant encore référence à Benjamin Thomas, dans son articulation « avec le monde »²⁴. Approcher la question sous l'angle de l'*expérience* devient en ce sens crucial, permettant d'interroger la complexité d'une relation, celle entre le sujet et l'espace, qui dépasse la conception de l'espace filmique comme entité surpuissante, déterminant l'être et le faire des personnages, tout comme celle d'un espace-personnage (ou acteur). Si des limites apparaissent dans les films, leur présence ne semble guère signifiante sinon par une autre *présence*, celle du sujet qui s'y confronte. Dans ses films, on pourrait supposer que De Seta invite premièrement à observer l'expérience de ses personnages dans cet espace divisé, où ce-dernier ne peut pas simplement être appréhendé comme une force autonome qui détermine les comportements du premier. En somme, l'expérience de la marge demanderait à être étudiée dans la perspective de ce que Benjamin Thomas théorise comme le « milieu filmique », à savoir :

*une actualisation singulière et réciproque de qualités de corps et de qualités d'espace, par une pratique du lieu, [...] une entr'appartenance et non la possession unilatérale de l'un par l'autre*²⁵.

Or, de cette interaction réciproque d'un sujet et de l'espace qui semble être à l'œuvre dans l'expérience de la marge, découlent plusieurs interrogations. L'« entr'appartenance » elle-même s'atteste comme problématique : comment envisager un travail filmique qui mobilise des moyens esthétiques pour révéler ce que Thomas appelle l'« être-avec » d'un sujet au monde, si ce monde apparaît en réalité comme traversé par des divisions, par des oppositions primordiales ? Les questionnements de De Seta paraissent reposer sur ceci, sur l'habitabilité du monde de la part d'un sujet qui *éprouve* les marges, qui doit inévitablement faire face à des limites. Affaire donc d'appartenance potentielle, avant même que d'entr'appartenance. Dans ces univers aux apparences désunies, la présence des barrières

²⁴ Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, *Op. cit.*, p. 13.

²⁵ *Ibid.*, pp. 151-152.

interrogerait non seulement les modalités dont le personnage desetien est à l'espace, mais à *quel* espace est-il, jusqu'à faire surgir l'interrogation la plus ardue : peut-on habiter la marge, cet espace où *tout traverse* ? Comprendre le *comment* de cette habitation liminaire ne paraît pas pouvoir se résumer aux fractures et séparations qui affleurent de l'espace extérieur.

Une tension inhérente à l'interdéfinition jaillit : tout en puisant sur la primauté de corporéité et de spatialité, ce rapport pourrait-il donner à voir, ou bien à percevoir, quelque chose qui dépasse la présence des limites ? Si la marge s'inscrit dans un phénomène spatial qui engage le corps situé, pourrait-elle en même temps faire accéder au *sensible* quelque chose qui dépasse ce rapport physique du sujet à l'espace ? Questionner dans ce sens le travail de De Seta requiert de revenir aux enjeux soulevés dans le modèle analytique de l'« image-espace » d'Antoine Gaudin (2015), en ce qu'il « [ferait] de l'espace, non plus seulement un enjeu plastique, mais également un enjeu existentiel »²⁶, en se demandant si ces films seraient capables de le faire apparaître « comme un *problème*, reformulé dans la matière expressive propre au cinéma »²⁷. On pourrait ainsi tenter de mesurer jusqu'à quel point la « propagation » du motif de la marge dans le cinéma de l'auteur se donnerait à percevoir telle une expérience spatiale et corporelle, et permettrait de cette façon de toucher à la condition existentielle du personnage desetien, voire de dévoiler, par le tangible, une intériorité *située*.

Le cadre théorique constitué dans cette recherche repose premièrement sur les essais, que l'on vient de citer, sur l'espace cinématographique d'Antoine Gaudin et de Benjamin Thomas (2019)²⁸. Au-delà de la terminologie employée (sur laquelle on reviendra à nombreux moments), et tout en remarquant les différences substantielles des propos, hypothèses et présupposés des travaux des chercheurs, une analyse s'appuyant sur les deux approches, et qui tenterait de les conjuguer, permettrait d'étudier « l'espace comme une structure problématique ou un enjeu existentiel »²⁹. En considérant la marge comme un phénomène de spatialité qui serait « en relation avec [l]a compréhension intime de la situation du protagoniste »³⁰, on

²⁶ Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Malakoff : Armand Colin, 2015, p. 135.

²⁷ *Ibid.*, p. 136.

²⁸ Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, *Op. cit.*

²⁹ Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, *Op. cit.*, p. 135.

³⁰ *Ibid.*, p. 89.

pourrait dès lors aborder cet « *espace du monde qui ne va plus “de soi”* »³¹, à partir du corps situé, de la mise en question de son rapport avec l'espace qui se dégagerait dans le travail esthétique, capable de révéler, par le sensible, ce qui dans la marginalité serait « normalement inexpérimentable par autrui, normalement intangible... »³².

En outre, il conviendrait d'évoquer ici une notion qui a été tenue en compte dans le but de préciser la compréhension des enjeux soulevés par le motif de la marge chez l'auteur, c'est-à-dire la notion, par ailleurs très féconde en études cinématographiques, de *frontière*. Bien que ce concept ne rejoigne que par rapprochements, comme on le verra, le travail filmique que De Seta opère dans la représentation d'expérience de la marge et de la marginalité, des points communs avec l'approche proposée en font un élément de réflexion fondamental, constamment en dialogue avec l'analyse de la constitution du rapport du sujet à l'espace des films.

Le travail se développera effectivement à partir de ce dialogue, en questionnant dans un premier temps la marge tel un principe structurant des univers diégétiques. La marge-limite sera ainsi la première incarnation de ce motif, que l'on examinera dans le but de révéler le rapport à l'espace de la part du personnage desetien. Il sera l'occasion de poser la continuité profonde entre ces films si éloignés, tout en interrogeant la primauté de la marge comme motif crucial du travail des formes.

Ensuite, il s'agira de se pencher sur les circulations, les *dynamiques* qui prennent forme autour de la marge, que l'on appellera des procès de marginalisation. Le sujet, se confrontant aux marges, serait en ce sens au centre de divers processus, qui à l'aide de structures narratives et de moyens expressifs touchant à son rapport au monde, questionnent sa place, son emplacement, c'est-à-dire la capacité à l'habiter du personnage.

Enfin, on tentera de voir comment la marge serait envisagée chez l'auteur tel un espace d'« entre-deux », déclinaison non pas incompatible avec les précédentes, mais que l'on ne pourra saisir qu'à la fin des parcours narratifs, aux vues des exclusions qui ont pris corps au cours des films : dans cet espace véritablement marginal, on pourra alors interroger la façon dont De Seta semble concevoir la marge telle une position, une spatialité, à part à

³¹ *Ibid.*

³² Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, *Op. cit.*, p. 84.

entière, étroitement liée avec la condition intérieure de ses personnages, et ainsi se demander dans quelle mesure les films pourraient la constituer comme un espace *habitable*.

Première partie

1. La marge comme limite. Un principe structurant

« Car la signification naît toujours d'une limite, elle nous vient toujours à travers une frontière. La marge où nous matérialisons ces significations est ce qui les rend possibles ».

Richard Terdiman, « La Marginalité de Michel de Certeau », *Op. cit.*, p. 141.

1.1 Des mondes divisés

1.1.1 Centre et Périphérie : la frontière *en tant que telle* ?

Si *Bandits à Orgosolo* a été en large partie accueilli à sa sortie comme le prolongement naturel de discours et de thématiques qui étaient au cœur des courts-métrages documentaires de l'auteur, le passage à la fiction offre toutefois à De Seta l'occasion d'une évolution considérable dans sa réflexion. À partir encore une fois du Sud italien rural, la représentation de cette « réalité marginalisée »³³ (au sens socio-politique) se complexifie, notamment en ce qui concerne la *diégétisation*, la construction du monde filmique. Ainsi, le monde paysan qu'il avait filmé auparavant apparaît désormais comme habité et menacé par des divisions et séparations, des conflits entre entités opposées qui ressortent constamment dans les traits spatiaux exprimant la dualité Centre/Périphérie. La même dualité, reposant sur des conflits d'ordre socio-politique, ressort clairement dans *Lettres du Sahara*. Il semblerait alors pertinent de faire appel au concept de *frontière* pour rendre compte de ces fractures, démarcations nettes entre forces en jeu dans les films, participant de l'organisation d'un espace filmique globalement divisé.

L'exorde de De Seta dans le cinéma de fiction, c'est-à-dire la séquence de la chasse au mouflon qui ouvre *Bandits à Orgosolo*, fournit probablement la meilleure entrée en matière pour saisir le principe dual régissant la diégèse. La séquence en question se donne effectivement à voir au premier abord comme une synthèse de la poétique des documentaires précédents, mais s'en détache considérablement dans la partie finale, où se dessine un conflit autrefois absent. Comme le note Paolino Nappi, les trois minutes qui la composent constituent « presque un film dans le film »³⁴, reproduisant les mêmes schémas que les travaux précédents — la structure temporelle tripartite, l'absence du commentaire verbal et musical laissant place au *soundscape*. Ces schémas, jouant sur la cyclicité du temps, la condensation des gestes qui seraient propres à toute une culture inscrivant hommes et actions

³³ Natalia Samonà, *Tra passato e futuro. Il meridione rurale in Carlo Levi, Rocco Scotellaro e Vittorio De Seta*, Acireale : Bonanno editore, 2018, p. 214. « una realtà emarginata ». [TDA]

³⁴ Paolino Nappi, *L'Avventura del reale. Il cinema di Vittorio De Seta*, *Op. cit.*, p. 84. « quasi come un film nel film ». [TDA]

dans une dimension mythique³⁵, avaient l'effet, dans les documentaires précédents, de constituer des univers diégétiques appréhendés comme des unités discrètes. Des mondes à part donc, des espaces périphériques certes porteurs de valeurs positives, d'un patrimoine culturel jusque-là ignoré, mais ainsi figés dans l'idée d'archaïque et d'altérité, dépourvus de tout échange avec l'extérieur — l'exemple le plus saillant est sans doute *Les Oubliés* (1959) qui, comme le dit l'auteur, naît de l'envie de faire un documentaire sur « un village sans route »³⁶. D'après Natalia Samonà, De Seta restitue dans son premier long-métrage une image du *Mezzogiorno* conforme aux documentaires précédents, c'est-à-dire d'un espace « hors de l'histoire, radicalement autre par rapport au monde moderne de celui qui regarde »³⁷. Et pourtant, la fin de l'*incipit*, où intervient un commentaire en voix-off, marque le passage décisif, instaure une division constitutive :

‘Cette histoire a lieu aujourd’hui, en Sardaigne, dans le village d’Orgosolo. Ceux-ci sont des bergers d’Orgosolo. [...] L’âme de ces hommes est restée primitive : ce qui est juste pour leur loi, ne l’est pas pour celle du monde extérieur. Pour eux, seulement les liens familiaux et de la communauté comptent. *Tout le reste est incompréhensible, hostile. L’État aussi, présent ici avec les carabinieri, les prisons.*’³⁸

Si d'un côté dans cet extrait on pourrait retrouver l'image du Sud « isolé, distant et immobile »³⁹ commune à l'œuvre précédente, de l'autre le texte verbal introduit un contraste très marqué, caractérisant la nouvelle perspective. Le travail de diégétisation, la construction du monde du film entamé dans cette ouverture, commençant sur les paysages mornes et dépouillés qui font de théâtre à la pratique ancestrale de la chasse, poursuit (virtuellement) en suggérant une fracture, un conflit dans l'univers du film. La voix-off signale en effet l'intrusion d'un facteur extérieur au sein du monde paysan méridional, l'État qui accède à la

³⁵ *Ibid.*, p. 50.

³⁶ Vittorio De Seta, In : Salvo Cuccia (réal.), *Détour De Seta*, 2004.

³⁷ Natalia Samonà, *Tra passato e futuro. Il meridione rurale in Carlo Levi, Rocco Scotellaro e Vittorio De Seta*, *Op. cit.*, p. 178. « l'immagine di un Mezzogiorno immobile, fuori dalla storia, radicalmente altro rispetto al mondo moderno di chi guarda ». [TDA]

³⁸ « Questa storia accade oggi, in Sardegna, nel paese di Orgosolo. Questi sono pastori di Orgosolo. [...] L'anima di questi uomini è rimasta primitiva: quello che è giusto per la loro legge, non lo è per quella del mondo moderno. Per loro contano solo i vincoli della famiglia, della comunità. Tutto il resto è incomprendibile, ostile. Anche lo Stato che è presente con i carabinieri, le carceri. » [TDA] [Je souligne]

³⁹ Natalia Samonà, *Tra passato e futuro. Il meridione rurale in Carlo Levi, Rocco Scotellaro e Vittorio De Seta*, *Op. cit.*, p. 207. « isolato, distante e immobile ». [TDA]

diégèse, désigné en tant qu'entité distincte par rapport au monde filmé et se manifestant dans ses extensions autoritaires, formes de contrôle et régulatrices menaçantes ('les carabinieri, les prisons'). À l'origine de la conception de l'histoire du film, il y a effectivement les « rapports conflictuels avec l'État »⁴⁰, qui avaient été amplement abordés par Franco Cagnetta dans l'enquête ethnologique (ayant inspiré l'auteur⁴¹) reportée dans l'essai « Inchiesta su Orgosolo » en 1954⁴², où l'anthropologue avance que les méthodes policières des institutions menées à Orgosolo auraient pour effet « [l]a division complète entre le village et l'État [...], la méfiance complète des orgolais envers ce qui est étatique et non "orgolais" ».⁴³

Dans cette perspective, la présence de l'État, notamment dans son action répressive, pose dès l'ouverture du film un modèle de rapports problématiques du local avec une entité hégémonique, profilant un conflit à deux termes de type Centre-Périphérie, c'est-à-dire d'un « [c]ouple dissymétrique exprimant des relations de domination et de dépendance. »⁴⁴ Si la voix-off initiale anticipe cette opposition fondamentale, dans son essai dédié à l'œuvre de De Seta, Antioco Floris note pourtant que sur le plan esthétique

*la présence récurrente de conflits dans l'univers diégétique [...] ne se traduit pas dans des contrastes visuels, comme cela aurait pu être si l'on avait suivi un modèle de montage attentif à la production de sens*⁴⁵.

Or, si le régime de montage emprunté par l'auteur dans ce film s'éloigne effectivement en général d'une logique dialectique ou oppositionnelle, un tel système dual paraît en réalité se dessiner tout au long du film à l'aide de traits de séparation, de signifiants visuels marquant une division, qui se constituent et s'expriment sur le plan spatial. On peut

⁴⁰ Vittorio De Seta, In : Goffredo Fofi, Gianni Volpi, *Vittorio De Seta. Il Mondo perduto, Op. cit.*, p. 24.

⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

⁴² Franco Cagnetta, *Banditi a Orgosolo*, Nuoro : Illisso edizioni, 2002. [NDA : la nouvelle édition est éponyme du film de De Seta.]

⁴³ *Ibid.*, p. 275. « La division completa tra il paese e lo Stato, la paura che si è instaurata stabilmente tra popolazione e forze di polizia, la sfiducia completa degli orgolesi per ciò che è statale e non "orgolese". » [TDA]

⁴⁴ Roger Brunet, Robert Ferras, Hervé Théry, *Les Mots de la géographie : dictionnaire critique*, Paris : la Documentation française, 1993, p. 96.

⁴⁵ Antioco Floris, *Banditi a Orgosolo, il film di Vittorio De Seta*, Soveria Mannelli : Rubbettino Editore, 2019, p. 34. « la ricorrente presenza di conflitti all'interno dell'universo diegetico [...] non si traduce in contrapposizioni visive, come sarebbe potuto essere se si fosse seguito un modello di montaggio attento alla produzione di senso ». [TDA]

effectivement observer ce principe dans le rapport que la mise en scène tisse entre les personnages principaux et le Supramonte, lieu d'isolement et d'exclusion par excellence de la société *barbaricina*, fréquenté uniquement par les bergers et les bandits, traversé par Michele et son frère pendant leur fuite des forces de l'ordre. Sur la base de la valeur attribuée par la communauté à l'espace référent, mais en remaniant sa matière pour la rendre signifiante, De Seta propose en ce sens à plusieurs reprises des plans des deux personnages se penchant sur le bord des falaises des montagnes, où les deux figures s'étalent sur les paysages s'ouvrant à la vue infinie en bas des rochers. Ces plans exposant un corps-observateur, tourné vers les plaines et les précipices au-delà des ravins d'où peut arriver la menace (les autorités mais aussi, au début du récit, les voleurs de bétail), départagent l'espace du cadre, où cohabitent un volume d'air immense et le sol sèche où s'appuient les personnages.



Fig. 1. *Bandits à Orgosolo*

La configuration fragmentaire de l'ordre spatial, prenant forme dans la composition plutôt que dans l'enchaînement des plans, paraît ainsi incarner cette division constitutive qui se déploie au cours de la narration, d'une entité étrangère et hostile qui incombe au protagoniste et à son frère. Cet ordre spatial, socio-politiquement connoté, suggère dès lors l'existence d'une *frontière* au sens géo-physique, d'une limite séparant le territoire périphérique en un espace dominé et maîtrisé par le Centre (le village et ses alentours, en bas) et un espace plus en marge où le Centre tente d'étendre ses modalités de contrôle (les

montagnes). Les ravins du Supramonte d'Orgosolo traceraient par conséquent une véritable démarcation territoriale, une frontière *naturelle*⁴⁶ que le travail de composition rend sensible à l'image, séparant l'espace habité par le berger d'un espace indéfini, au-delà des ravins, où agit une force qui essaie de l'intégrer au système.

L'hypothèse d'un intérêt particulier de l'auteur pour la question de la frontière semblerait être corroborée par son dernier long-métrage, *Lettres du Sahara*. Ceci raconte en effet l'histoire du voyage d'un jeune migrant sénégalais qui parcourt l'Italie après la longue et souffrante traversée du désert et de la Méditerranée, et rentre ensuite dans son village. L'approche du film est centrée sur le rapport du protagoniste Assane à ce qui est, depuis sa perspective, Autre. Son parcours d'intégration dans cet État qui lui est totalement étranger (apparemment en accord avec un certain courant du cinéma italien sur les flux migratoires autour des années 2000⁴⁷), permet à l'auteur de reproduire une structuration duale dans le monde diégétique, inversant le schéma de *Bandits à Orgosolo*. Le protagoniste se confronte à un espace hostile et intransigeant, tentant dans ce cas de le repousser plutôt que de l'intégrer, toujours dans le cadre d'un système de relations dominant-dominé. Et pourtant, dans le film la frontière n'est jamais figurée *en tant que telle*. Elle n'est pas représentée à l'aide de signifiants frontaliers au sens propre, bien que l'univers diégétique sous-tend un système fortement oppositionnel.

Parler de frontière chez De Seta, notamment dans l'acception géo-politique que le terme assume, est en réalité problématique. D'ailleurs, Nappi observe que « *Bandits à Orgosolo* n'est pas un film politique, ni d'"engagement social" [...]. C'est plutôt l'histoire d'un isolement, celui du protagoniste⁴⁸ ». En reprenant la partie finale du discours énoncé par la voix-off, on pourrait en effet identifier une ultérieure dimension conflictuelle, plus subtile par rapport au couple oppositionnel Centre/Périphérie, et cependant fondamentale, instaurant

⁴⁶ Pour le caractère arbitraire du concept de « frontière naturelle », voir Roger Brunet, Robert Ferras, Hervé Théry, *Les Mots de la géographie : dictionnaire critique*, *Op. cit.*, pp. 227-228.

⁴⁷ Voir Enrico Gheller, « Il cinema italiano di fronte alle migrazioni (1994-2014) : da uno sguardo personale a uno sguardo politico », In : *Le Cinéma italien d'aujourd'hui, entre film politique et film engagé*, Caen : Presses universitaires de Caen, 2016, pp. 159-179.

⁴⁸ Paolino Nappi, *L'Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta*, *Op. cit.*, p. 86. « *Banditi a Orgosolo* non è un film politico, né di "impegno sociale" [...]. È piuttosto la storia di un isolamento, quella del protagonista del film ». [TDA]

dans le film une frontière dont le statut est moins clair que la délimitation territoriale. Il s'agit de la limite qui sépare la condition des bergers orgolais du banditisme : 'Ils peuvent devenir bandits du jour au lendemain'⁴⁹, récite-t-elle. Le statut de la limite que le film figure avec insistance, en s'inscrivant dans l'espace que les personnages traversent, vacille. La question de la frontière, tout comme celle de la structure duale, ne concernent plus alors uniquement un fait qui est extérieur au personnage : la limite ne peut plus aller de soi, comme la restitution d'un espace référent divisé. La frontière au contraire semble s'ériger à l'état d'idée, devenir « abstraite », selon la formule employée par Antony Fiant⁵⁰, qui s'atteste de plus comme brouillée, fragile, car, comme le rappelle De Seta, « [l]a ligne de démarcation entre la situation légale d'un berger, qui vivait pendant des mois sur le Supramonte, et celle illégale du *latitante* était extrêmement labile »⁵¹.

En s'arrêtant uniquement sur le fait territorial, sur l'apparence géo-physique et les valeurs socio-politiques des oppositions qui se déploient partout dans les mondes filmiques de ces deux films, on risquerait de ne pas voir que la séparation constitutive ne se réduit pas à une entité extérieure aux personnages. En insistant sur les divisions qui traversent la diégèse, De Seta semble au contraire questionner la place de ses personnages, leur rapport à la limite. Si les deux films de la deuxième moitié des années Soixante, phase dite du « mal obscur »⁵², reprennent la structuration duale, ils montrent clairement en ce sens que les séparations auxquelles l'auteur s'intéresse ne renvoient pas uniquement à une démarcation entre territoires géographiques.

⁴⁹ 'Possono diventare banditi da un giorno all'altro, quasi senza rendersene conto.' [TDA]

⁵⁰ Antony Fiant, « Les frontières abstraites dans le cinéma de Tariq Tegua », In : Corinne Maury, Ragel Philippe (dir.), *Filmer les frontières*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 160.

⁵¹ Vittorio De Seta, In : Goffredo Fofi, Gianni Volpi, *Vittorio De Seta. Il Mondo perduto, Op. cit.*, p. 24. « La linea di demarcazione tra la situazione legale di un pastore, che viveva per mesi sul Supramonte, e quella illegale di *latitante* era estremamente labile. » [TDA]

« *Latitante* » signifie « celui qui se cache ». Le terme désigne un fugitif qui fuit les autorités, impliquant sa condition de hors-la-loi.

⁵² Franco Blandi, *Vittorio De Seta. Il Poeta della verità, Op. cit.*, p. 69.

1.1.2 « Corps étrangers » : une autre limite

Un homme à moitié et *L'invitée* ont été considérés comme « un véritable corps étranger dans la production du réalisateur sicilien »⁵³. En se penchant de plus près sur les deux œuvres, on peut néanmoins à nouveau identifier une dualité fondamentale constituant le monde diégétique, une structure oppositionnelle qui prend forme dans l'organisation spatiale. Si une limite est figurée, élément organisateur des conflits qui sous-tendent le récit tout entier, la logique Centre/périphérie semble toutefois très peu adaptée ici. La division n'a plus rien à faire avec les démarcations propres à la notion géopolitique de frontière.

Des marques de séparation surgissent constamment dans l'espace des deux films en question, se constituant esthétiquement selon le principe formel proposé par Mathias Lavin des « équivalents visuels d'une limite »⁵⁴. Le monde diégétique en résulte traversé par des divisions, des fractures, qui sont pourtant dépouillées de toute valeur politique, ne pouvant plus s'incarner dans des traits géo-physiques. Les conflits dont celles-ci seraient porteuses ne concernent alors que le sujet, l'individu qui fait face à la limite. Les protagonistes des deux films font effectivement face au deuxième terme au sein d'un système binaire, une entité qui devient pourtant plus ambiguë, plus nébuleuse, moins facile à saisir que l'État hégémonique présent dans *Bandits à Orgosolo* et *Lettres du Sahara*.

Dans cette perspective, dans *L'Invitée* l'auteur choisit systématiquement de décomposer l'espace du cadre en séparant les figures dans le champ à l'aide du profilmique, selon un régime d'extrême rigueur d'organisation spatiale. Ce soin, relevant de ce que Renzo Renzi appelle l'« esprit de géométrie »⁵⁵ qui caractérise l'œuvre desetienne, engendre dans *L'Invitée* en particulier des moments où la mise en scène paraît arriver quasiment à l'abstraction des figures dans l'espace. Les éléments du profilmique sont ainsi traités comme des formes pures, devenues à l'écran des éléments susceptibles de constituer la limite qui sépare les sujets, renvoyant au principe organisateur du film. De Seta opère par exemple un

⁵³ Paolino Nappi, *L'Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta, Op. cit.*, p. 90. « un vero e proprio corpo estraneo, all'interno della produzione del regista siciliano. » [TDA]

⁵⁴ Mathias Lavin, « Ici comme ailleurs ? Intériorisation des frontières dans *Là-bas* de Chantal Akerman », In : Corinne Maury, Philippe Ragel (dir.), *Filmer les frontières, Op. cit.*, p. 176.

⁵⁵ Renzo Renzi, « I Difensori della falsa coscienza », In : *Cinema Nuovo*, n. 184, Novembre-Décembre 1966, pp. 408-413.

travail très recherché sur la présence à l'écran de la voiture où se trouvent pour la plupart du film les deux personnages principaux, la protagoniste Anne et son employeur François qui l'accompagne dans son voyage.



Fig. 2. *L'Invitée*

C'est le cas du moment vers la fin du récit où l'homme prend le volant dans un éclat de colère, après avoir manifesté sa jalousie pour Anne, courtisée par son ami sculpteur. L'homme est obligé à une manœuvre dangereuse, à sortir de route afin d'éviter un accident. Un plan montre alors les deux personnages séparés visuellement par le montant du véhicule (la portion de carrosserie adjacente au pare-brise et aux vitres latérales), filmé de trois quarts et assez rapproché de la caméra de façon à départager nettement l'espace du cadre. La composante plastique du profilmique est agencée de façon à faire percevoir une délimitation dans le *corps du film*⁵⁶, dont l'intervention à ce moment du récit n'est certainement pas casuelle. De Seta travaille la matière de l'image, où se creuse un écart entre les deux personnages — une division s'exprimant à l'aide de traits visuels et physiques qui semble dire quelque chose des états d'âme et de l'évolution de la relation entre les deux voyageurs.

C'est à l'incapacité de se s'intégrer, de se rapprocher des *autres*, que les personnages paraissent se confronter lorsque la limite s'étale à l'image, en raison d'une inadaptation au sens plus profond et intime. *L'Invitée* paraît mener un travail de « traduction » dans l'espace de cette inadaptation des personnages où, d'après Paolino Nappi, « le thème de l'exclusion [...] acquiert une dimension concrète et formelle aux limites de l'abstraction »⁵⁷. La limite devient un outil de structuration globale, présence visuelle reproduisant tout au long du récit

⁵⁶ Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, *Op. cit.*, p. 64.

⁵⁷ Paolino Nappi, *L'Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta*, *Op. cit.*, p. 108.

cette tension entre le sujet exclu et ce dont il est exclu ; elle ne renvoie pas à des divisions extérieures, pré-existantes. Dans ce travail sur l'espace que l'on repère, toutefois, comme l'écrit Gaudin, « l'Abstraction n'est pas à comprendre au sens de *renoncement à la figuration* »⁵⁸. La recherche récurrente de solutions de cadrage géométriques, traitant l'espace du cadre comme une pure matière plastique, ne joue pas aux dépens d'autres choix de mise en scène plutôt attentifs à révéler la spatialité vécue par les sujets et à en faire un enjeu de la représentation de l'exclusion. Chez De Seta, la matière même de l'espace arrive parfois jusqu'à incarner une limite à l'aide de traits véritablement tangibles, concrets, mobilisant les modalités du corps du sujet filmé d'être à l'espace, de le parcourir, à travers des choix esthétiques qui dévoilent par le sensible, pour employer les mots de Benjamin Thomas, la « part d'intangibilité »⁵⁹ des séparations, dont il fait l'expérience *corporelle* et *spatiale* qui est restituée à l'image.

Un homme à moitié fonde ses enjeux de mise en scène sur cette opération. Le protagoniste Michele ne se rappelle pas simplement du passé, il *traverse* ses souvenirs et visions « tel qu'il est au présent, au moment où se situe le flux audiovisuel du film »⁶⁰. Ainsi, comme l'observe la psychanalyste Maria Fiorentino à propos de ce film, « [l]es souvenirs prennent tout de suite corps »⁶¹ ; de ce fait, Michele vit véritablement l'espace de ses visions angoissantes, devenues palpables, où il répète les expériences corporelles qui le conduiront à sa condition d'exclusion.

Une scène capitale sous cette optique est celle (du souvenir) de la séduction de Michele de la part de Marina, premier amour de jeunesse, « dominante à son égard »⁶². La partie centrale de la scène se déroule dans la chambre de la jeune fille, habillée d'une serviette. Le corps à demi-nu de Marina apparaît derrière un voile, élément central de la mise en scène. Elle ordonne, dans un ton ludique, au jeune homme de se mettre face au mur.

⁵⁸ Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, *Op. cit.*, p. 66.

⁵⁹ Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, *Op. cit.*, p. 80.

⁶⁰ Antonio Costa, « Il Terzo escluso », *Op. cit.*, p. 173. « quale è nel presente, nel momento in cui si situa il flusso audiovisivo del film ». [TDA]

⁶¹ Maria Fiorentino, « Dedico questo film a Ernst Bernhard », In : *Rivista di Psicologia Analitica*, Casa Editrice Astrolabio, n. 54, 1996, p. 157. « I ricordi prendono subito corpo ». [TDA]

⁶² *Ibid.*, p. 158. « dominante nei suoi confronti ». [TDA]

Embarrassé mais attiré, il tourne timidement sa tête : depuis son point de vue, dans des plans subjectifs, on devine la silhouette de la fille derrière le voile quasi transparent, fonctionnant de filtre étendu à tout le cadre. Un très gros plan sur la main de Marina, demandant au protagoniste un pull-over, fend la *barrière* que constituent les draperies, se projetant vers Michele. Commence un montage alterné en champ-contrechamp, les deux sujets filmés à chaque fois individuellement d'un côté et de l'autre du voile, les yeux dans les yeux. Les deux séries de plans convergent enfin dans la rencontre des deux figures, dans un gros plan montrant les deux jeunes (Figure 4). Néanmoins, si les corps peuvent apparemment à ce moment cohabiter le même espace, le même plan, le voile persiste à l'image, avec sa texture à rayures qui couvre le visage de Marina et entrave le toucher. Les visages et les lèvres s'effleurent, mais les deux corps ne peuvent pas se réunir, ils ne peuvent pas entrer en contact à cause d'une matière à l'épaisseur dérisoire qui les sépare.

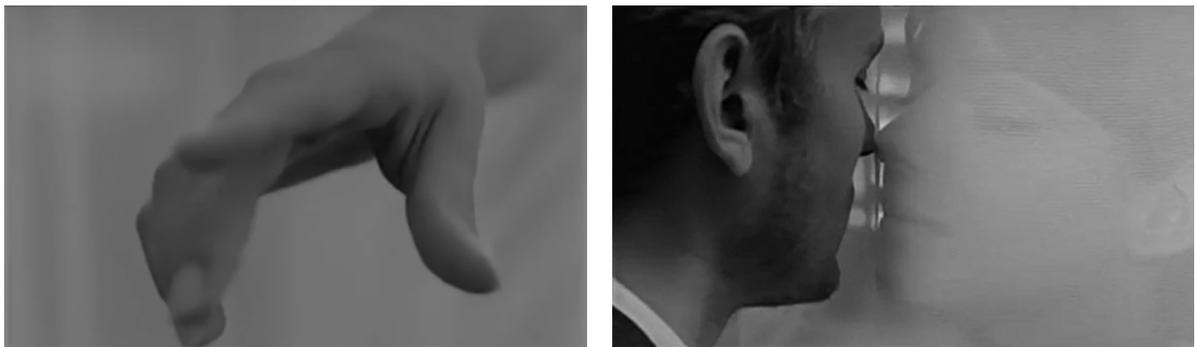


Fig. 3, 4. *Un homme à moitié* (à partir de gauche)

La scène se construit donc autour de la limite visuelle et à la fois concrète que constitue le voile, d'un côté certes révélateur d'une aptitude voyeuriste de Michele, mais de l'autre, et décisivement, véritable matérialisation d'une exclusion, marquant dans l'espace une division physique qui fait écho à un sentiment de malaise, à une inadaptation qui se perçoit spatialement. Ces choix, comme l'observe à juste titre Antonio Costa, situent « au niveau même de la composition du cadrage la fissure, la fracture, l'éloignement qui a produit le malaise existentiel du protagoniste »⁶³, tout en déployant sa crise intérieure dans l'espace, non pas comme un reflet des sentiments mais telle qu'elle se donne à lire par la pratique spatiale

⁶³ Antonio Costa, « Il Terzo escluso », *Op. cit.*, p. 173. « Tali scelte [...] collocano sul piano stesso della composizione dell'inquadratura l'incrinatura, la frattura, la sconessione che ha prodotto il disagio esistenziale del protagonista ». [TDA]

d'un un corps, « à partir d'une prise offerte par le monde »⁶⁴. En somme, « l'espace [...] se pratique aussi par les mouvements de la vie intérieure »⁶⁵.

L'émergence de la déchirure, de la limite qui s'affiche plastiquement à l'écran, se perçoit dans cette perspective comme l'expérience d'une corporéité, comme relation proprement physique du sujet à l'espace. Le monde diégétique étant nettement partagé, traversé par divisions et écarts, l'expression mentionnée plus haut de « corps étranger » se charge d'une tout autre signification. En détournant son sens désobligeant, cette même expression permettrait de penser les films de l'auteur comme questionnant littéralement le *corps* du sujet qui se situe, physiquement, face à un espace au-delà de la limite, auquel il ne semble pas être conforme. Mais la frontière « en tant que telle » semble céder la place à une autre limite, dont le statut est moins stable, renvoyant à un conflit « abstrait ». Forme d'écart, d'éloignement entre êtres plus souple, à l'étendue variable et moins politiquement connotée, on verra comment la notion de marge permettrait d'exprimer cette démarcation spatiale ayant peu à voir avec la frontière géo-physique. Mais pour saisir le sens de la division, il faut interroger l'expérience individuelle de l'exclusion que les films rendent sensible.

1.2 Exclusions *sensibles* : une topographie de la marge

La limite est appréhendée chez De Seta au premier abord en tant qu'élément constitutif d'un système dual, trait de séparation entre êtres et entre espaces. La morphologie des lieux, voire des mondes, que le sujet parcourt dans les films ne se modèle pas pourtant comme un ensemble pré-constitué d'éléments conditionnant ou déterminant son faire et son être sur un plan *virtuel*. La mise en scène de De Seta semblerait plutôt mettre en avant les possibilités de l'espace d'offrir au sujet « la matière première même de ses affects, les formes mêmes, en puissance, dont il actualisera certaines, afin de donner forme à ses comportements »⁶⁶. Dans un rapport réciproque, la marge devient l'aspect essentiel d'un être-au-monde particulier, d'une relation à l'espace devenue sensible et qui en exprime ainsi l'état

⁶⁴ Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, *Op. cit.*, p. 189.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 71-72.

d'exclusion. À partir de cette configuration, c'est donc « une *topographie proprement cinématographique* », au sens que lui confère Benjamin Thomas, qui se dégage dans l'ensemble des films de l'auteur, c'est-à-dire d'un espace

*que, spectateur, je ne traverse et je n'habite que par l'œil certes, mais dont je ressens que seuls certains types de déplacements, d'atmosphères, de temporalités, de phénomènes physiques y sont possibles*⁶⁷.

1.2.1 Entr'appartenances de l'espace naturel

Dès ses courts-métrages, Vittorio De Seta démontre un intérêt particulier pour la nature et l'espace naturel, d'autant plus qu'à ses débuts il semble se refuser de filmer l'espace urbain, comme le remarquent Goffredo Fofi et Gianni Volpi lors de leur entretien avec le cinéaste : « [t]u n'as jamais prétendu raconter les villes à cette époque-là. [...] Tu es allé où l'histoire était arrêtée »⁶⁸. C'est dans cette dimension apparemment a-temporelle que l'auteur articulerait le drame mythique opposant l'Homme à la Nature, « représentée dans sa grandeur et, souvent, dans son caractère terrible »⁶⁹, observe-t-il Lombardi Satriani. D'ailleurs, d'après Mathias Sabourdin « l'attention portée au symbolisme naturel, qui parcourt tous les courts-métrages de De Seta jusqu'à *Bandits à Orgosolo*, réapparaît dans *Un homme à moitié* »⁷⁰. Or, dès *Bandits à Orgosolo*, tout en puisant sur ce répertoire symbolique, la texture spécifique de l'espace naturel est thématifiée dans son rapport physique au personnage : le ciel plat et monotone, le sol rocheux et la pierre calcaire du Supramonte deviennent de véritables puissances, et non pas simplement des symboles, la *matière* rendant sensible l'exclusion du personnage⁷¹. Il en va de même d'ailleurs pour *Un homme à moitié* : la forêt et le parc

⁶⁷ Benjamin Thomas., « Voyage sensible : *The Bird People in China* (1998) de Takashi Miike », In : Patricia-Laure Thivat (dir.), *Voyages et exils au cinéma. Rencontres de l'altérité*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 295.

⁶⁸ Goffredo Fofi, Gianni Volpi, *Vittorio De Seta. Il Mondo perduto*, *Op. cit.*, p. 21. « Non hai mai preteso in quegli anni di raccontare le città. [...] S'è andato dove la storia era più ferma. » [TDA]

⁶⁹ Luigi M. Lombardi Satriani, « La pazienza di Vittorio De Seta », In : Alessandro Rais (dir.), *Il Cinema di Vittorio De Seta*, *Op. cit.*, p. 100. « rappresentata nella sua grandezza e, spesso, nella sua terribilità ». [TDA]

⁷⁰ Mathias Sabourdin, *Dictionnaire du cinéma italien : ses créateurs de 1943 à nos jours*, Paris : Nouveau monde éd., 2014, p. 370.

⁷¹ Deux brefs textes de repérage écrits par l'auteur à propos du Supramonte semblent confirmer cet attrait pour la matière des montagnes orgolaises et l'interrelation profonde avec les personnages (voir extraits en annexes).

assument des formes engluantes, envoutantes, où les arbres, leurs branches jusqu'aux feuilles, les hautes herbes, absorbent le protagoniste en l'encadrant dans une architecture végétale, qui semble à la fois le prendre au piège et le protéger, lui offrir un abri et l'isoler. Dans cette perspective, l'habitation de lieux relevant du naturel, dans ce film comme dans *Bandits à Orgosolo*, engendre un entrelacement du corps et de l'espace dans une véritable *contexture*⁷² et, en même temps, montre l'actualisation d'une interdiction spatiale, la marge qui s'interpose entre le personnage et un Ailleurs.

Un homme à moitié plonge le spectateur dès son *incipit* dans cet univers naturel dont l'habitation s'alimente de contradictions, où le parc, d'après Nappi, « devient tout de suite la métaphore de la condition existentielle du protagoniste, la représentation de son exclusion du monde »⁷³. Le film s'ouvre sur l'apparition de Michele, figure sombre allongée sur une pelouse, dans un plan d'ensemble en plongée perpendiculaire au sol. Suit un plan général sur un groupe de personnes qui courent en profondeur de champ, dont le mouvement est suivi par un panoramique gauche-droite. On revient ensuite à un plan sur Michele, similaire au premier, auquel s'enchaîne un gros plan de l'homme, qui, avec une expression tendue, regarde sa main, serre le poing et détourne les yeux pour un instant. On passe à deux plans semblables sur le groupe en mouvement, toujours en panoramique latéral gauche-droite. Le principe primordial qui s'institue, développé tout au long de l'ouverture, repose sur l'alternance entre deux séries de plans (ABAABB) où s'inscrit une opposition nette entre l'immobilité de Michele et le mouvement des autres personnes dans le parc. Un premier écart entre le sujet et l'autre se creuse, fragmentant la perception de ce lieu, qui donne ainsi forme à deux façons contraires de l'habiter, de pratiquer les traits matériels qu'il offre aux corps des sujets⁷⁴. L'espace relatif à Michele se trouve en ce sens circonscrit, délimité et renfermé dans des plans fixes, alors que les autres peuvent parcourir librement l'espace du parc, potentiellement illimité, dans un mouvement continu valorisé par le panoramique qui en reproduit le dynamisme : on accède à une dialectique faisant ressentir deux manières adverses de vivre un même lieu par un travail

⁷² Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, *Op. cit.*, p. 115.

⁷³ Paolino Nappi, *L'Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta*, *Op. cit.*, p. 99. « diventa subito la metafora della condizione esistenziale del protagonista, la rappresentazione della sua esclusione dal mondo ».
[TDA]

⁷⁴ Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, *Op. cit.*, p. 159.

filmique qui active « des qualités corporelles et spatiales [...] à l'unisson de [...] ce qu'en font les corps »⁷⁵. La stase, désignant la modalité dont Michele est à cet espace, assume l'apparence d'une fusion, d'une entr'appartenance où le sujet non seulement est entouré par les éléments qui composent ce milieu végétal, mais où son corps vu d'en haut s'ajuste au terrain dans une sorte de communion au sol que l'on serait tenté de définir comme un *enracinement*. Le corps immobile et l'espace se confondent alors dans une amalgame, dans une relation où les contours des deux composantes se brouillent. Les trois très gros plans sur Michele qui suivent, toujours statiques, approfondissent cette interrelation : alors que la caméra semble l'abstraire du contexte végétal dans ces plans à l'éclairage contrasté, des ombres de feuilles s'étalent sur son visage.



Fig. 5. *Un homme à moitié*

En somme, Michele est filmé dès le début comme se synchronisant, physiquement, aux appuis concrets que l'espace lui tend ; l'« effectuation » de cet ordre spatial produit une correspondance immobile, un fusionnement. L'espace naturel est vécu dans un entrelacement apparemment profond, à un tel point que les éléments qui le composent « contaminent » le corps du sujet. Cependant, la dynamique de l'écart instaurée par le montage entre l'homme dans son immobilité et le groupe qui court dans le parc fait en sorte que cette communion sensible n'ait rien de l'idylle dans un cadre naturel. Au contraire, elle assume un ton inquiétant. Le principe de l'écart se manifestant plastiquement tout au long de la scène se précise dans le motif visuel de la marge, qui prend forme à l'aide des éléments propres à l'espace naturel. La composition d'un plan en particulier inscrit définitivement l'état de

⁷⁵ *Ibid.*, p. 83.

séparation de Michele dans la matière de l'image, en traçant un bord sensible dans l'espace (Figure 5). Le plan en question commence par cadrer en plan général le groupe, se déplaçant vers la droite du cadre. Le pivotement sur l'axe de la caméra suit la course, jusqu'à révéler progressivement la silhouette de Michele, filmé de dos en contre-jour. Le groupe entre dans le champ de vision de l'homme, les observant de loin, immobile. Non seulement alors le travail filmique fait coexister dans le même plan deux actualisations conflictuelles du même lieu, mais c'est à ce moment que l'on distingue une séparation, une fragmentation nette dans l'espace du cadre : la zone d'ombre projetée par les arbustes s'étale dans la partie inférieure du cadre, où se trouve Michele ; en profondeur de champ, dans la partie de sol herbeux touchée par la lumière, le groupe, en partie occulté par la végétation, s'installe pour jouer au ballon. Le contraste chromatique entre les zones d'ombre et de lumière, valorisé par le noir et blanc, institue une limite visuelle dans le cadre, le départageant nettement en deux espaces propres aux sujets filmés, où Michele se trouve exclu, seul, sur le plan spatial.

Il faudrait toutefois noter que, aussi concrète soit-elle, rien n'empêche le franchissement *physique* de cette marge. Il ne s'agit que d'une bordure visible et visuelle, et non pas d'une barrière entravant le passage ; et pourtant, on la perçoit, par ce travail sur la relation du personnage à l'espace, comme indépassable. Pour *Bandits à Orgosolo* le discours est bien différent, car la marge se modèle, comme l'on a déjà mentionné, sur un caractère propre à la morphologie de l'espace diégétique capable de conditionner effectivement son dépassement : le motif de la marge trouve son expression dans le promontoire du Supramonte. C'est de nouveau dans l'entr'appartenance du sujet et de l'espace naturel que s'exprime son état d'exclusion. Un rapport analogique lie le sujet et sa condition aux traits sensibles de la montagne, comme le témoigne la scène du dialogue entre Michele et son frère cadet sur le bord d'une falaise, où l'homme raconte à l'enfant la mort de leur père.

Ce moment marque une pause dans la suite des événements du récit. Traqué par les carabinieri, le frère aîné semble désormais conscient qu'il lui sera difficile de retourner en arrière à sa vie d'avant. Par conséquent, il s'efforce de préparer comme il le peut le petit berger au métier, en lui transmettant patiemment ses connaissances. La conversation dont il est ici question s'inscrit dans l'initiation à la vie de berger : fasciné par la vue ouverte à l'infini depuis la Punta Solitta, et curieux de cette vie âpre qui semblerait être indissociable

des paysages du Supramonte, Peppeddu interroge son frère à propos de leur père, berger comme eux. Ainsi, la dureté d'une existence aux marges, en dehors de toute forme de socialité, ressort dans les réponses laconiques de Michele.



Fig. 6, 7. *Bandits à Orgosolo* (à partir de gauche)

La scène commence sur un plan moyen, où l'on retrouve les deux sujets aux extrémités opposées du cadre, Peppeddu à droite, en pied, et Michele à gauche, appuyé contre un rocher (Figure 6). Trois couches horizontales segmentent le cadre : le ciel, le promontoire lointain au milieu et la pierre calcaire en bas, rugueuse et claire, où les personnages sont solidement ancrés. Le plan présente un panoramique, subordonné au mouvement de Peppeddu qui, en se déplaçant vers la droite du cadre, gravit un rocher. Le regard de la caméra exclue graduellement Michele du cadre, en filmant dans un premier temps la marche de l'enfant sur le rocher pentu pour ensuite s'arrêter sur le personnage de dos, en pied sur la falaise. En plan moyen, la silhouette de Peppeddu jaillit au centre de l'image sur le ciel ample et monotone, les pieds sur le bord du rocher (Figure 7). Le mouvement de la caméra fait disparaître graduellement la vue sur le promontoire dans la distance, cette ligne d'étendue rocheuse qui touchait le ciel dans les plans précédents, pour ne montrer que le vide monochrome derrière le corps de Peppeddu. À l'aide d'un raccord-mouvement et dans l'axe, le plan suivant se rapproche de l'enfant, cadré à ce moment en plan poitrine, légèrement en contre-plongée, lorsqu'il se tourne vers son frère ; avec cette coupe, toute trace de l'espace rocheux où il est appuyé disparaît de l'image.

Une tension s'institue autour de la pierre inerte, constituant ce lieu infâme, qui acquiert à l'image une force attirante, engloutissante, du moins pour le personnage du berger adulte. Les plans de la scène présentent un principe similaire à celui identifié dans l'ouverture

d'*Un homme à moitié*, fondé à nouveau sur l'opposition entre deux expériences corporelles de l'espace bien distinctes à partir du même lieu. Tout d'abord, Peppeddu assume une allure plus dynamique que son frère, libre de mouvoir sur ce bord, cette limite sensible que le ravin constitue. Pour Michele, en revanche, tout indique l'immobilité, à partir de la pierre à laquelle il est appuyé. Tout au long de la scène, le berger plus âgé est cadré de façon insistante près des rochers, qui l'encadrent et l'entourent. Son corps n'est presque jamais visuellement en contact avec le ciel ou le promontoire en arrière-plan : une marge le sépare du vide. Mais cet ancrage ne semble pas pouvoir s'apparenter à un sens de sécurité, à une protection. Les plans qui suivent reproduisent cette configuration spatiale, où l'on pourrait lire la contiguïté entre la pierre et le sujet comme une relation analogique renvoyant à la condition de ce berger sur la voie du banditisme, amère et désolante. Bien plus qu'une simple métaphore, cette attirance vers la pierre à laquelle le berger est soumis dans la scène, s'opposant à l'air libre dont peut profiter le petit frère, émerge comme une interrelation de corporéité et de spatialité. Pour filmer la solitude de Michele dans le Supramonte, « la caméra doit être de pierre, se fondre avec le calcaire »⁷⁶, écrivait-il M. M. quelques ans après la sortie du film. *Faire corps* avec la pierre donc, en devenant presque de la même matière qui constitue le lieu de l'exclusion par excellence dans la société orgolaise et qui figure dans le plan une marge visuelle et concrète, physiquement indépassable.

Le présence de la nature dans l'oeuvre de fiction de l'auteur entraîne donc une interrelation du sujet à l'espace, non seulement montrée ou racontée mais rendue sensible. Une telle relation se situe loin de l'idylle, d'un goût paysager exaltant la beauté inaltérée de la nature : c'est dans l'espace naturel que De Seta trace l'exclusion de ses personnages. Ce rapport charnel, de synchronisation du corps à l'espace et à ses appuis, vient alors signifier sa solitude, son isolement. La mise en scène de la relation qui s'institue entre les éléments propres au naturel et les corps qui le traversent, tout en montrant et en faisant ressentir une texture particulière, fait émerger une fracture : les objets, les composantes de l'espace-nature sont susceptibles de devenir les marques visuelles et physiques de l'exclusion des personnages, les isolant dans une portion du champ, dans l'espace, tout comme dans le monde.

⁷⁶ M. M., « La Pierre et l'espace », In : *Esprit*, n. 315, Mars 1963, p. 458.

1.2.2 La ville, un espace répulsif

Si l'espace naturel chez De Seta s'offre au sujet comme l'espace d'une concordance, d'une intégration physique à sa morphologie, la représentation de l'espace urbain fait surgir des modalités d'habitation (si d'habitation on peut parler) qui lui sont contraires. Le résultat est pourtant le même : la configuration espace-corps qui découle en révèle l'isolement. Comme l'on a mentionné plus haut, la ville est assez peu filmée et représentée dans l'oeuvre de De Seta — où l'auteur arrive jusqu'à voir une « matérialisation de l'absurde »⁷⁷. Si la modernisation et l'urbanisation seront des thèmes cruciaux dans les projets documentaires que l'auteur réalise pour la télévision nationale en 1980⁷⁸, c'est probablement avec *Lettres du Sahara* que De Seta approfondira une réflexion critique sur la ville et son habitation. Et pourtant, le regard critique envers l'espace urbain chez le réalisateur s'inscrit moins, dans ses films de fiction, dans un discours sociologique que plutôt dans une démarche se focalisant sur l'individu et sa confrontation à la ville, comme anticipé dans *L'Invitée*, où le discours sur la « nouvelle architecture » semble jouer un rôle extrêmement significatif par rapport à la condition intime du personnage principal.

Bien que la différence de thèmes soit remarquable, le dernier long-métrage de l'auteur et *L'Invitée* relèvent effectivement d'une certaine cohérence dans le questionnement, sur le plan esthétique, des modes spécifiques de la relation entre espace et corps dans le contexte urbain. La ville et ses traits matériels prennent alors dans les deux cas l'apparence d'une structure repoussante, agissant comme une force répulsive dans son rapport au sujet, véritable « corps étranger » qui ne parvient pas à être assimilé à ses rythmes inhérents, contraint dès lors aux marges de l'espace urbain. Ainsi, dans *Lettres du Sahara*, lorsque Assane vague dans les rues trafiqués de Turin, étape ultime de son voyage en Italie, le travail filmique sur la perception de la contexture corps-espace rend compte, de façon sensible, de l'impossibilité à adapter son être à la ville, aux appuis concrets qui établissent ses conditions d'habitabilité. Cette non-synchronisation est illustrée dans les plans mettant en scène l'arrivée du protagoniste dans le chef-de-lieu piémontais.

⁷⁷ Vittorio De Seta, « L'influsso di Jung e il materialismo storico », In : Goffredo Fofi, Gianni Volpi, *Vittorio De Seta. Il Mondo perduto, Op. cit.*, p. 68. « la materializzazione dell'assurdo ». [TDA]

⁷⁸ Notamment *Hong Kong città di profughi* et *La Sicilia rivisitata* (1980)

Descendu du train qui l'a conduit à la station de Porta Nuova à Turin, le jeune étudiant sénégalais doit faire face à un lieu qui lui est complètement étranger, lui qui vient du village de Cap Skirring et qui a, jusqu'à ce moment, traversé des petites villes italiennes. Des brefs plans montrent les premiers pas incertains d'Assane dans les rues de Turin. Le but de son mouvement n'est pas clair — il traverse la rue, puis se retourne et se regarde autour. Ces plans moyens et d'ensemble cadrant le sujet de loin et à hauteur du regard, ont probablement été réalisés avec la lentille additionnelle montée sur une des deux caméras utilisées pendant le tournage⁷⁹. Ce paramètre résulte en une sensation d'aplatissement, mais surtout en un sens de spatialité donnant l'impression d'une contraction de l'espace ; un tel choix de focale, traitant l'espace en tant que « matière plastique »⁸⁰, paraît ainsi enfermer le sujet dans les limites du cadre, tout en ôtant la ville de vues larges et monumentales. À ce premier effet de contraction spatiale, s'ajoutent les masses visuelles qui remplissent à plusieurs reprises le champ, en occultant (partiellement d'abord, totalement ensuite) Assane au regard de la caméra. C'est le cas par exemple du premier plan dans la ville (Figure 8), où le jeune traverse la rue alors que la caméra suit son déplacement à l'aide d'un panoramique. Les voitures défilant en premier plan occupent la plupart du cadre, en bas, en reléguant ainsi le personnage à la partie supérieure, jusqu'à ce que les véhicules ne saturent totalement le champ.

Un telle texture urbaine, réduite au trafic qui peuple et anime le champ jusqu'à l'occuper entièrement, produit un sens d'étouffement, d'écrasement du corps du sujet s'inscrivant plastiquement dans la séquence et dans la perception de l'espace de la ville, dotée dans la séquence d'une « valence spatiale »⁸¹ exigüe. Le sujet est alors débordé, obligé à parcourir les rues, malgré lui, dans une errance incertaine, dépaysé dans un ordre spatial qu'il ne maîtrise pas. Si aucune marge visuelle est tracée ici, comme c'était le cas pour l'espace naturel, le sujet est néanmoins constamment chassé, expulsé du centre du cadre et du visible.

⁷⁹ Voir Paolino Nappi, *L'Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta*, *Op. cit.*, p. 184.

⁸⁰ Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, *Op. cit.*, p. 101.

⁸¹ *Ibid.*, p. 84. (« la valence spatiale d'une image unique dépend donc du degré de raréfaction ou de saturation de la figuration à l'intérieur du plan ; autrement dit, du nombre, de la disposition et du caractère identifiable des objets matériels représentés. »)



Fig. 8. *Lettres du Sahara*

La ville chez De Seta constituerait alors non seulement l'espace d'une non-synchronisation du sujet à ses rythmes, de trajets aux modalités confuses et limitées, mais deviendrait aussi susceptible de fournir les formes visibles et sensibles du malaise du personnage, contraint à une existence aux marges. Même si dans *L'Invitée* il n'y a pas exactement de moments qui se déroulent en ville, la séquence du chantier semble s'inscrire dans ce traitement particulier des formes urbaines, apparaissant comme inhabitables.

Dans ce segment, François, architecte affirmé, se rend avec Anne dans un chantier afin de vérifier l'avancée des travaux avec les commanditaires des immeubles. La protagoniste, l'accompagnant dans cette première pause du voyage qu'ils entreprennent, est dans un état de crise suite à la découverte de la trahison du mari. Elle ne parle pas, n'arrive pas à expliquer son drame à l'homme. Rien *a priori* semblerait indiquer un discours sur l'espace urbain ; mais l'attention portée par l'auteur à la présence dans le cadre du complexe en construction semble dire quelque chose de l'angoisse de la jeune femme, de son impossibilité à communiquer, et surtout de son aliénation et détachement des autres. La perspective adoptée par l'auteur n'est pas pourtant simplement de traduire les sentiments du personnage à l'aide des hauts bâtiments en béton, des grues et des pelleteuses ; l'état profond d'Anne semble résonner dans la façon dont elle se heurte au chantier, dans son allure à travers ce lieu. On pourrait voir ici, avec les différences qui s'imposent, une sensibilité qui se rapproche de celle de la tétralogie *antonionienne* en ce qui concerne le rapport des personnages à l'espace (notamment urbain). Le parallélisme semble par ailleurs motivé par la trame de références et suggestions à propos

de l'architecture qui se développe au cours du film, et en particulier à propos de ce que Seymour Chatman identifie chez Antonioni en tant que « mauvaise architecture », et qui serait « simplement une manifestation visible de la maladie des sentiments »⁸². L'articulation de la relation entre le fond et le sujet filmé⁸³, et en même temps entre le comportement de ce dernier dans un lieu donné et l'ordre spatial qui se constitue dans la séquence, permet alors à De Seta de *situer* l'état de l'être d'Anne, se manifestant, en suivant le propos de Benjamin Thomas, à travers « une manière singulière d'habiter un lieu, de le pratiquer, de s'y mouvoir, de participer *avec* lui à un *moment*. »⁸⁴

Après avoir tenté de téléphoner au mari et avoir quitté l'appareil aux premiers mots de l'homme, Anne, effrayée, commence à fuir au milieu du chantier, alors que François quitte le groupe d'investisseurs pour la poursuivre. La course de la protagoniste est montrée dans un plan général où, dans un premier temps, le cadre se départage entre le sol enneigé et le bâtiment en arrière-plan. Le pivotement sur l'axe de la caméra suit le mouvement entier des deux personnages en course durant trente secondes, jusqu'à ce que François n'arrête la femme. Ce mouvement entraîne un procédé que Gaudin décrit comme une « répartition des volumes de vide et des masses visuelles [...] soumise à une organisation évolutive »⁸⁵, concernant ici l'espace en arrière-plan, dont l'évolution est ajustée à la durée de la course à l'aide du panoramique latéral. Du fond saturé par le bâtiment en construction, la vue se dégage graduellement, jusqu'au vide d'un terrain vague en arrière-plan. Ensuite, une coupe intervient à la fin de la course, et par un changement d'angle de prise de vue la structure inachevée revient hanter l'espace derrière Anne, filmée à la limite latérale du cadre, en contre-plongée (Figure 9). Ce fragment institue son propre rythme d'appréhension spatiale : du « plein » des immeubles du chantier, l'espace se dilate dans un premier temps, et le personnage semble de cette façon pouvoir échapper à cette forme urbaine, comme si sa présence écrasante était en quelque sorte liée à son malaise. Mais le bâtiment revient s'imposer à la vue, rendu encore plus sinistre par la perspective, s'étendant à démesure derrière le corps de la femme, poussée aux bords de l'image. Toute la séquence est d'ailleurs

⁸² Seymour Chatman, *Antonioni, or the surface of the World*, Berkeley : University of California press, 1985, p. 103. « Bad architecture is simply one visible manifestation of the *malattia dei sentimenti* ». [TDA]

⁸³ *Ibid*, p. 68.

⁸⁴ Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, *Op. cit.*, p. 172.

⁸⁵ Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, *Op. cit.*, p. 122.

caractérisée par des décadrages, en sorte qu'Anne habite ainsi véritablement les marges du cadre, ce-dernier étant constamment envahi par les bâtiments en construction, qui semblent s'imposer comme des structures inquiétantes et menaçantes sur son corps réduit aux coins de l'espace de la représentation.



Fig. 9, 10. *L'Invitée* (à partir de gauche)

En ce qui concerne la topographie de la ville desetienne, la marge s'atteste donc de nouveau de principe esthétique central, mais sa présence diffère de ce qui est de l'espace naturel. La marge semble effectivement fonctionner comme une portion d'espace où les sujets sont cantonnés, repoussés, mis à l'écart d'un Centre (parfois celui du cadre) qui les rejette, et que l'on perçoit comme inhabitable. Les personnages qui parcourent l'espace urbain chez De Seta s'y retrouvent alors exclus, « corps étrangers » dans un ordre spatial dont ils ne parviennent pas à acquérir les modes d'habitation et d'habitabilité, ainsi relégués aux marges de l'image.

1.2.3 La « révolution copernicienne » : du côté de la marge

Malgré l'évidente dissemblance entre les modalités de représentation des formes urbaines et de celles relevant du naturel, une topographie assez cohérente se met en réalité en place chez De Seta, non pas tant par la récurrence de lieux filmés, de milieux et de paysages socialement et culturellement définis, mais justement par la façon dont les personnages habitent (ou bien, tentent d'habiter) le monde. Les traits qui composent l'espace des films se perçoivent effectivement à partir d'un rapport particulier que le sujet engage *corporellement* avec cet élément structurant qui est la marge, de sorte que l'on pourrait parler d'une certaine

« orientation » de la topographie. Sans cesse confronté à des limites, l'emplacement du sujet *d'un côté*, ou mieux, *du côté* de la marge participe de la configuration d'un monde diégétique que l'on appréhende de manière partielle. Comme l'observe Mathias Lavin :

*[a]u-delà des zones frontalières en tant que telles, les frontières structurent ou médiatisent notre relation au paysage et plus largement au monde, que l'on se situe sur un plan géopolitique, social ou encore imaginaire.*⁸⁶

Tout en réaffirmant la nuance décisive différenciant les notions de frontière et de marge, on pourrait pourtant insister sur le fait que la présence filmique de telles délimitations influencent non seulement un être-au-monde incarné, mais également la perception du monde filmique de la part du spectateur. Mettre au centre le rapport du sujet filmé avec la marge signifie en ce sens opérer des choix formels précis, que l'on a commencé à déceler, concernant le travail esthétique sur l'espace, dont les modalités de représentation et la perspective adoptée résonnent avec une véritable prise de position de l'auteur, dont il a parlé lui-même comme d'un passage au « système copernicien »⁸⁷.

Sous cet angle, un élément de mise en scène fondamental que l'on repère dans les films est la surabondance de plans cadrant le personnage principal de dos, le visage caché à la caméra. Les plans proposant ce genre de cadrage donnent lieu à une large série d'images de sujets tournés, allant du premier long-métrage jusqu'au dernier, réalisé plus de quarante ans après, à tel point qu'il semblerait tout à fait motivé d'y voir un choix de composition privilégié par l'auteur. Certes, les situations diégétiques ou le poids de ce choix sur l'économie de la narration varient sensiblement d'un film à l'autre, voire d'une séquence à l'autre. Il reste que la récurrence de ce choix s'accompagne souvent de la présence des traits visuels façonnant la marge que l'on a indiqués jusqu'ici, avec un travail de composition très soigné sur les lignes autour ou derrière le corps du personnage et sur la répartition des volumes d'air et des masses visuelles dans l'espace du cadre. La configuration de la division qui traverse l'espace filmique donne ainsi l'impression que la caméra se place *du côté* des

⁸⁶ Mathias Lavin, « Ici comme ailleurs ? Intériorisation des frontières dans *Là-bas* de Chantal Akerman », *Op. cit.*, p. 171.

⁸⁷ Voir Cesare Biarese, « Autore è la realtà », in *Cinecritica*, a. XIII, n. 16-17, Janvier-Juin 1990, pp. 32-34.

sujets, dans une sorte de correspondance qu'Antoine Gaudin appellerait « un “être-avec” (distinct de l'identification) »⁸⁸. Comme l'on a montré dans les paragraphes précédents, la topographie non seulement se dessine dans les films à l'aide d'un travail sensible sur la spatialité relative au sujet, d'une séparation qui s'incarne dans son rapport à l'espace, mais plus précisément à *partir* de cette expérience : c'est de l'intérieur, du côté où le sujet se place par rapport à la marge, que l'on appréhende les sentiments d'éloignement et d'exclusion qu'il vit et qui prennent forme dans la texture espace-corps à la base d'un travail topographique ainsi véritablement « orienté », depuis une perspective située.



Fig. 11 *Bandits à Orgosolo* (gauche) ; Fig. 12 *Un homme à moitié* (droite).

Or, le fait de mettre en scène l'exclusion du sujet dans l'espace et plus précisément de l'espace tel que celui-ci l'effectue semble répondre à une exigence de positionnement qui est propre au cinéma desertien, comme l'illustre bien la contribution de Goffredo Fofi citée par Franco Blandi à propos *Lettres du Sahara*, mais facilement applicable à toute l'oeuvre de l'auteur : « Il y a une certaine façon de se situer de ce côté-là, autrefois en Italie on disait de la part des “classes subalternes”, ici il s'agit de “populations subalternes”. »⁸⁹ Chez De Seta, le positionnement *de ce côté-là* ne se réduit pas pourtant au choix de sujets, de thèmes, ni à un fait éthique, mais exprime un véritable être-avec de la part de la caméra, contribuant décisivement à la perception de la topographie des films. On pourrait alors identifier une certaine cohérence dans la revendication du réalisateur d'une méthode de tournage qu'il

⁸⁸ Antoine Gaudin, « Pour un cinéma géopoétique : "Los Muertos" de Lisandro Alonso », In : *CinémAction*, Cinémaction ; Corlet ; Filméditations, 2015, p. 4.

⁸⁹ Goffredo Fofi, In : Franco Blandi, *Vittorio De Seta. Il Poeta della verità, Op. cit.*, p. 137. « C'è un collocarsi da quella parte, una volta si diceva in Italia dalla parte delle “classi subalterne”, qui si tratta di “popoli subalterni” ». [TDA]

inaugure dès *Bandits à Orgosolo*, consistant dans « le passage d'un état ptolémaïque à une conception copernicienne »⁹⁰, c'est-à-dire le fait de passer de la centralité de la caméra, à une démarche où « il y a quelque chose qui se passe, et la caméra tourne autour »⁹¹. Si d'une part la « révolution copernicienne » de l'auteur ré-élabore la leçon zavattinienne, et notamment la théorie de la filature⁹² comme adhésion au flux du réel (du moins en ce qui concerne *Bandits à Orgosolo* et *Lettres du Sahara*), d'autre part ce choix produit des effets considérables dans l'appréhension du rapport entre le sujet et l'espace qui se dégage dans les films, actualisant la structuration duale de façon que la caméra non seulement se situe résolument avec les « exclus », mais en restituant leur expérience sensible et corporelle de l'exclusion par rapport à un espace Autre.

La topographie sensible qui se constitue dans les films, construite largement autour de la marge et des sentiments de séparation et d'isolement, s'ancre alors dans une partie de la diégèse divisée, celle que le sujet arpente et parcourt. Qu'en est-il donc de l'*autre côté* ? N'y aurait-il aucune place pour un au-delà de la marge dans les films de De Seta, si ce n'est que par une présence « par différence » au sein d'un système dual ? Si la perspective paraît univoque, relative à un être-au-monde situé et singulier, d'autres moyens sont employés pour faire surgir (et ressentir) un Ailleurs, ce dont le sujet est exclu, comme on pourrait le noter en se penchant sur la mise en scène des lieux clos dans les films de l'auteur.

1.3 Les lieux clos : un Ailleurs inaccessible

Aux aspects, aux usages et aux statuts socioculturels disparates, les lieux clos chez De Seta viennent toujours illustrer l'état d'exclusion du sujet, mais en dévoilant une nouvelle dimension de son rapport à la marge et à l'Autre. En accord avec le caractère orienté de l'appréhension du monde diégétique, cet ordre spatial socialement établi dévie des logiques topographiques, pour se focaliser plutôt sur les enjeux de ce que Gaston Bachelard appelle la

⁹⁰ Paolo Isaja, Maria Pia Melandri (réal.), *Tornare a Orgosolo*, 1996.

⁹¹ *Ibid.* « passaggio da uno stato tolemaico a una concezione copernicana [...], qui c'è un qualcosa che accade e la macchina da presa gira intorno ». [TDA]

⁹² Voir Paolino Nappi, *L'Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta*, *Op. cit.*, p. 79.

« dialectique du dehors et du dedans »⁹³. Lorsque des maisons apparaissent dans les films, lieux de l'« habiter » par excellence, c'est dans le rapport entre intérieur et extérieur que ceux-ci sous-tendent que se manifeste une forme d'Ailleurs. Dans une sorte de coexistence des contraires, on va voir comment cette organisation spatiale qui suggère la conjonction des êtres — car on se situe « là où l'on est en présence de soi et de l'«autre», et de leur rencontre problématique »⁹⁴ — renouvelle en réalité l'expérience d'exclusion.

1.3.1 Enfermements

L'apparence principale des lieux clos chez De Seta est celle d'espaces d'enfermement, se caractérisant par l'isolement et dès lors par des modalités d'habitation qui seraient « naturellement » en contact avec une dimension *intérieure*, d'autant plus qu'ils pourraient être envisagés comme une « articulation de l'être »⁹⁵. S'agissant très souvent de domiciles et de lieux familiers, il serait effectivement davantage aisé d'y lire, dans les pratiques menées par le sujet, sinon un reflet, du moins un écho à son intime ; car, comme l'avance Bachelard, « il y a un sens à prendre la maison comme *un instrument d'analyse* pour l'âme humaine. »⁹⁶ De Seta fait propre cet « instrument » en développant une dramaturgie de l'exclusion autour des lieux clos, qui jette une nouvelle lumière sur la marge en évoquant la présence de l'Ailleurs. On pourrait donc voir les deux voies principales que l'auteur emprunte pour mettre en scène l'enfermement, forme d'exclusion inhérente aux lieux *clos*.

Surviennent, tout d'abord, des enfermements *stricto sensu*, des occurrences et présences d'endroits fermés à ce qui leur est extérieur, où le sujet est également renfermé sur soi-même. C'est le cas spécialement de Michele dans *Un homme à moitié*, qui fait à plusieurs reprises l'expérience de l'isolement, et de la solitude conséquente, dans son bureau et dans la clinique des maladies nerveuses et mentales⁹⁷ au présent, et dans sa chambre d'adolescent lors

⁹³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris : Les Presses universitaires de France, 3e édition, 1961, pp. 191-207.

⁹⁴ Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris : Éditions du Seuil, 2016, p. 251.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 250.

⁹⁶ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 19.

⁹⁷ La clinique n'est jamais explicitement adressée dans le film, mais elle est désignée en tant que telle dans le scénario présent dans Filippo M. De Sanctis, *Un uomo a metà di Vittorio De Seta. Analisi di un film in costruzione*, Rocca San Casciano : Casa Editrice Cappelli, 1966, p. 179.

de ses visions du passé. Dans ces lieux, tout est mis en relation avec l'intime du protagoniste, avec son incapacité à établir un contact avec les autres, avec une inadaptation qu'il éprouve mentalement et à la fois spatialement (la concordance de l'enfermement physique et psychologique est flagrante lors de son hospitalisation). Dans le même mouvement que celui de son âme qui n'arrive pas à s'ouvrir à l'extérieur, l'espace qu'il vit semble rétrécir, et ainsi le piéger. Les plans, souvent très brefs et toujours fixes, se multiplient, en décrivant par petites touches les contours des lieux clos. Les cadrages en plongée, très recourants, s'alternent à de gros et de très gros plans sur le visage souffrant de Michele, fréquemment couvert par ses mains. La seule possible modalité d'être à ces lieux pour le sujet est l'immobilité. Un sens de spatialité asphyxiant se produit : les murs des chambres et des maisons, les limites concrètes qui le séparent de l'extérieur, s'étreignent autour de son corps.



Fig. 13, 14, 15, 16. *Un homme à moitié* (à partir de gauche en haut)

D'après Bachelard, c'est pourtant en considérant « la *situation de la maison dans le monde* », que l'on apprendra pleinement « la situation, souvent si métaphysiquement résumée, de l'homme dans le monde »⁹⁸. Si l'Ailleurs, l'appel à des rapprochements impossibles, demeure dans un hors-champ pérenne, il émerge effectivement avec force par son absence, par son manque, tel un manque d'air qui cause l'essoufflement du corps filmé, contraint par les limites matérielles des lieux clos. La maison et le lieu de soin n'offrent aucun refuge,

⁹⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 43.

aucune protection ou réconfort à Michele, et paraissent en revanche se constituer comme des espaces d'inhabitabilité, où l'on saisit son besoin d'ouverture à l'extérieur. Besoin d'espace donc : il se profile le désir d'un Ailleurs, espace où le sujet pourrait intuitivement s'affranchir de sa solitude. Mais ce n'est pas toujours *dehors* que cet espace rêvé se trouve, et ce n'est pas toujours le *dedans* qui correspond à l'aliénation. Dans les autres films de l'auteur c'est en ce sens un autre type d'enfermement qui se présente au sujet, sortant des logiques ou intuitions géométriques de l'espace : le personnage desetien, pour l'affirmer avec les mots de Bachelard, « [p]arfois aussi, [...] est, pourrait-on dire, enfermé à l'extérieur. »⁹⁹ L'Ailleurs, l'espace d'où le sujet est exclu, resurgit dans *Un homme à moitié* par une sorte de phénomène de réfraction, par son absence concrète et par la sur-présence (elle aussi bien concrète) des limites ; en revanche, dans les autres films c'est une dynamique entre intérieur et extérieur apparemment plus équilibrée qui se met en place, où le premier terme est associé au rapprochement, aux rencontres et aux échanges entre individus dont le sujet est mis à l'écart.

Ainsi, dans *Bandits à Orgosolo*, Peppeddu choisit de s'exclure d'une fête dans le village. De retour du Supramonte, l'enfant s'approche curieux du groupe dansant dans une maison d'Orgosolo. S'installe alors un montage alterné des plans rapprochés-poitrine sur Peppeddu regardant à l'intérieur et des plans subjectifs sur le groupe en mouvement, montré à la hauteur des pieds des participants (Figures 17, 18). Il est clair pour l'enfant, malgré sa curiosité, qu'il ne peut pas accéder au rite communautaire — c'est sa condition de berger, et notamment celle de son frère, à déterminer son exclusion, présentée comme indiscutable. Le sujet se retrouve de nouveau confronté à une barrière, la limite qui sépare la maison de l'extérieur, donnant forme à une solitude individuelle et existentielle dont on perçoit les traces sensibles, l'allure d'un corps actualisant un interdit spatial. Dehors et dedans reproduisent une structuration duale, mais rendent plus complexe la position du sujet. C'est à l'extérieur que se manifeste l'expérience d'exclusion, le sujet est mis en marge par rapport à un Ailleurs dans lequel il ne peut plus pénétrer, devenant étranger parmi ses semblables. La preuve ultime de la non-intégration, un enfermement qui a lieu dehors, ressenti par un corps dans l'espace.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 241.



Fig. 17, 18. *Bandits à Orgosolo* (à partir de gauche)

Avec les différences qui s'imposent, *L'Invitée* propose une dynamique analogue, sur le plan cette fois-ci des relations amoureuses plutôt que sur le plan communautaire. L'avant-dernière séquence, « parmi les représentations les plus prégnantes et exactes du sentiment d'exclusion »¹⁰⁰ d'après Antonio Costa, montre la protagoniste Anne, hors du foyer familial de son employeur, assister à la réconciliation silencieuse entre François et sa femme, qui apparaissent derrière la vitre d'une fenêtre. Conformément à une approche qui tend à l'abstraction, un champ-contrechamp donne forme à la vision extérieure de la part de la protagoniste (Figure 19). Les lignes de la fenêtre renforcent alors la matérialité de la limite qui s'interpose entre le couple et la jeune femme, seule à l'extérieur et incapable du rapprochement entre corps qui a lieu à l'intérieur (Figure 20). L'auteur « parvient à faire ressentir le sens d'une laceration »¹⁰¹ éprouvée par un être, dans son intime, qui se déploie en premier lieu dans l'impression de spatialité relative à un corps « enfermé dehors » et en deuxième lieu au niveau plastique à l'image, où se fige l'idée d'un Ailleurs désiré, impénétrable et indifférent, aplati en quelque sorte par ce surcadrage très marqué. À ce propos, Costa cite la définition d'image que Roland Barthes fournit dans son essai sur le discours amoureux : « L'image se découpe [...]. Précise, complète, figulée, définitive, elle ne me laisse aucune place [...]. Voici donc, enfin, la définition de l'image, de toute image : l'image, c'est ce dont je suis exclu. »¹⁰²

¹⁰⁰ Antonio Costa, « Il Terzo escluso », *Op. cit.*, p. 178. « tra le rappresentazioni più pregnanti e esatte del sentimento di esclusione ». [TDA]

¹⁰¹ *Ibid.* « riesce a farci avvertire il senso di una lacerazione ». [TDA]

¹⁰² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Éditions du Seuil, 1977, p. 157.



Fig. 19, 20. *L'Invitée* (à partir de gauche)

Du corps dans l'espace jusqu'au *corps des images*, De Seta inscrit dans les lieux clos, en le circonstanciant, l'Ailleurs dont ses personnages sont mis à l'écart, évoqué indirectement ou s'imposant dans le flux filmique. La marge-limite s'atteste de caractère consubstantiel à un être-au-monde qui se définit par l'exclusion de ce qui lui est extérieur, une exclusion à l'apparence d'enfermement presque organique, ainsi à la fois spatialisée telle une expérience corporelle et rendue plastiquement sur la surface de l'écran.

1.3.2 La marge-seuil

Les lieux clos constituent donc des délimitations entre espaces, où se décline une dimension de la marge fonctionnant comme limite. Au sein de ces systèmes spatiaux prend ainsi forme en quelque sorte ce qui est de l'intime de la séparation. Toutefois, la figure de la fenêtre dans *L'Invitée* montre bien que la limite, au sens étroit, ne semblerait pouvoir se poser qu'entre espaces adjacents, parfois les uns s'ouvrant sur les autres. La mise en scène met parfois l'accent sur un ultérieur trait des lieux clos : le seuil, suggérant le passage comme pratique potentielle propre à cet ordre spatial, où se résoudrait la dynamique entre dedans et dehors, véritable « sortie » à l'enfermement. « Passage et obstacle en même temps »¹⁰³, le paradoxe qui est au cœur de la figure du seuil précise la condition existentielle des sujets, et le rapport corporel qu'ils entretiennent avec l'*autre côté* de la marge-limite que les lieux clos sous-tendent.

¹⁰³ Roger Brunet, Robert Ferras, Hervé Théry, *Les Mots de la géographie : dictionnaire critique*, Op. cit., p. 453.

Au premier abord, le seuil se donne à voir et percevoir comme un espace-liaison, l'espace (minime) de conjonction entre deux espaces, l'ouverture vers un espace Autre. Dans cette perspective, on pourrait supposer que le seuil puisse laisser respirer le corps essoufflé et renfermé de Michele dans *Un homme à moitié*, qu'il puisse soulager sa conscience tourmentée. Motif qui s'apparente en quelque sorte au seuil pour sa portée spatiale et symbolique, une fenêtre grande ouverte s'étale effectivement dans sa chambre d'adolescent, lors de la scène du retour du frère aîné. Le personnage s'étant approché du rebord après avoir entendu le bruit de la motocyclette du frère dehors, le cadre s'emplit d'air, et l'atmosphère de constriction des quatre murs est pendant un instant brisée.



Fig. 21, 22. *Un homme à moitié* (à partir de gauche)

Mais il n'en est rien de cet espoir de relâchement. Lors d'un plan en plongée depuis la chambre, filmant Michele de dos et de trois quarts, intervient un mouvement de caméra très significatif — constituant, par ailleurs, un exemple unique dans la carrière de l'auteur, toujours assez austère dans les choix de mouvement d'appareil. Un pano-travelling, déplaçant sur un chariot la caméra de gauche à droite le long de la fenêtre et en même temps suivant par un pivotement dans l'axe le mouvement du véhicule en course vers la direction opposée, met Michele face à son incapacité à rejoindre l'Ailleurs que son frère peut en revanche traverser à sa guise. Le corps du protagoniste est ballotté d'une extrémité à l'autre du cadre (Figures 21, 22), suivant du regard l'arrivée spectaculaire du frère. Si c'est une forme de semisubjective qui est ici proposée, la caméra semble en réalité opérer *contre* le sujet. Le travelling soumet Michele à un mouvement dans l'espace du cadre qui lui serait impossible à réaliser, coincé physiquement (et mentalement) dans sa chambre. De Seta subvertit en quelque sorte la fonction structurante du travelling, forme qui, d'après Gaudin « possède traditionnellement

une forte puissance ouvrante sur l'espace »¹⁰⁴. La mise en scène révèle non seulement les relations contraires que deux sujets distincts entretiennent avec l'espace dans le même plan, mais le heurt violent de ces deux modalités d'être à l'espace. On ressent presque la fracture dans le corps maltraité du sujet, réduit aux marges de l'image et contraint par la caméra à un mouvement semblable à celui qui se déroule à l'extérieur, mais auquel il ne peut accéder qu'avec le regard et qui lui demeure impraticable. Bien que le mouvement d'appareil « apporte à l'espace représenté par le film un niveau supérieur d'habitabilité »¹⁰⁵ sur le plan de la perception spectatorielle, Michele ne peut pas effectuer les appuis concrets du lieu : la fenêtre s'ouvre sur un espace d'invivable. Ce contraste, opposant le corps immobile à la mobilité du cadre, exprime et informe esthétiquement d'une situation profonde du personnage, à savoir non seulement du complexe d'infériorité envers son frère qui sera explorée au cours de la narration, mais d'un sens d'inadaptation à la vie avec les autres.

Le seuil-fenêtre, conjonction entre espaces contigus, entre dedans et dehors, s'atteste donc d'indice d'une nouvelle séparation, puisqu'il marque « dans l'espace, le temps ou le mouvement, une rupture, une discontinuité, une limite »¹⁰⁶. Néanmoins, si d'une part c'est l'impuissance du sujet à émerger dans la pratique du lieu clos, notamment dans l'impraticabilité du seuil comme passage, d'autre part il reste que sa présence suggère, intrinsèquement, la possibilité du passage. Ultime incarnation de la marge, l'apparition du seuil demande effectivement à envisager celle-ci telle une zone de basculement *potentiel*. En ce sens, même si le passage n'est pas activé comme trait spécifique de ce lieu, la marge-seuil fournit virtuellement au sujet, par sa nature même, l'accès à (ou la sortie vers) l'Ailleurs. Bien sûr, ce n'est pas par la fenêtre que le sujet pourrait passer physiquement ; on peut donc observer ce qui est du seuil à proprement parler chez De Seta, notamment à l'aide d'une brève scène se situant dans la première partie du récit de *Lettres du Sahara*.

Arrivé dans la commune de Villa Literno après avoir fuit les carabinieri qui étaient en train de le conduire à un centre de détention, Assane rencontre un cousin, Makhtar, prêt à l'aider et à lui procurer un travail et un logement. Ainsi, le protagoniste découvre la maison

¹⁰⁴ Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, *Op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 123.

¹⁰⁶ Roger Brunet, Robert Ferras, Hervé Théry, *Les Mots de la géographie : dictionnaire critique*, *Op. cit.*, p. 453.

abandonnée et décrépite où son cousin et d'autres immigrants habitent. Pendant la première nuit, le film s'arrête sur un moment où le jeune étudiant, de confession musulmane, accomplit les mots et les gestes de la prière individuelle. Dans deux plans analogues, Assane est montré en plan moyen et en contre-jour sur le seuil de la maison, sa silhouette à peine visible dans le noir (Figure 23). Cette composition à l'éclairage fortement contrasté, la seule source lumineuse étant située à l'extérieur vers où le jeune se tourne, dessine clairement les contours de la porte ouverte et se caractérise encore une fois par un angle de prise de vue cadrant le personnage de dos. Au-delà de l'orientation due à la *Qibla*, la position sur le seuil du sujet ne paraît pas casuelle. Les plans dont il est ici question inscrivent à l'image, spatialement, une coexistence particulière d'ouverture et de fermeture, qui se croisent dans le positionnement du sujet : aucune marge tangible sépare Assane de l'extérieur, rien ne lui empêche physiquement de franchir le seuil ; mais, en même temps, ce mouvement potentiel n'est pas actualisé.



Fig. 23. *Lettres du Sahara*

On reviendra plus loin sur le rapport à la foi du protagoniste, question identitaire qui se liera dans le film à son sentiment d'exclusion. On peut pour l'instant retenir le poids majeur qu'assume pour le film le sens de spatialité qui se dégage à ce moment, et plus globalement à ce moment du récit, relevant d'une position tout autant existentielle. Par un travail esthétique sur la lumière et l'organisation du profilmique, un volume de vide s'inscrit en ce sens à l'image, tel un espace Autre s'ouvrant au jeune qui vient de s'installer en Italie, plein d'espoir, mais dont le corps ne peut pas (encore) réaliser le franchissement prévu par la configuration du lieu clos. Cette contexture corps-espace, propre au seuil, confère davantage à la marge omniprésente un caractère poreux ; en d'autres termes, la coexistence des contraires traversant

les lieux clos fait entrevoir la possibilité du franchissement de la marge, suggérant le passage *de l'autre côté*.

La marge paraît donc être un principe esthétique fondamental dans les films de fiction de De Seta, tout d'abord sous forme d'une marge-limite qui figure et incarne le constat d'une exclusion individuelle, intime, exprimée au moyen d'un corps qui l'éprouve physiquement dans l'espace. Toutefois, en reprenant ce parallèle avec un concept par endroits proche de celui de marge, Guy Lochard note que « parce qu'elle interdit, la frontière suscite [aussi] l'imagination et la tentation »¹⁰⁷. Le positionnement du sujet par rapport aux traits de démarcation et de séparation invite effectivement à réfléchir sur le dépassement, comme le montre bien la marge-seuil : la position du personnage aux marges est à étudier dans son dynamisme, dans ses mouvements. La constitution elle-même de la marge comme fracture dans l'espace interroge, en somme, la possibilité du passage. Mais le sujet serait-il en mesure de s'affranchir de cette exclusion si nettement marquée dans l'espace ? Si un Ailleurs se constitue comme désirable, le sujet peut-il le rejoindre, l'intégrer ?

¹⁰⁷ Guy Lochard, *Aux Limites... Les frontières au prisme de la fiction*, Céret : Alter ego éd., 2013, p. 24.

Deuxième partie

2. Autour des limites. Dynamiques de marginalisation

« Son cinéma est un voyage. Voyager pour saisir lieux, paysages, corps. »¹⁰⁸

Michele Mancini, In : Salvo Cuccia (réal.), *Détour De Seta*, 2004.

¹⁰⁸ « Il suo cinema è un viaggio. Viaggiare per cogliere luoghi, paesaggi, corpi. » [TDA]

Marge-limite qui départage, bordure aux limites de quelque chose où le sujet est relégué. Ces apparences du concept de marge nécessitent d'un élément autre pour être définies, dans une relation différentielle au sein d'un système. Jusqu'ici, on a parlé de Centre et d'Ailleurs. Des passages, des transitions sont alors suggérés : il y a en effet un mouvement constitutif, telle une circulation, qui se joue autour de la marge chez De Seta. On parlera à ce propos de processus (au pluriel) de *marginalisation* au sens premièrement spatial, concernant le positionnement du sujet et sa « mise en marge »¹⁰⁹, et dès lors de processus transitoires¹¹⁰. Les œuvres de l'auteur assument en ce sens une structure narrative récurrente, où les protagonistes entreprennent un voyage, un itinéraire aux formes diverses, mais dont l'enjeu repose justement sur leur condition d'être aux marges, le but final étant le dépassement, au-delà de la limite. Plusieurs dynamiques en dépendent, chacune portant sur la (ré)définition de la condition d'exclusion du sujet, dans un parcours évolutif qui n'est pas uniquement raconté, mais « *rendu sensible dans la matière même du film.* »¹¹¹

¹⁰⁹ Roger Brunet, Robert Ferras, Hervé Théry, *Les mots de la géographie : dictionnaire critique*, *Op. cit.*, p. 320. (« La *marginalisation* est une mise en marge, autant dire à l'écart et en situation dominée, dépendante, hors du "centre" des décisions : on peut marginaliser une personne, un courant politique, une langue, un peuple même. »)

¹¹⁰ Jaap Bos, « Les types de marginalisation dans leur relation constitutive au discours », *Op. cit.*, p. 182.

¹¹¹ Benjamin Thomas, « Voyage sensible : *The Bird People in China* (1998) de Takashi Miike », *Op. cit.*, p. 294.

2.1 Déracinement

Au commencement, les films semblent proposer d'envisager la marginalisation comme engendrée par une dynamique de déracinement, c'est-à-dire dans un mouvement d'abandon d'un espace de l'origine, de ses propres racines. Les personnages desetiens sont constamment soumis à ce délaissement imposé qui paraît les conduire vers les marges.

2.1.1 Points de rupture : des fuites en avant

Un premier moment propre au déracinement correspond à la situation diégétique de la fuite, action exprimant le sens d'une rupture physique, mais en même temps relative à quelque chose de plus profond. Bien que les films présentent des modes de prendre la fuite considérablement éloignés entre eux, la fugue paraît en effet se constituer, dans ses formes et dans le rapport à l'espace qu'elle révèle, comme l'une des conditions de l'être-au-monde du personnage desetien, constamment obligé de s'échapper des forces qui le hantent ou le pourchassent, s'avançant vers un Ailleurs. Située dans la plupart des films vers le début du récit, la fuite est pour les personnages une sorte d'évènement déclencheur de leur propre trajet de marginalisation, qui se comprend comme un déracinement, actualisant d'abord la marge en tant que mesure d'un éloignement, d'une distance qui s'étend dans l'espace.

La dynamique de la fuite est disséminée dans toutes les œuvres, se présentant à plusieurs reprises ou se dépliant tout au long de l'histoire — comme dans *Bandits à Orgosolo*, où la fugue du protagoniste constitue l'enjeu narratif principal. Avec la seule exception d'*Un homme à moitié*, où deux moments de fuite ouvrent le deuxième tiers du récit¹¹², cet évènement advient vers le début de tous les films. On retrouve ainsi Michele dans *Bandits à Orgosolo* et Assane dans *Lettres du Sahara* échapper aux carabinieri, le premier dans l'espoir de garder son troupeau, de ne pas se soumettre au jugement d'une entité étatique qui serait incapable de comprendre sa situation, le deuxième afin de ne pas être rapatrié, de s'installer dans ce pays qui tente pourtant dès le départ de l'expulser de ses confins. Les circonstances sont certes moins pressantes dans les deux autres films, mais il reste que la course dans le parc

¹¹² Minutage 00:34:20 et 00:39:07 dans la version sur support VHS éditée par Video Ricordi (Italie) en 1994.

du protagoniste d'*Un homme à moitié*, ou encore son « évasion » de la clinique, tout comme l'abandon de la maison au début de *L'Invitée*, lorsque Anne découvre la relation entre le mari et son invitée, sont à tous les effets des fuites en avant. La récurrence de cette action en début des récits institue une perspective de lecture : les parcours narratifs des sujets se fonderaient sur cet élan, comme des tentatives de se libérer, de se soustraire à des menaces, à des poursuivants ou simplement à une situation qu'ils n'acceptent pas. L'omniprésence de la fuite semblerait alors suggérer quelque chose de la position de celui ou de celle qui l'accomplit, non seulement du statut de fugitif acquis en fonction de conjonctures externes, mais participant d'une mise en marge qui a à faire avec leur condition intime.

Tout cela s'exprime en termes d'espace, et spécialement en termes d'espace vécu. Fuir signifie, en premier lieu, quitter un lieu hostile ou devenu tel, dans l'espoir de se sauver, quelque part. La fuite, « ce qui passe, le geste par excellence »¹¹³ comme l'écrit Vincent Amiel, serait en ce sens la mise en acte, physique et concrète, d'un projet de libération, ayant comme destination un espace autre, même si elle se présente souvent comme un choix obligé, inévitable. En deuxième lieu, la fuite génère elle-même une configuration espace-corps complexe : c'est précisément dans cette interrelation qui paraît en effet résider quelque chose de la condition intime du personnage en fuite, comme par exemple dans la longue séquence qui voit Michele (*Bandits à Orgosolo*) s'échapper des carabinieri après son interrogatoire.

Accusé d'un crime qu'il n'a pas commis, dès lors que les voleurs de bétails qui avaient occupé son bercail engagent un conflit à feu avec les forces de l'ordre, Michele décide de rejoindre les montagnes où il espère se réfugier. Les cinq plans qui composent la première partie de cette fuite cadrent le protagoniste de profil à partir de sa taille et jusqu'aux pieds, suivant sa course à l'aide de brefs et rapides panoramiques latéraux (Figure 24). La vitesse du défilement et le cadre assez restreint résultent ainsi en des plans flous, où l'on ne distingue clairement que les bottes en cuir noir du berger, se détachant du sol calcaire. Coupe après coupe, la caméra maintient le sujet plus ou moins dans la même position dans le cadre. Cette première phase est en outre envahie par les coups de fusil en son-off qui s'enchaînent perpétuellement et se chevauchent au cours des plans. Mais malgré l'*overlapping* du son et le raccord-objet, le montage insuffle au mouvement un effet de subtile fragmentation, participant

¹¹³ Vincent Amiel, *Le Corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassevetes*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998, p. 87.

du rythme convulsé de la séquence, en accord avec l'intensité dramatique de l'action. Ces choix font « ressentir une discontinuité dans le flux »¹¹⁴ de l'action, et la fuite se perçoit alors dans un morcellement, révélateur d'un certain « rapport au sol », d'une relation du corps à l'espace violente. Comme l'observe Michele Mancini, chez De Seta on retrouve effectivement une certaine attention à la sensualité du corps, qui tend parfois jusqu'à l'expression d'une violence de et *sur* ceci¹¹⁵. Le corps en fuite, dont on ne voit que les extrémités inférieures, « responsables » du mouvement, paraît engager une lutte contre un espace qui lui oppose résistance, son effort étant démultiplié et fragmenté, pour quelques instants ne lui permettant pas de sortir du cadre, et de cette manière de mener à bien la fugue. Le déracinement du personnage devient tangible à l'image : la tentative du sujet de quitter le lieu de l'origine, à savoir le bercail où il a passé la plupart de sa vie, ne peut que se réaliser par une rupture, violente, du corps avec l'espace. À partir de ce moment, la vie du berger sera à jamais mutée. Peu après dans la séquence, comme il arrive de nombreuses fois dans le film, un gros plan interrompt le rythme de l'action, en marquant un temps d'arrêt (Figure 25). Le regard de Michele, tourné un instant vers l'arrière, vers le lieu hors-champ avec lequel il *faisait corps* et qu'il a été obligé de laisser, signale une première distance qui commence à s'étendre entre le sujet et son origine.



Fig. 24, 25. *Bandits à Orgosolo* (à partir de gauche)

D'ailleurs, les situations diégétiques et le ton narratif dans lesquels advient la fuite diffèrent considérablement d'un film à l'autre ; l'histoire de *Bandits à Orgosolo* fournit probablement les circonstances les plus « contraignantes ». Cependant, cette idée de

¹¹⁴ Laurent Jullier, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris : Flammarion, 2012, pp. 279-280.

¹¹⁵ Michele Mancini, In : Salvo Cuccia (réal.), *Détour De Seta*, 2004.

l'abandon d'un espace pour ainsi dire originaire, d'un espace d'où le sujet provient ou d'un espace où il s'était (plus ou moins confortablement) installé, se traduit à chaque fois dans l'appréhension de l'effort, de la fatigue physique, d'un corps qui doit contrer avec toutes ses forces un espace qui lui oppose résistance, désormais inhabitable. On pense à la séquence dans le chantier de *L'Invitée*, où Anne tombe plusieurs fois pendant sa course, signe de son élan désespéré, la projetant loin de la ville et des formes inquiétantes qu'elle ne peut plus habiter. Ou encore, la fuite de Michele dans le parc dans *Un homme à moitié* se termine avec la montée pénible d'un arbre, rupture physique avec le « [t]errain glissant, perfide »¹¹⁶ (lit-on dans la deuxième version du scénario), dont on a souligné le rapport presque de symbiose avec le personnage. Ici, la fatigue de l'ascension découpée dans la suite de plans non raccordés, fragmentaires, rapides, se double des grimaces du personnage, l'expression de son visage et son corps contractés lors de cette « révolte impuissante »¹¹⁷, le faisant littéralement quitter le sol. La fuite déborde alors ses fonctions narratives, elle rend sensible tout un rapport au monde individuel et situé : « La sensation de l'échappée, mieux peut-être, la sensation de la course elle-même sont au-delà de leur signification »¹¹⁸, le déracinement se révèle comme état de l'être primaire du personnage en marge, comme la rupture avec l'espace de l'origine.

Dans cette perspective, dans les deux plans qui concluent la fuite d'Assane des carabiniers à Porto Empedocle, se refusant d'être renvoyé au Sénégal, où il apparaît à bout de souffle, on ne saurait pas se limiter à lire l'effet physique de la course sur un corps. L'effort devenu tangible, accentué par le raccord dans l'axe rapprochant le regard de la caméra jusqu'au gros plan, jusqu'à voir les gouttes de sueur qui rayent le visage du jeune étudiant, paraît exprimer quelque chose de son expérience intérieure. Abdesslem Yahyaoui constate que « [p]artant de chez lui, le migrant se sépare de son espace géographique, *corporel*, sémiotique, etc. Tout ce qu'il laisse derrière lui devient source de douleur. »¹¹⁹ En somme, par

¹¹⁶ Filippo M. De Sanctis, *Un uomo a metà di Vittorio De Seta. Analisi di un film in costruzione*, *Op. cit.*, p. 179. « Terreno scivoloso, infido. » [TDA]
L'adjectif « infido » référé au terrain véhicule une personnification, soulignant la difficulté physique à parcourir le parc, mais en lui attribuant également des qualités humaines, comme il advient souvent dans cette version du scénario.

¹¹⁷ *Ibid.* [Description figure 24] « La rivolta impotente ». [TDA]

¹¹⁸ Vincent Amiel, *Le Corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassevetes*, *Op. cit.*, p. 89.

¹¹⁹ Abdesslem Yahyaoui, « Rupture culturelle et configuration familiale » In : *Exil et déracinements. Thérapie familiale des migrants*, Paris : Dunod, 2010, p. 167. [Je souligne]

la fuite s'exprime, corporellement et à la fois spatialement, une part du drame intime de l'abandon, du départ de l'origine.

Prendre la fuite signifie dans les films quitter un espace d'origine devenu invivable et se projeter vers un Ailleurs à ce stade peut-être encore indéfini, mais où l'on met tous ses espoirs. Le fait de fuir incarne ainsi, physiquement, par l'action d'un corps réalisée dans l'espace, une rupture au sens plus large, qui touche à la condition existentielle du sujet. On notera pourtant que cette rupture est moins l'expression d'un désir qu'une imposition. Plutôt que relever d'une véritable volonté, c'est effectivement un agent extérieur qui amène les personnages desetiens à fuir, incompris, menacés, acharnés.

2.1.2 Décentrement : effets du centre ?

La fuite façonne la dynamique de déracinement caractérisant les parcours narratifs que les personnages entreprennent. Ou mieux, les parcours auxquels ils doivent se soumettre ; le déracinement paraît effectivement se fonder sur la présence dominante d'une entité extérieure, dans le cadre de ce système oppositionnel que l'on a précédemment identifié. Considérer le rôle de cette entité et la trajectoire des fuites permettrait de voir la contradiction qui habite ce mouvement : si les personnages tendent vers un Ailleurs, ils se retrouvent malgré eux dans un procès de mise en marge, un mouvement généralisé en direction d'un espace marginal. Les poussées vers les marges qui investissent les sujets et les amènent à fuir peuvent alors se définir comme de véritables décentrement, mouvements d'éloignement du et *causés par* le « Centre ». Si l'on reprend ici ce terme pour désigner la force décentralisante qui absorbe les personnages, on n'entend pas privilégier la dimension socio-politique du déracinement (qui joue néanmoins un rôle non négligeable). Le décentrement est plutôt à entendre en tant que processus produisant la position marginale qui est propre au sujet, sa *marginalité* qui s'exprime non pas en termes de causes ou facteurs sociologiques, mais premièrement comme spatialisation d'une condition d'exclusion individuelle.

La responsabilité d'un agent extérieur dans le phénomène de décentrement se précise souvent à travers des récits où le développement des événements repose sur des solides et

indiscutables relations de cause à effet, des récits fortement « vectoriels »¹²⁰ (à l'exception d'*Un homme à moitié*). La structuration du récit de *Bandits à Orgosolo* est emblématique dans cette perspective, dans « son enchaînement phénoménologique et sourd d'événements et faits »¹²¹ conduisant le protagoniste vers une solitude absolue, aux marges de l'espace géographique, sous l'impulsion de l'action répressive de l'État qui a motivé sa fuite initiale. D'après Floris, la tension entre l'individu et le Centre hégémonique s'exprimerait dans « la suite des situations [...], en composant ainsi un cadre inéluctable puisque non dialectique »¹²², où le décentrement est la conséquence directe d'un rapport de domination.

Le décentrement se perçoit en premier lieu dans l'intersection des plans eux-mêmes, et notamment dans l'articulation des actions et des situations. En revenant sur la séquence de fuite de *Bandits à Orgosolo* que l'on a analysée, on observera que le début de la course de Michele est mis en ellipse. Le premier plan en panoramique montrant le mouvement du protagoniste, déjà entamé, suit en effet un plan sur les carabinieri se lançant à la poursuite des bandits. Non seulement l'omission du mouvement naissant et le contraste entre les sujets des deux plans adjacents renforcent l'impression d'une succession mécanique de faits, de la conséquentialité du décentrement qui aboutira à l'isolement du berger dans les montagnes, mais il rend sensible le conflit qui se joue, la violence de cette mise en marge imposée, loin de l'espace d'origine. On repère en ce sens une forme filmique qu'Antoine Gaudin dénomme « intervalle *abruptif*, c'est-à-dire un heurt perceptif significatif affectant l'espace vécu du spectateur »¹²³, mais affectant aussi, chez De Seta, la perception de l'espace tel qu'il est vécu par les sujets à l'écran, comme le montre un procédé semblable dans la séquence évoquée plus haut qui voit le protagoniste d'*Un homme à moitié* fuir des gardiens du parc. Ici, aux trois gros plans fixes sur Michele, entouré par les figures menaçantes de ses poursuivants, encore immobile, succède le plan en travelling arrière qui accompagne sa course désespérée, déjà ébranlée. Le contraste de valences spatiales se constituant entre plans successifs est flagrant,

¹²⁰ Laurent Jullier, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, *Op. cit.*, p. 66.

¹²¹ Paolino Nappi, *L'Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta*, *Op. cit.*, p. 89. « la sua fenomenologica e sorda concatenazione di cose e fatti ». [TDA]

¹²² Antioco Floris, *Banditi a Orgosolo. Il film di Vittorio De Seta*, *Op. cit.*, p. 34. « nel susseguirsi delle situazioni [...], andando a comporre un quadro ineluttabile in quanto non dialettico ». [TDA]

¹²³ Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, *Op. cit.*, p. 153.

mettant en opposition d'une part la fixité des plans où se dégage le sentiment d'encerclement, d'oppression, d'un corps pris au piège, et de l'autre la mobilité, obligée et pénible, de la fuite qui en découle.

Des fuites loin de l'origine donc, mais aussi et décisivement loin du Centre, de cette entité qui tente à englober (selon ses propres modes et règles), ou à expulser, les sujets. L'effet de rupture de ce type de montage, provoqué par l'ellipse (temporelle) et l'intervalle spatial, renforcent ainsi la perception du décentrement comme d'un procès brutal et essentiellement *subi* par les personnages desetiens. Le sens plein du décentrement se comprend alors comme relevant d'une action *sur* le sujet, contraint de quitter son origine, tout comme le centre, et l'amenant vers les marges, vers une position marginale. En somme, en accord avec le regard que poserait le géographe sur la question, « la centralité génère la marginalité »¹²⁴, et cela comme l'explique Jaap Bos,

*fait bien comprendre ce qui, en dehors de ce domaine [la géographie], est également supposé par de nombreux modèles de marginalité : qu'il existe un fossé entre le marginal et le central ; que le temps et la distance les excluent mutuellement.*¹²⁵

En d'autres termes, l'exclusion du personnage desetien semblerait être produite par le Centre. Toutefois, il est clair en considérant *Un homme à moitié* que le mouvement de décentrement ne conduit pas simplement les sujets vers des marges géographiques, vers des espaces périphériques. Un exemple issu de *Lettres du Sahara*, similaire à ceux que l'on a identifiés mais en l'occurrence se présentant comme un raccord séquentiel (« lieu par excellence de tels intervalles abruptifs »¹²⁶), suggère que le décentrement n'est pas sans être en lien avec la condition intérieure du sujet. Dans une scène à la moitié du film, on voit Assane et ses camarades vendre, sans autorisation, des CD dans les rues du centre de Turin. Lorsque deux policiers arrivent, le groupe de vendeurs ramasse précipitamment la marchandise et prend la fuite ; la scène se termine sur le plan frontal des agents qui s'avancent dans les rues animées du centre ville (Figure 26). Puis, à l'aide d'une coupe on passe à la vue

¹²⁴ Jaap Bos, « Les types de marginalisation dans leur relation constitutive au discours », *Op. cit.*, p. 179.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 180.

¹²⁶ Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, *Op. cit.*, p. 155.

en plan d'ensemble d'un terrain vague dans la banlieue turinoise (Figure 27), où le groupe de migrants marche lentement. En accord avec l'apparence répulsive des formes urbaines, Assane se retrouve chassé du centre ville, ne peut habiter que des zones limitrophes, où l'on ressent à l'image une sorte de relâche, en raison du sens de spatialité étouffante qui disparaît pour laisser sa place à un volume d'air plus important — même s'il s'agit d'une zone à l'apparence dégradée.



Fig. 26, 27. *Lettres du Sahara* (à partir de gauche)

Si l'on serait tenté de lire un discours essentiellement sociologique dans la mise en scène de cet épisode, c'est à ce moment que le jeune demande à ses camarades, un peu rhétoriquement : 'Mais comment est-ce qu'on peut vivre en étant toujours en fuite ?'¹²⁷. Dans cette réplique, explicitant par le langage verbal le malaise dû à la précarité d'une condition individuelle, articulée à l'enchaînement des événements et des espaces par l'intervalle, on retrouve un véritable questionnement existentiel non seulement de la fuite en soi, mais du mouvement de décentrement. Au-delà du déplacement dans la géographie diégétique, le décentrement semble pousser les personnages vers un espace d'exclusion pour ainsi dire existentiel. Leur rapport au monde se caractérise de cette manière par leur marginalité, non pas simplement géographique ou socio-économique, mais touchant à une expérience individuelle.

L'intervalle spatial exprime donc le sens plein du déracinement, qui se perçoit comme une dynamique de rupture, violente, engendrée par un Centre, à la base de la séparation vécue par le sujet et le conduisant loin d'un espace de l'origine ou du centre lui-même, tel un exil à

¹²⁷ 'Ma che vita è se devi sempre scappare?' [TDA]

la fois intérieur et spatialisé. La logique de cause à effet sous-jacente est en ce sens radicalisée, forcée, et finalement rendue sensible dans l'espace du film. Le décentrement est chez De Seta un phénomène de déplacement obligé, ce qui paraîtrait restituer une image passive du sujet marginal et de la marginalité. Cependant, la phrase prononcée par Assane témoigne en réalité d'un principe de « révolte », de la volonté de se défaire de la position marginale : en effet, selon la vision de Pierre Bourdieu, résumée par Bos, en ce qui concerne la marginalisation dans les sciences sociales, « [c]e à quoi aspire le marginal, c'est à faire partie du centre. »¹²⁸ La formule est certes à nuancer, mais il reste que dans leur quête d'un Ailleurs, c'est une ultérieure dynamique de marginalisation (*démarginalisation* ?) que les personnages desetiens, expulsés du centre, mettent à l'œuvre, tel le refus de la position marginale que d'autres tentent à leur assigner.

2.2 Quêtes de place

Les personnages de ces films ressentent un « besoin d'espace », le désir d'un Ailleurs où s'affranchir de leur propre solitude et exclusion, finalement de leur marginalité. Le déracinement est effectivement un processus qui génère un manque de place, l'origine devenue inhabitable : trouver sa place, son propre espace, telle est la problématique élémentaire et primordiale qui afflige les sujets desetiens, dans les mots de Daniel Sibony, « question molle et violente [...] de ceux qui cherchent leur place, ou s'interrogent sur elle quand ils se sentent déplacés. »¹²⁹ *Déraciné*, le personnage desetien fait face au problème de la recherche de place « aux points de rupture ou de mutation de son existence »¹³⁰ : la dynamique principale qui se joue autour de la marginalisation chez De Seta est la quête d'un espace habitable. Mais « *trouver une place c'est pouvoir se déplacer* »¹³¹. Même si sous des aspects très différents, le parcours des sujets se donne à voir effectivement dans un voyage initiatique fonctionnant de structure narrative et mettant en forme le projet d'abandonner sa propre condition d'exclusion, de non-appartenance ou de non-intégration. Le paradoxe de ces

¹²⁸ Jaap Bos, « Les types de marginalisation dans leur relation constitutive au discours », *Op. cit.*, p. 182.

¹²⁹ Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, *Op. cit.*, p. 225.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 227.

trajets qui prolongent apparemment un mouvement vers la marge est toutefois évident : les personnages peuvent-ils vraiment, par ce même déplacement, trouver une place où se débarrasser de leur marginalité ?

2.2.1 Verticalité : des corps face au vide

En accord avec le principe vectoriel des récits, le voyage raconté paraît assumer une forme axiale, en entraînant l’appréhension de l’espace des films et de la spatialité vécue par les personnages dans cette même démarche du procès narratif, en produisant un « effet de *vectorisation* »¹³². En dépit de son architecture temporelle complexe et brouillée, une structure de ce genre régit également *Un homme à moitié*, où l’on repère un sens de verticalité dans la traversée du monde diégétique de la part de Michele — mouvement global partagé avec l’itinéraire de son homonyme dans *Bandits à Orgosolo*. Le traitement plastique du mouvement sur l’axe vertical réglant le déplacement physique des personnages devient le moyen de questionner la marginalisation du sujet et en percer les contradictions. Sur ce trajet vertical se déploie effectivement la quête spatiale des deux personnages principaux, qui semble cependant vouée à l’isolement, à la solitude de la marge. Tendue vers un Ailleurs, l’espace habitable à rejoindre suite à la perte de place, le voyage ainsi façonné semblerait suggérer une évolution de la condition du sujet : comment envisager ce projet qui se modèle pourtant tel un décentrement radical ?

Le sens de verticalité est évident dans *Bandits à Orgosolo*, mouvement vital pour le protagoniste. D’abord, la montée du Supramonte est représentée presque comme un « réflexe » automatique, celui de la rupture avec l’origine, unique réponse possible du berger à l’hostilité des carabinieri. Aucune explication est donnée ni à la fuite — Michele n’a commis aucun crime — ni à sa direction. En repérant dans ce tournant narratif la transposition d’une pratique amplement traitée dans l’enquête de Cagnetta sur Orgosolo, on pourrait comprendre l’enjeu de la verticalité et son incidence sur l’état du sujet. Il s’agit du fait de *darsi alla macchia*, littéralement « se donner à la brousse », dans les lieux déshabités aux marges de la communauté *barbaricina*. Comme l’explique l’anthropologue, « par peur de “ce

¹³² André Gardies, *L’Espace au cinéma*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1993, p. 89.

qui pourrait arriver ensuite”, l’orgolais *si dà alla macchia*. Il le fait, dit-on à Orgosolo, non pas pour fuir la justice, mais pour fuir l’injustice. »¹³³ Afin de se réfugier, dans sa quête d’espace, le sujet doit donc réaliser un mouvement vers le haut. S’il est peut-être banal de noter que parcourir une montagne implique une élévation, pour en comprendre la finalité, les différences entre l’Ici misérable du berger et l’Ailleurs plein d’espoir, la quête semble demander à être observée dans son mouvement même, dans sa forme, afin d’en saisir pleinement les effets sur le sujet qui l’accomplit. Un travail sensible sur la verticalité est opéré par l’auteur, qui inscrit dans cette trajectoire la mutation qui affectera la condition marginale du berger, dans son voyage tragique et fatal, se heurtant aux lieux arides qu’il tente désespérément de gagner. Le mouvement ascensionnel assume une valeur plus profonde que le simple déplacement physique, comme dans la séquence qui suit la fuite de Michele, lorsque le protagoniste et son frère grimpent un ravin avec le bétail.

La partie centrale de cette séquence se compose de plusieurs plans fixes à hauteur du sol. La caméra commence par filmer les moutons qui perchent les rochers, filmés de très près et de profil, en sorte que le mouvement des animaux, entrant et sortant de gauche à droite du cadre, en résulte morcelé. De manière similaire, les bottes des deux bergers sont cadrées dans des plans fixes très rapprochés, alors qu’ils montent le sol rocheux. Des plans similaires se multiplient, jusqu’à ce qu’un plan-poitrine du frère cadet n’interrompt cette cadence, pour montrer le jeune s’essuyer la sueur du visage, le regard vers ce que le voyage l’obligera à laisser derrière lui — il y a un parallèle avec le gros plan de Michele situé peu avant dans le film. La séquence construit un mouvement général d’élévation, traçant un parcours vertical qui se donne à voir et percevoir essentiellement par sa fatigue, par son caractère pénible. Le déplacement des sujets configure le lieu-montagne comme un obstacle : le contraste entre la stase du cadre et la mobilité des corps renforce la sensation d’effort, démultipliée par un montage répétitif qui reproduit ce geste, et dévoile ainsi l’épreuve de la montée, par laquelle des corps s’avancent contre et à travers l’espace, contraints à sa configuration verticale.

Si dans le déplacement vers le haut se perçoit l’éloignement du champ d’action de l’État répressif, l’espace qu’il faut traverser durant cette libération se constitue pourtant esthétiquement par son inhabitabilité. Dans sa quête de place, il devient bientôt évident que le

¹³³ Franco Cagnetta, *Banditi a Orgosolo*, *Op. cit.*, p. 275. « per il timore di quello “che potrà seguire”, l’orgolese si dà alla macchia. Lo fa, si dice in Orgosolo, non per sfuggire alla giustizia ma per sfuggire all’ingiustizia. » [TDA] [Je souligne]

Supramonte n'est pas un espace habitable pour le berger, du moins s'il s'obstinera à garder son troupeau. En fuyant les carabinieri et en se dirigeant vers les montagnes, selon les codes de la communauté d'Orgosolo, il assumerait le statut de *dogau*¹³⁴, fugitif qui quitte le village et ses alentours par crainte d'avoir à faire avec la juridiction, se réfugiant dans la *macchia* sauvage. Le refus d'abandonner les moutons, les obliger à monter péniblement avec lui, devient une sorte de révolte à cet ordre mécanique. Au cours du film se révèle ainsi la réelle destination de ce voyage d'exil. C'est au-delà du promontoire, qu'il faut arpenter et traverser durement, que se situe l'Ailleurs rêvé, où retrouver la vie d'avant. Dans un dialogue vers la partie finale du film, Michele indique à son frère un peu douteux et hésitant, en se penchant sur un précipice et en regardant vers la vallée en bas, l'étape ultime du chemin :

Michele : 'Il y a un passage là-bas. Si on le trouve, on sera sauvés.'

Peppeddu : 'Et après, où on ira ?'

Michele : 'Derrière les montagnes, dans un bercail que je connais. Là-bas ils ne nous chercheront pas.'¹³⁵



Fig. 28. *Bandits à Orgosolo*

On apprend ainsi l'objectif final de la quête, la place convoitée, loin du Centre, alors que la vue d'en haut insiste sur la forme verticale du parcours. Une démarcation vertigineuse s'étale dans les plans en plongée de cette scène (Figure 28), opposant les corps des

¹³⁴ Franco Cagnetta, *Banditi a Orgosolo*, *Op. cit.*, p. 237.

¹³⁵ M. : 'Un passaggio c'è. Se lo troviamo, siamo salvi.' P. : 'E poi dove andiamo?' M. : 'Dietro le montagne, in un ovile che conosco. Là non ci cercano.' [TDA]

personnages au vide immense qui s'ouvre face à eux. Face à la vision de l'Ailleurs, la répétition du contraste volumique à la base de la topographie du film vient établir l'ultime marge-limite, au-delà de laquelle gagner la place où le berger pourra enfin s'installer, trouver sa place. Afin de l'atteindre, il serait alors nécessaire de continuer ce décentrement, vers la périphérie extrême et injoignable de la communauté orgolaise, qui se modèle sur les traits de lieux âpres et adverses. Même dans sa quête de place, le personnage desetien serait-il donc inéluctablement orienté vers la marge, se situant cette fois-ci au bout d'un trajet vertical ? L'espace mythique de la « terre promise »¹³⁶, au-delà des montagnes, où se trouve le bercail, paraît pourtant s'apparenter à l'origine quittée, la place perdue désormais tombée sous l'emprise du Centre.

La quête de place devient clairement quête de l'origine dans *Un homme à moitié*, ce qui permet d'approfondir un contresens apparent propre au voyage vertical. Bien que le parcours vers le trauma « originel » du protagoniste soit ici plus mental et symbolique, ceci se façonne encore une fois sur les caractéristiques de l'espace filmique et en particulier à partir de la manière dont le protagoniste pratique les traits de l'espace naturel. Le voyage à rebours de Michele à travers sa mémoire est effectivement cadencé systématiquement par des vues en plongée depuis les branches des arbres du parc et de la forêt. Apparaissant dès la première image du film, ces nombreuses vues semblent dépourvues de « motivations » diégétiques, mais en même temps participent intégralement de la poussée vectorisante, en donnant en quelque sorte cohérence au mouvement, autrement discontinu, de la mémoire. Le sens de verticalité paraît en effet à première vue, notamment dans la première partie du film, concerner uniquement une instance énonciative, telle une sorte d'œil-observateur produisant une sensation d'étrangeté à travers cette perspective « artificielle » et immotivée.

Puis, la séquence de la fuite du protagoniste révèle pendant un instant une coïncidence de regards : l'axe vertical est actualisé par un corps, qui d'en haut voit le monde et les autres qu'il tente de fuir à tout prix, incapable de s'y rapprocher (Figure 29). L'arbre donnerait alors forme à cet éloignement, à la marge qui s'étend verticalement et s'inscrit dans le corps du film par le contraste volumique mettant le sujet face au vide. Le mouvement vertical, la montée dans l'arbre, ne serait-il que le point culminant d'une trajectoire de décentrement, d'un

¹³⁶ M. M., « La Pierre et l'espace », *Op. cit.*, p. 457.

parcours de mise en marge, seul espace habitable par le sujet ? La répétition de ce choix de cadrage suggère qu'il y aurait quelque chose de plus dans le mouvement d'ascension. C'est en ce sens vers la fin du récit qu'interviennent une fois de plus des plans en plongée de cet ordre, mettant à terme le voyage de Michele, qui fait alors face à l'origine de son malaise : il découvre le souvenir de la relation amoureuse entre Marina et son frère dans la forêt, il revit le sentiment d'exclusion originel dont il ne parvient pas à s'affranchir dans le présent. En suivant cette hypothèse, mais sans entrer dans le spécifique psychanalytique, ce n'est peut-être pas par hasard si le film se conclue sur un fond noir où est reportée une adaptation d'un passage tiré du *Commentaire sur le "Mystère de la fleur d'or"* de C. G. Jung¹³⁷ :

« Ce qui auparavant donnait lieu à de terribles conflits et à d'effrayantes tempêtes émotionnelles, apparaît maintenant, comme une tempête dans la vallée vue du sommet d'une grande montagne. La tempête n'est pas moins réelle, mais on est au-dessus d'elle, et non pas dedans. »¹³⁸



Fig. 29. *Un homme à moitié*

Le motif de l'arbre s'atteste de métaphore spatialisante fondamentale dans ce film, notamment en ce qui concerne le voyage entrepris par Michele, en tant que configuration spatiale prévoyant l'ascension, où s'inscrivent tous les enjeux de la marginalisation du sujet,

¹³⁷ Carl Gustav Jung, *Commentaire sur le "Mystère de la fleur d'or"*, Paris : éditions Albin Michel, 1994, pp. 31-32. « Ce qui, à un stade inférieur, avait donné lieu aux conflits les plus après et à des explosions paniques de l'affectivité, apparaissait maintenant, considéré d'un niveau supérieur de la personnalité, comme un orage dans la vallée contemplé du sommet d'une montagne. L'orage n'est nullement dépouillé de sa réalité, mais on est désormais au-dessus et non plus dedans. »

¹³⁸ « Ciò che prima dava origine a feroci conflitti e a paurose tempeste affettive, appare ora, come una tempesta nella valle vista dalla cima di un'alta montagna. Non per questo la tempesta è meno reale, ma si è sopra, non dentro di essa. » [TDA]

de sa quête de place qui est de plus une quête de l'origine. De Seta affirme que l'arbre est un élément de continuité entre *Un homme à moitié* et *Bandits à Orgosolo*¹³⁹ : une attention particulière est effectivement réservée à cet objet de l'espace naturel non seulement en raison de sa portée symbolique, mais également pour sa capacité à rendre tangible, en la déployant dans l'espace, la condition d'exclusion des personnages, et en préciser de cette manière les mouvements à la fois extérieurs et intérieurs, les mêmes qui sous-tendent le trajet vertical des deux films. Paolino Nappi, qui voit dans le regard de l'auteur dans *Bandits à Orgosolo* « [l]a seule *pietas* possible »¹⁴⁰ pour les personnages, décèle ce sentiment pendant « les moments où la caméra côtoie, discrète, les personnages en partageant leur solitude »¹⁴¹, comme par exemple lors des séquences où Peppeddu grimpe aux arbres dans le Supramonte pour se cacher des carabinieri. À ce moment, le mouvement vertical paraît ouvrir une voie différente par rapport au trajet conduisant vers l'exclusion et vers les marges.

Lorsque Mintonia, habitante d'Orgosolo proche des deux bergers, monte jusqu'au refuge du protagoniste pour prévenir Peppeddu du danger imminent, c'est-à-dire l'arrivée des renforts armés de la ville pour débusquer Michele une fois pour toutes, le réalisateur opère des choix particuliers pour mettre en scène le dialogue entre les deux jeunes. Sur les notes d'un thème musical doux, un plan d'ensemble en légère plongée filmant l'arrivée de Mintonia avec un âne chargé de provisions vient instaurer une atmosphère paisible, presque d'idylle (assez rare dans le film). Peppeddu observe silencieusement la jeune fille depuis les branches qui constituent son abri et en même temps le périmètre de son isolement, l'éloignant de la jeune et par extension de la communauté. Après un champ-contrechamp plus rapproché, le retour au plan d'ensemble montre alors le jeune berger descendre des branches, et rejoindre la villageoise. Dans ce bref et simple fragment, qui deviendra particulièrement significatif par la suite, la réalisation de la descente, en tant que pratique singulière de la configuration verticale de l'espace, donne forme et substance à la possibilité du retour à la communauté, et dès lors à l'origine quittée, mais également à la possibilité du rapprochement entre êtres, de la rencontre, sous-tendue par la structure narrative du voyage. Toutefois, si Peppeddu paraît pouvoir

¹³⁹ Voir Adriano Aprà, Maurizio Ponzi, « Intervista con Vittorio De Seta », In : *Filmcritica* n. 156/157, Avril-Mai 1965, pp. 252-261.

¹⁴⁰ Paolino Nappi, *L'Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta*, *Op. cit.*, p. 86. « L'unica pietas ». [TDA]

¹⁴¹ *Ibid.* « nei momenti in cui la macchina da presa affianca, discreta, i personaggi condividendone la solitudine ». [TDA]

actualiser cette direction de l'axe vertical, cela ne vaut pas pour Michele, comme l'on verra plus loin — son trajet n'est qu'un exil solitaire, voué aux marges de l'espace.

La trajectoire verticale des voyages entrepris par les protagonistes de *Bandits à Orgosolo* et d'*Un homme à moitié* est donc porteuse de paradoxes : la quête d'une place est pour les sujets essentiellement la quête d'un espace qui puisse rappeler, se rapprocher, de l'origine quittée, voire la quête d'un espace du souvenir de l'origine, qui pourtant assume l'apparence d'un mouvement loin du centre ou de l'origine elle-même. Dans une pression centrifuge, les personnages réalisent dans l'axe vertical un itinéraire d'éloignement des autres, un véritable exil qui se configure comme une élévation physique orientée vers les marges de l'espace, d'un corps qui monte péniblement et sans solution de continuité. Néanmoins, en montrant l'opposée de cette direction, les films font comprendre la possibilité constitutive à la base de la quête des personnages, c'est-à-dire la possibilité du rapprochement de l'Autre.

2.2.2 Horizontalité : espace-route et déroutements

La question du rapprochement et de la quête de place s'entrelacent dans les voyages horizontaux de *L'Invitée* et de *Lettres du Sahara*, se définissant de plus dans le motif commun de la route, parcourue en voiture ou entendue au sens large comme hypéronyme du chemin de fer — à l'itinéraire vertical des films précédents, se modelant sur les traits de l'espace naturel, s'oppose ainsi, conformément aux topographies diégétiques, un itinéraire « mécanisé » reposant sur des traits essentiellement urbains. Il existe une véritable vectorisation horizontale dans les films, par laquelle la narration procède au rythme des voyages d'Assane et d'Anne en train et en voiture, qui révèlent par le même mouvement les mutations de leurs relations avec l'Autre. La place recherchée, finalité du voyage, se définit donc comme un espace d'intégration, l'espace d'un rapprochement. C'est pourtant plus amplement dans le sens d'une subversion de ce même ordre axial rectiligne, d'un décentrement par rapport à l'espace-route, que les films travaillent le parcours de marginalisation des personnages, ou mieux leur effort de *démarginalisation* que Bourdieu nomme « consécration »¹⁴².

¹⁴² Jaap Bos, « Les types de marginalisation dans leur relation constitutive au discours », *Op. cit.*, p. 181.

Le déplacement horizontal consiste donc en premier lieu dans la pratique de l'espace-route. Isabelle Prat écrit que, par sa traversée, la route paraît pouvoir « unir vies et solitudes, représenter séparations et déchirures, révéler quêtes identitaires intimes et personnelles »¹⁴³. Si dans le fait de prendre la route se reflète quelque chose de la condition intérieure des voyageurs, c'est toutefois plus précisément en faisant sortir ses personnages de la route que De Seta approfondit cette dimension de la quête de place qu'ils ont entrepris, en marquant dans les étapes du parcours autant de tentatives de quitter les marges. La route peut alors être envisagée non seulement comme l'espace d'un faire-déplacement connectant les deux pôles d'un axe, l'origine et la fin, l'Ici du départ et l'Ailleurs rêvé, mais aussi comme un espace de *passage* et de *passages*. Le voyage sur la route des personnages desetiens se ramifie dans une série de lieux-étapes. L'itinéraire en voiture d'Anne et de François est ponctué constamment de tels arrêts, topos du *road movie*, qui peuvent, d'une part, devenir de véritables dérives, des sorties de route inattendues et inespérées, renouvelant les divisions qui se répandent dans la diégèse — comme c'est le cas dans le segment précédemment analysé où la voiture de François finit hors de la chaussée, dans une sortie de route littérale qui voit la marge-limite se réitérer, séparer les deux sujets d'une part à l'autre de l'image (1.1.2).

On retrouve cette subversion de l'ordre axial dans le voyage d'Assane dans *Lettres du Sahara* à travers l'Italie, qui amène en ce sens le jeune à faire face à la problématique du rapprochement et de la recherche d'une place, dans son parcours d'adaptation au tissu socio-culturel d'un pays étranger à l'aspect répulsif, impénétrable. Les étapes se révèlent pourtant à chaque fois sinon des dérives du moins des constats d'échec, le projet étant celui de s'établir, de se fixer dans les villes ou les villages que le jeune étudiant traverse. Celles-ci n'offrent à Assane que des appuis insoutenables, et finalement ne se composent que de lieux de passage inhabitables au long de sa quête, comme la baraque à Villa Literno (lieu de conditions inhumaines), l'appartement à Prato que sa cousine partage avec un homme (lieu d'une relation extra-conjugale, inacceptable pour le protagoniste, de foi musulmane), ou encore la camionnette abandonnée au bord d'une voie périphérique où il est obligé de passer la nuit (lieu d'une véritable mise en marge et exprimant les difficultés de la recherche d'un espace habitable).

¹⁴³ Isabelle Prat, « Nouvelle poétique de l'errance : *Sud Express* de Gabriel Velázquez », In : Bénédicte Brémard, Julie Michot, Isabelle Schmitt (dir.), *Sur la route... Quand le cinéma franchit les frontières*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2018, p. 133.

D'autre part, l'habitation occasionnelle de ces lieux semble parfois participer d'une évolution affectant la condition d'exclusion des sujets. Interruptions du voyage mais non pas de la quête de place, les déroutements sous-tendent ainsi la possibilité du rapprochement, la possibilité d'annuler la distance que la marge trace entre sujets. La force centrifuge à l'œuvre dans le voyage physique, façonnant sa trajectoire globale, paraît dès lors acquérir moins d'importance, car c'est dans les déroutements que s'aperçoivent des espaces de *coexistence* et que la limite apparaît comme *perméable*.

Un exemple emblématique est fourni par la scène de *L'Invitée* qui se déroule dans la chapelle de Nôtre-Dame-du-Haut à Ronchamp, où se dessine plastiquement le rapprochement (non seulement physique) des deux voyageurs. La brève déviation de la route principale, se situant peu avant la moitié du film, commence avec une vue de l'œuvre de Le Corbusier, qui s'étale sur le chemin des deux personnages dans un plan en travelling avant depuis la voiture. Un contrechamp présente les deux voyageurs, lorsque le reflet du bâtiment sur le pare-brise semble « glisser » vers le haut en raison du mouvement du véhicule sur la partie gauche du cadre, en couvrant Anne, comme si le film essayait de signaler l'impact que le croisement accidentel de ce lieu aura sur elle. La suite de la séquence se déroule à l'intérieur, où le dialogue entre la protagoniste et son patron à propos de l'architecture de l'église assume bientôt un ton personnel. La conversation — dont il faudrait souligner les rappels et analogies avec la scène sur le toit du couvent à Noto dans *L'Aventure (L'Avventura)* de Michelangelo Antonioni (1960) — porte sur la « fonctionnalité » des choix architecturaux de Le Corbusier. En se regardant autour, François prononce ces mots : 'Peut-être que rien n'est fonctionnel dans cette église. Peut-être que c'est mieux que rien ne soit fonctionnel. Au moins lui, il a fait ce qu'il voulait'¹⁴⁴. Il est clair que le sous-texte du discours, très peu implicite, concerne les regrets de l'homme, ayant abandonné ses projets de jeunesse pour fonder son propre cabinet asservi à la déjà citée « mauvaise architecture » (1.2.2).

La séquence témoigne de la tentative d'ouverture d'Anne, qui semble, pendant un moment, pouvoir comprendre l'homme, se défaire temporairement de sa solitude ou du moins la partager avec lui. La jeune femme, jusqu'ici taciturne, incapable de dire son malaise, essaie en effet d'établir un contact avec son employeur, de s'y rapprocher, tentative qui atteint son apogée dans le dernier plan de la séquence. Ici, De Seta applique un « soin cartésien dans la

¹⁴⁴ 'Forse niente è funzionale in questa chiesa. Forse è meglio che niente sia funzionale. Almeno ha fatto quello che ha voluto, lui'. [TDA]

construction du cadre »¹⁴⁵, en particulier par rapport à l'évolution de la répartition des masses visuelles au cours du plan et à la position des personnages dans le champ. François est d'abord montré seul en plan américain au centre du cadre (Figure 30). Ceci est découpé nettement par un mur d'un rouge très vif, en occupant précisément le tiers droite, alors que le reste de la composition laisse voir le fond gris de la chapelle où apparaissent les vitraux d'où filtre la lumière. L'élément architectural paraît ici établir une limite, démarcation géométrique qui tranche l'espace du cadre en deux. Lorsqu'un recadrage accompagne lentement le déplacement de l'homme vers la droite, vers le mur rouge, Anne apparaît à l'extrémité gauche du cadre (Figure 31). Le mouvement suit les deux personnages, jusqu'à ce que le mur rouge ne s'étende entièrement derrière eux (Figure 32). Le pivotement sur l'axe donne l'impression d'exclure progressivement tout volume d'air de l'espace du plan, en l'ôtant de profondeur.



Fig. 30, 31, 32. *L'Invitée* (à partir de gauche en haut)

Ce fond aplati, détachant les corps dans l'espace, semble alors l'élaboration d'un espace Autre, d'un espace de conjonction (potentielle) entre êtres, prenant forme précisément à l'aide d'un travail filmique ré-organisant l'architecture de l'église par un jeu plastique qui

¹⁴⁵ Paolino Nappi, *L'Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta, Op. cit.*, p. 108. « cura cartesiana nella costruzione del quadro ». [TDA]

fait en sorte qu'aucun écart (spatial) ne puisse plus se creuser entre les deux personnages. Une cohabitation semble possible, comme si la traversée occasionnelle de ce lieu « non-fonctionnel », rencontré à ce moment du voyage, participait activement du rapprochement.

La séquence illustre dès lors ce phénomène filmique identifié par Nappi par lequel « les espaces rencontrés se transfigurent et acquièrent un sens nouveau en contact avec la sensibilité et l'état d'âme des personnages »¹⁴⁶, notamment lors de tels déroutements, ces déviations marquant les étapes d'un déplacement physique dont les arrêts viennent nourrir un voyage à l'allure d'un parcours d'intégration. Ce voyage se fait en parallèle à un trajet intérieur, visant à dépasser la marge qui sépare le sujet des autres et du monde, qui semble ainsi pouvoir se dissiper, se réduire. Mais les coexistences rendues possibles par ces étapes ne sont, en réalité, que des rapprochements éphémères, car les lieux de passage, par définition hors de la route principale, peuvent s'habiter uniquement de manière fugace. Sous l'impulsion vectorisante et par les formes qu'assume le voyage des sujets, forts de ce qu'ils ont appris et vécu au cours de ce parcours, la quête atteint son point culminant. Au bout du voyage, de cet itinéraire à l'apparence centrifuge, le personnage desetien fait alors face à la dernière dynamique de marginalisation, à savoir l'épreuve du franchissement de la marge-limite qui trace son exclusion, dont le dépassement paraît pouvoir déterminer sa place dans le monde.

2.3 Franchissements apparents : le sujet face à sa marginalité

Épreuve de l'« entre-deux-lieux »¹⁴⁷, le franchissement est la dernière dynamique inhérente à la marginalisation comme processus dans les films de De Seta. Étape cruciale au sein d'un parcours vectoriel, l'acte de *faire le pas* se comprend comme l'ultime point de bascule, pratique éminemment spatiale du sujet marginal à la recherche d'une place. Le passage qui se préfigurait au personnage comme pratique potentielle des lieux clos, comme issue de la marginalité, assume ici l'aspect d'une initiation : serait-il en mesure, face à la limite qui le sépare de l'Ailleurs, de passer *de l'autre côté* et enfin l'habiter, se fixer dans un

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 109. « gli spazi incontrati si trasfigurano e acquistano nuovo senso a contatto con la sensibilità e lo stato d'animo dei personaggi ». [TDA]

¹⁴⁷ Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, *Op. cit.*, p. 303.

espace ? C'est ici que convergent verticalité et horizontalité, dans l'expression du double visage de la quête de place qui amène à l'épreuve du franchissement, renvoyant le sujet à l'Autre par le rapprochement, et, à travers le même déplacement, restituant le sujet à lui-même, inévitable confrontation à sa propre condition et, on l'a commencé à voir, à son origine. Car, au fond, pour les personnages desetiens l'Ailleurs où pouvoir s'affranchir de leur marginalité et de leur condition d'exclusion sous-tend inévitablement « un désir de l'origine »¹⁴⁸ quittée, origine « à franchir ou à déjà retrouver »¹⁴⁹.

2.3.1 Espace *du* passage

Parler de « franchissement » — terme qui semble déjà intrinsèquement lié à une conception *spatialisante* — pour désigner cette dynamique qui advient aux points de bascule des films de De Seta, n'est pas qu'un choix de vocabulaire métaphorique. Lorsqu'il se dessine pour le personnage desetien la possibilité de la « consécration », du rapprochement final qui déterminera (ou pas) son émancipation de la marge, le dépassement définitif de l'état d'exclusion, c'est en même temps d'un dépassement concret et physique qu'il s'agit chez De Seta : à chaque fois, l'accès à l'Ailleurs se donne ainsi à percevoir telle une actualisation corporelle de l'espace, élaborée filmiquement comme une spatialité qui est propre au dépassement. En mettant en scène l'épreuve qui conclue la quête des personnages, l'auteur configure ainsi un espace *du* passage de la marge-limite, espace-liaison fondé sur le geste du dépassement et la jonction d'espaces, venant canaliser toute la quête de la *démarginalisation*.

De Seta emploie en ce sens les mêmes équivalents plastiques et visuels venant figurer la marge-limite, mais en mettant en scène la pratique spécifique du dépassement. Ainsi Anne, arrivée à la destination de son voyage vers la fin de *L'Invitée*, est soumise à l'épreuve du franchissement, qui prend forme dans les traits d'un pont. Peu après avoir pris congé de son employeur, une séquence montre la jeune femme se rapprocher de la voiture de son mari, qu'elle retrouve, comme par hasard, garée au port d'une ville non précisée en Provence. Un

¹⁴⁸ Dominique Casimiro, « Verticalité et horizontalité dans les “Filmes de Estrada” de Walter Salles », In : Laureano Montero, Carl Veters, Shannon Wells-Lassagne (dir.), *On the road again... Quand le cinéma reprend la route*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2018, p. 30.

¹⁴⁹ Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, *Op. cit.*, p. 303.

plan en travelling avant, filmant la protagoniste de dos, suit son mouvement. Point culminant de la quête qu'elle a entreprise, Anne se confronte à la source de son sentiment d'exclusion, la source de sa marginalité, l'homme qui l'a trahie. L'Ailleurs dont la jeune femme a été exclue est à un pas d'elle. Mais le travelling avant s'arrête, la jeune n'avance plus vers le véhicule. À l'aide d'une ellipse, on passe au plan moyen d'Anne qui marche le long d'un pont. La structure métallique de ce lieu l'encadre, l'emprisonne presque, dans l'une des compositions fortement géométriques typiques du film (Figure 33). Malgré le voyage, malgré l'itinéraire qu'elle a parcouru, son exclusion se réaffirme à l'image, elle demeure dans cet espace marginal construit par la mise en scène, correspondant à un espace existentiel qu'elle ne semble pas encore être en mesure de quitter. Un changement d'axe de prise de vue, déplaçant la position de la caméra de 90° par rapport au plan précédent, renforce dans un premier temps l'exclusion de la protagoniste, en l'isolant distinctement dans une portion du cadre : la structure métallique départage transversalement l'image en deux, en traçant plastiquement la limite qui détermine, encore une fois, la mise en marge du personnage (Figure 34).



Fig. 33, 34, 35, 36. *L'Invitée* (à partir de gauche en haut)

C'est toutefois à ce moment que François apparaît dans le plan, au côté opposé de la rue. Un recadrage suit l'homme, qui traverse la chaussée et rejoint Anne. Les deux corps se rapprochent. Ils peuvent finalement habiter le même espace, aucune séparation s'interpose entre eux (Figure 35). Ils surpassent ensemble la marge-limite, passent de l'autre côté. Le franchissement, tout intérieur, devient tangible, et le dépassement du sentiment d'exclusion qui a relégué Anne aux marges se déploie dans l'espace extérieur. La protagoniste peut accepter ce qu'elle ressent pour l'homme qui a su la comprendre, avec lequel elle a réalisé ce voyage initiatique qui lui a apparemment donné un confort perdu.

L'espace du passage est donc l'espace qui donne accès à l'Ailleurs, où l'intégration paraît possible, où le rapprochement devient véritable conjonction qui annule tout écart entre êtres. D'autre part, on voit que la protagoniste de *L'Invitée*, même à la fin de sa quête, ne parvient pas à faire face à l'origine de son malaise, ne pouvant pas se rapprocher de l'homme qui l'a trahie et a prétendu qu'elle accepte cette trahison. Dans cette perspective, la suite des événements du récit mettra en question le caractère définitif du franchissement, notamment lorsque la protagoniste fera la rencontre de la femme de François : si Anne renonce à la confrontation avec son sentiment d'exclusion originel, si elle renonce à se mettre face à soi-même, peut-elle vraiment s'affranchir de sa propre condition marginale ?

Dans *Un homme à moitié*, que l'on a dit se développer comme le parcours d'un sujet vers l'origine de son exclusion des relations sociales, déterminant son inadaptation dans le présent, le franchissement de la limite qui sépare Michele des autres ne peut se faire qu'à condition d'une prise de conscience, de la reconnaissance de soi. Dans la partie finale du film, le protagoniste vague dans la forêt, devenue sombre et inquiétante, à la recherche de Marina et de son frère, jusqu'à la vision de l'exclusion originelle, l'acte sexuel qu'il observe comme « quelque chose d'éternel, de primordial »¹⁵⁰. C'est uniquement par cette vision qu'il accède à la mémoire du cadavre du frère à côté de son motorcycle en flammes, le souvenir de son incapacité à ressentir de la peine ou de la compassion face à la mort ('comme si je l'avais tué avec mes propres mains'¹⁵¹, dit-il en voix-off). Le film revient ensuite au présent. Les phantasmes du passé disparaissent. Un plan-poitrine en contre-plongée montre alors Michele

¹⁵⁰ Filippo M. De Sanctis, *Un uomo a metà di Vittorio De Seta. Analisi di un film in costruzione*, Op. cit., p. 230. « qualcosa di eterno, di primordiale ». [TDA]

¹⁵¹ 'come se l'avessi ucciso io'. [TDA]

derrière le portail du jardin de la villa de son adolescence, désormais déserte (Figure 37). Son regard est tourné vers ce qu'il y a au-delà de cette dernière barrière encadrant son visage. Sa main rejoint le loquet et l'ouvre ; il accomplit le franchissement, fait un pas vers l'autre côté. Toujours en voix-off, Michele peut finalement considérer tout son parcours : 'Il ne suffisait pas de se souvenir. J'ai dû revivre. Éprouver à nouveau les mêmes souffrances du passé pour revenir à la vie'¹⁵².



Fig. 37, 38. *Un homme à moitié* (à partir de gauche)

Faire les comptes avec l'origine, pouvoir la reconnaître, même si cela implique la réouverture de vieilles blessures et de déchirures intérieures. C'est ainsi que les films de De Seta suggèrent le dépassement de la marge-limite, de ce qui rend ses personnages étrangers aux autres, voire, maintenant on le comprend, à eux-mêmes. Mais le simple fait de se placer de l'autre côté, suffirait-il à pouvoir se *démarginaliser*, à quitter la marge ? L'ambiguïté sous-jacente au franchissement persiste pour ceux qui ne sont pas prêts à cette reconnaissance, ou pour ceux qui éprouvent le trouble du *déplacement*, se perdent de l'autre côté et semblent de cette manière ne pas réussir l'épreuve du passage. La possibilité d'une double lecture d'une scène de *Lettres du Sahara* perce la complexité des effets du franchissement sur celui qui l'opère.

Il s'agit de la scène où Assane et son ami Ibu intègrent une école de langue italienne pour étrangers à Turin, lieu qui représente le point d'accès symbolique à la culture du pays, et dès lors à l'intégration (c'est effectivement grâce à la rencontre avec l'enseignante Caterina que le protagoniste obtiendra, plus tard, un permis de séjour). La partie cruciale de ce fragment concerne précisément l'action de l'entrée physique des deux jeunes dans ce lieu, telle que la caméra la constitue notamment dans deux plans, la relation entre l'espace du

¹⁵² 'Ma i ricordi erano vivi in me, sino al momento della disperazione, della verifica, della chiarezza. Non bastava ricordare. Ho dovuto rivivere. Soffrire di nuovo le sofferenze di allora per tornare alla vita.' [TDA]

passage et le sujet qui le pratique. Après un gros plan de l'enseignante tenant le cours, un contrechamp en raccord-regard passe au plan sur les deux personnages qui, dehors, derrière la porte vitrée, regardent à l'intérieur (Figure 39). En les voyant, l'enseignante demande à son assistante, en voix-off, de les faire entrer. Le seuil, la marge-limite matérielle qui semble figurer la condition d'exclusion d'Assane, est franchi. Après une coupe, un plan montre le protagoniste de dos en plan taille, maintenant à l'intérieur (Figure 40) : l'espace du passage a été actualisé, le découpage semble avoir agi à *l'unisson* du corps, en accentuant à l'aide de la coupe l'accès à un changement de spatialité ressentie.



Fig. 39, 40. *Lettres du Sahara* (à partir de gauche)

Et pourtant, un détail du profilmique qui se dévoile précisément au moment de tel changement signale l'ambiguïté du franchissement. On ne pourrait pas effectivement ignorer la présence, au fond de la classe, des deux mots « PAYS » et « MAISON », écrits dans le tableau en profondeur de champ, au centre de la partie supérieure du cadre et à hauteur de la tête d'Assane, en premier plan à gauche. D'un côté, l'apparition des deux mots pourrait suggérer la possibilité d'accéder définitivement à l'Ailleurs auquel renvoie symboliquement ce lieu pivot de la culture italienne, au pays qui peut devenir « maison », devenir l'espace habitable où trouver sa place. De l'autre, il s'agirait également de la confrontation inévitable à l'origine quittée, source de douleur tout comme appel au retour, que le film met en relation avec le geste du passage.

Si la dynamique du franchissement instaure un dépassement apparent des marges qui séparent le sujet des autres et qui l'isolent dans le monde, en constituant un espace propre à l'expression et à la réalisation physique du passage, le rapport du sujet à son origine rend cependant l'habitation *de l'autre côté* problématique. Il y a quelque chose d'opaque dans le

franchissement, en particulier par rapport à son issue, dont les films soulignent effectivement l'incertitude. L'épreuve du franchissement ne se résume pas simplement dans l'actualisation d'un espace du passage, puisque la vérification que les films mettent en scène touche à la capacité du sujet à habiter cet Ailleurs tant désiré.

2.3.2 Faux mouvements : « partir, c'est revenir au même »¹⁵³

Si le passage peut s'effectuer, si le dépassement peut être actualisé corporellement et spatialement, il n'en va pas de même pour l'habitation, l'intégration, l'adaptation à l'autre côté. Pour les personnages desetiens qui souhaitent se *démarginaliser*, ce n'est plus uniquement d'une question de quête de place qu'il s'agit lors du franchissement, mais plus précisément de ce que Daniel Sibony indiquerait comme un « [t]ravail d'*emplacement* »¹⁵⁴. L'enjeu narratif de l'épreuve du franchissement repose ainsi sur un fait « mésographique »¹⁵⁵, la tentative de franchir la marge étant une tentative de *faire milieu*, car De Seta questionne la capacité du personnage à « parvenir à se synchroniser avec (les lieux qui composent) le monde diégétique »¹⁵⁶, et en particulier avec ce qu'il y a au-delà des limites auxquelles il s'est confronté. Seulement ainsi le franchissement, et la quête dont il marque le point culminant, peuvent s'accomplir. Mais « [p]artir c'est se perdre, [...] c'est revenir au même »¹⁵⁷ : suite au passage, les films révèlent une structure circulaire, renvoyant le personnage à sa condition initiale, à sa marginalité, et la quête tout comme le franchissement s'insèrent dans la « structure mythique du voyage (séparation, initiation, retour) [...], créant ainsi un univers cyclique et évolutif qui [...] semble se terminer sur autant de constats d'échec. »¹⁵⁸

¹⁵³ Jean-Paul Campillo, « “Prendre la tangente” : réflexions autour de quelques paradoxes dans les relations de la route et du social », In : Laureano Montero, Carl Veters, Shannon Wells-Lassagne (dir.), *On the road again... Quand le cinéma reprend la route*, *Op. cit.*, p. 37.

¹⁵⁴ Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, *Op. cit.*, p. 227.

¹⁵⁵ Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, *Op. cit.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 136.

¹⁵⁷ Jean-Paul Campillo, « “Prendre la tangente” : réflexions autour de quelques paradoxes dans les relations de la route et du social », *Op. cit.*, p. 37.

¹⁵⁸ Isabelle Prat, « Nouvelle poétique de l'errance : *Sud Express* de Gabriel Velázquez », *Op. cit.*, p. 133.

La circularité qui vient décréter la défaite du personnage, incapable d'accomplir le franchissement de la limite, se dessine avant tout au niveau de la structure narrative. Le récit s'exhibe comme circulaire au moment de l'épreuve finale, et asservit ainsi la forme axiale du voyage et la vectorialité sous-jacente à une « structure à l'allure de théorème, linéaire, qui en connectant des points successifs finit par se rejoindre symboliquement au moment initial »¹⁵⁹, comme par exemple, d'après Nappi, dans *Un homme à moitié* et *L'Invitée*. Dans ce dernier, on retrouve en ce sens, après le moment de conjonction clandestine entre la protagoniste et son patron, la réitération de la séparation dans la séquence (analysée dans 1.3.2) où Anne observe, impuissante, la réunion du couple derrière la fenêtre, matérialisation de la fracture faisant écho à sa condition d'exclusion, à l'origine de son impasse existentielle. Actualiser l'espace du passage n'a pas suffi, le film inscrit à l'image l'inhabitabilité de l'autre côté pour la jeune femme, qui revient à la condition de départ, reprend la position d'exclue. À travers cette apparente contradiction, De Seta semble mettre en avant une sorte de déphasage qui se produit entre la quête extérieure, la recherche physique d'un espace conduisant au passage, et la quête intérieure. Du conflit entre Ailleurs et origine découle un « dépaysement intime »¹⁶⁰, comme si l'âme du personnage d'Anne n'était prête au franchissement que le corps a déjà accompli dans l'espace, l'obligeant à revivre la même instabilité d'emplacement du début. S'affranchir de sa propre marginalité et accéder à l'Ailleurs, y appartenir, requiert un « travail sur la texture des liens qui lient le sujet au monde et à lui-même »¹⁶¹, les premiers ne pouvant s'établir solidement qu'en fonction des derniers et vice versa. C'est uniquement au moment où le sujet se mettra face à soi-même qu'il pourra espérer de faire le pas.

Le paradoxe du franchissement qui frappe les personnages desetiens ressemble en quelque sorte au paradoxe de l'origine identifié par Sibony : « *il nous faut une origine à perdre* ; elle est nécessaire, et elle est vouée à être perdue »¹⁶², il faut la reconnaître pour être en mesure de la quitter. L'exclusion semblerait se pérenniser dans l'échec de la

¹⁵⁹ Paolino Nappi, *L'Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta, Op. cit.*, p. 109. « struttura dall'andamento teorematice, lineare, che collegando punti successivi finisce per congiungersi simbolicamente al momento iniziale ». [TDA]

¹⁶⁰ Dominique Casimiro, « Verticalité et horizontalité dans les "Filmes de Estrada" de Walter Salles », *Op. cit.*, p. 30.

¹⁶¹ Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage, Op. cit.*, p. 227.

¹⁶² *Ibid.*

reconnaissance. Le franchissement qui en dépend est de cette manière également empêché, et De Seta restitue cette dynamique à l'aide d'un travail sensible sur l'interrelation de l'espace et du corps, qui affiche l'inhabitabilité de l'Ailleurs, en bouclant la quête du sujet dans un retour inévitable à sa marginalité.

La défaite du personnage desetien ressort tragiquement dans la séquence de la mort du bétail de *Bandits à Orgosolo*, climax de l'histoire et du drame du protagoniste, constatée par lui-même lorsqu'il se retrouve à un pas de l'Ailleurs qu'il a échoué d'atteindre. En mettant en avant les analogies, peut-être inattendues, de ce film avec le genre Western, M. M. écrit justement à propos de cette séquence :

[e]t voilà la fin. La terre promise est proche — c'est la plaine largement irriguée qui s'ouvre au pionnier, tout en bas, et qu'il a fallu des jours de marche pour gagner, cependant que la gendarmerie mécanisée pourchassait les fuyards. Mais les moutons meurent, tous ensemble, harassés.¹⁶³

Un plan général en panoramique latéral suit le déplacement de Peppeddu, qui vient de découvrir les bêtes agonisantes disséminées sur le sol rocheux ; incrédule, il court vers son frère qui, assis sur le bord d'un ravin, a déjà compris l'issue ruineuse de l'épreuve, de tout son parcours qui s'est révélé un faux mouvement. Le bord du ravin départage nettement le cadre (Figure 41) ; pour la dernière fois, imposante et immuable, la séparation de l'Ailleurs est marquée à l'aide d'un travail plastique sur la composition. La caméra passe au gros plan du protagoniste, le regard fixe vers l'espace mythique, en bas, conscient qu'il serait inutile de le rejoindre sans les animaux dont il a refusé de se séparer. Épuisés et malades à cause de la fatigue de la montée, des jours de marche et de l'absence d'eau, ceux-ci n'ont pas survécu l'épreuve de l'espace à laquelle Michele les a soumis. Son projet de réajustement à l'Ailleurs a échoué parce qu'il s'est *attardé* sur son origine : en renonçant à abandonner les moutons, Michele n'a pas su reconnaître (ou peut-être accepter) le changement qui a affecté sa condition existentielle. S'il est vrai qu'« il y a peu de différences avec la vie qu'il a fait jusqu'ici »¹⁶⁴ et la vie de *latitante* ou de *dogau*, ce n'est pas pourtant en tant que berger qu'il pourra franchir la limite qui se rétablit, inexorable et impénétrable, dans l'espace du cadre.

¹⁶³ M. M., « La Pierre et l'espace », *Op. cit.*, p. 457.

¹⁶⁴ Michele : 'Il y a peu de différences avec la vie que j'ai fait jusqu'ici'. 'C'è poca differenza dalla vita che ho fatto finora'. [TDA]



Fig. 41, 42. *Bandits à Orgosolo*

À l'envers de *L'Invitée*, le franchissement ne mène pas à bien parce que c'est un passage intérieur qui a été réalisé sans même que le sujet s'en rende compte. La marge-limite demeure indépassable, le personnage desertien doit revenir à son exclusion, à l'isolement et la marginalité qui, au fond, lui étaient propres dès le début. L'emplacement de l'autre côté ne peut s'effectuer pour Michele qu'au moyen de cette reconnaissance, qui le mènera finalement à la répétition de l'injustice initiale, lorsqu'il dérobera un autre pauvre berger, tel qu'il l'était lui aussi, de son troupeau. Le film se conclue ainsi sur un plan général où l'on voit Michele s'éloigner vers l'horizon avec les moutons volés. Le protagoniste s'avance dans l'espace rocheux jusqu'à disparaître, se confondre avec sa texture, tandis que depuis le hors-champ le berger braqué, immobilisé, prononce le mot final du film, en le criant contre Michele : '*Bandito*'. C'est à ce moment uniquement que le protagoniste peut *faire pleinement corps* avec la pierre du Supramonte, et que l'entr'appartenance d'espace et sujet assume le sens fatal du cycle, réitérant sa marginalité absolue.

Dans *Lettere du Sahara*, De Seta propose à nouveau cette idée de la cyclicité du voyage et de l'impossibilité du protagoniste de franchir la limite qui le sépare de l'espace Autre, de sorte qu'il ne puisse en aucune façon se synchroniser aux rythmes que ceci présuppose. Il y a par exemple un travail filmique particulier sur l'événement qui conduit Assane à prendre la décision de rentrer au Sénégal, à savoir l'agression à caractère raciste que le protagoniste et un ami subissent une nuit à Turin. L'intérêt de ce moment de l'histoire réside surtout dans la relation traumatique du sujet à l'espace qui se dégage dans sa partie finale, et spécialement dans sa mise en relation avec un événement du passé que le protagoniste évoque dans la dernière séquence du film. La problématisation du rapport à l'espace à l'œuvre dans ce franchissement raté vient alors non seulement dévoiler l'échec de la tentative de s'affranchir de sa propre marginalité, mais faire apparaître les troubles identitaires du sujet, concernant son appartenance à l'espace.

Pour se sauver de leurs agresseurs, Assane et son ami se jettent dans le fleuve, en se laissant emporter par le courant. Un plan en ralenti montre le cadre s'emplier d'eau ; les deux personnages disparaissent de l'image, engloutis dans le fleuve (Figure 43). Ils émergent ensuite dans les neuf plans suivants, corps à la dérive contraints au flux de l'eau sombre, n'ayant plus aucun contrôle sur leurs mouvements dans cet espace impraticable, invivable. Assane perd tout espoir d'emplacement dans l'espace urbain de Turin ; comment pourrait-il habiter cette ville qui le repousse et le chasse violemment vers ses marges, à un tel point que cette répulsion mettrait en danger sa vie ? De Seta met en avant l'inhabitabilité des marges urbaines, en rendant sensible une configuration de l'espace dont, en l'énonçant avec les mots de Thomas, « les qualités s'impose[nt] sous des aspects néfastes à tous ceux qui y pénètrent (ne leur offrant que la possibilité d'un milieu de mort, autant dire *une négation de milieu*) »¹⁶⁵.

'Par deux fois, pendant sept mois, j'ai fait face à la mort'¹⁶⁶, expliquera-t-il plus tard, lorsque, rentré au Sénégal, Assane raconte son voyage à une classe d'école élémentaire. La circularité de la quête s'inscrit à cet instant dans la matière de l'image : un fondu enchaîné entrelace le plan du protagoniste et d'autres migrants (Figure 44), jetés à la mer par les passeurs durant la traversée de la Méditerranée pour rejoindre l'Italie, à la tombée dans le fleuve. Bérénice Bonhomme parle du mélange d'images comme d'une « zone

¹⁶⁵ Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Op. cit., p. 150.

¹⁶⁶ 'Per due volte in sette mesi, ho visto la morte in faccia'. [TDA]

d'indiscernabilité »¹⁶⁷ du cinéma, d'où « transparait une certaine violence » par un retour à la matière qui peut « aller jusqu'à dénoncer le film comme "mortel" »¹⁶⁸. Ce que le réalisateur fait percevoir dans cet enchaînement n'est pas ainsi simplement la connexion de deux temporalités, mais précisément l'embrouillement de deux configurations de qualités spatiales et corporelles semblables, pourrait-on dire un espace de l'indiscernable, liant indissolublement les deux flash-back en ralenti, et établissant de cette façon la continuité de ce *milieu* mortifère — continuité qui s'exhibe dès lors comme la suppression de tous les effort de *démarginalisation* de la part du protagoniste, qui retourne inévitablement au passé traumatique.



Fig. 43, 44. *Lettres du Sahara*

L'échec d'emplacement de l'autre côté, parfois brutal, oblige le personnage desertien à se mettre face à soi-même. Le franchissement révèle alors l'imperfection, le déséquilibre, de

¹⁶⁷ Bérénice Bonhomme, « "L'Image limite" chez Claude Simon : du mélange d'images au temps impossible », In : Murielle Gagnebin, Julien Milly (dir.), *Les Images limites*, Seyssel : Éditions Champ Vallon, 2008, p. 304.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 300.

la structure circulaire, devenue faux mouvement : franchir le pas, point culminant des processus de marginalisation chez De Seta, signifie paradoxalement revenir à l'exclusion du départ, faire face à l'impossibilité à la quitter, à s'en défaire. Si aucun appui s'offre au sujet de l'autre côté et l'origine est perdue, ou vouée à l'être, que lui reste-t-il, quel espace aurait-il le droit d'habiter ?

Dans son impossibilité à se *démarginaliser*, le personnage desetien est donc amené à un retour à la marge, élément qui persiste, qui envahit et encombre l'espace qu'il traverse, ses rapports avec les autres, son existence toute entière. Afin de comprendre son emplacement, sa place dans le monde, les films de De Seta semblent alors demander au spectateur de ne plus se situer ni d'un côté, ni de l'autre du bord ; il faut être prêt à saisir ce qui advient dans l'entre-deux-mondes, à observer ceux qui existent ou résistent, *sur* la marge, sur la ligne de démarcation. La marge ne peut pas désormais se considérer seulement comme l'élément de séparation qui incarne, en les rendant sensibles, fractures existentielles et intérieures. La marge devient, chez De Seta, un espace à part entière, expérience plastique, spatiale, corporelle propre aux sujets *marginiaux*.

Troisième partie

3. L'intériorisation de la marge. Habiter l'entre-deux

« Les termes de marginalité et de minorité n'ont plus grande signification ici, car si la marge est géographique et riche de ses confluences culturelles, elle est avant tout mentale. »

Françoise Puaux (dir.), *La Marginalité à l'écran*, Condé-sur-Noireau : Éditions Corlet, 1999, p. 10.

Marquant une interdiction spatiale, l'impossibilité de passer de l'autre côté, mais aussi de retourner en arrière, l'expérience que le personnage desetien fait de la marge semble pourtant excéder ses formes limitantes, de bordure — du moins, dans l'espace extérieur. En problématisant le rapport de ses personnages à l'espace et aux limites, De Seta semble toucher à la construction de l'identité de ses personnages, en arrivant jusqu'à dévoiler une « division du sujet »¹⁶⁹, intérieure mais surtout *intériorisée*. Les marges qui traversent les mondes filmiques s'intègrent à l'être du personnage à tel point qu'elles « ne divisent pas seulement les espaces et les groupes. Elles traversent les individus dont elle[s] met[tent] à vif les contradictions. »¹⁷⁰ Il s'agit alors de considérer la portée métaphorique que l'auteur semble conférer aux limites, se constituant à partir d'un mode d'être à l'espace du personnage mais devenant le signe d'une division intérieure. En ce sens, l'espace existentiel du personnage desetien, être marginal et de la marge, se modèle tel un « entre-deux ». De cette manière, une spatialité virtuellement impossible à vivre, une configuration d'espace et de corps aux formes liminaires s'élabore. En somme, en rendant *esthétiquement* habitables des espaces inhabitables, De Seta rendrait sensible l'être-au-monde du sujet en marge :

*[L]es corps et un espace avec lesquels je ne peux pas être, donc, mais que je peux ressentir et comprendre, c'est-à-dire incorporer à mon expérience par l'expérience esthétique.*¹⁷¹

¹⁶⁹ Guy Lochard, *Aux Limites... Les frontières au prisme de la fiction*, *Op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷¹ Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, *Op. cit.*, p. 200.

3.1 Vers une « alternative nomade » ?

Une première façon de saisir l'entre-deux, seul emplacement qui semble s'offrir au personnage desetien, est d'envisager le mouvement continu de ce-dernier, ses tentatives de passage, non pas comme de seules entreprises d'ajustement à l'espace, mais plutôt comme un mode spécifique d'être à l'espace, se développant tout au long des quêtes qu'ils engagent dans les films. L'entre-deux semblerait sous cet angle un espace qui se déploie dans le déplacement continu de celui qui le vit. Ainsi, on pourrait réfléchir sur cette ultérieure apparence de la marge à partir de ce que Guy Lochard écrit, en élargissant le regard sur la notion de frontière et des séparations qui en découlent, à propos d'une formule proposée par Chatwin dans *Anatomie de l'errance* (2006) :

[a]ux diverses formes de sédentarité imposée par les frontières s'oppose une autre attitude anthropologique : "l'alternative nomade" formalisée par Bruce Chatwin y voyant non pas une déviance, mais une donnée de la nature humaine.¹⁷²

3.1.1 Retours interdits

On l'a vu, l'impossibilité de concrétiser définitivement le franchissement, de se placer *là-bas*, de l'autre côté, oblige le personnage desetien à se mettre face à soi-même, à son origine. En même temps, l'échec de l'épreuve du passage entraîne l'échec, qui lui est contraire, du retour. Comme si le sujet s'était poussé trop loin dans sa quête, dans la tentative de s'affranchir de son exclusion, il constate que l'origine, elle aussi, n'est plus habitable. De Seta soumet en ce sens ses personnages à encore une autre interdiction, en marquant dans leur expérience spatiale l'entrave au retour. De cette impossibilité, la marge émerge comme puissance capable de révéler ce que le personnage vit au fond de soi : les films travaillent sur l'*intérieurisation* de la limite qui exclue le sujet de l'Ailleurs, l'élément qui empêche maintenant l'intégration à l'origine.

¹⁷² Guy Lochard, *Aux Limites... Les frontières au prisme de la fiction*, *Op. cit.*, p. 27.

L'une des scènes de *Lettres du Sahara* ayant lieu au Sénégal semble clairement mettre en forme ce procès d'intériorisation. Il s'agit de la scène du retour d'Assane dans la maison qu'il avait quittée à Cap Skirring après son long voyage à travers l'Italie, après avoir tenté de s'établir dans ce pays qui lui a été hostile jusqu'au risque de sa vie. Lorsqu'il se retrouve finalement face à son ancienne habitation, il doit se confronter à l'énième limite qui s'étale dans l'espace qu'il parcourt. Dans la non-pratique de l'espace du passage semble alors se cristalliser la problématique du retour du personnage desertien, son exil intérieur ; l'expérience de l'exclusion se répète, mais le statut de ce qui se situe aux deux côtés du trait de séparation devient moins clair. Dans un champ-contrechamp en particulier, la marge s'intériorise, l'expérience spatiale devient à la fois expérience *de l'intérieur* — par intériorisation on fait référence à ce que Mathias Lavin décrit comme un procédé filmique par lequel « un objet ou un conflit extérieurs se trouvent déplacés par le sujet vers "l'intérieur", sur un mode fantasmatique ou imaginaire »¹⁷³.

La scène commence sur un plan moyen du protagoniste, qui vient d'arriver dans son ancien village et marche au bord d'une rue déserte. À l'aide d'un recadrage qui suit son mouvement vers la droite du cadre, se dévoile graduellement le jardin où la mère du jeune étudiant est en train d'étendre son linge (Figure 45). L'angle de prise de vue en légère plongée permet de voir le jeune de dos, tourné vers sa mère, en profondeur de champ derrière la clôture. Celle-ci s'interpose entre les deux, en décomposant le cadre en deux couches horizontales, où se situent les deux personnages. Assane regarde la femme, mais elle ne le voit pas. Il hésite, n'ose pas franchir la limite de la maison, l'ultime barrière impénétrable qui le sépare de chez lui. Dans cet élément du profilmique qui envahit le cadre, séparant physiquement le protagoniste de sa mère, se matérialise en effet l'écart qui s'est creusé entre Assane et son lieu d'origine, ses proches mêmes, en raison du départ initial. La longueur inhabituelle du plan, caractérisé par un silence solennel, de suspension, renforce l'impression que la clôture ne trace pas qu'une séparation physique.

¹⁷³ Mathias Lavin, « Ici comme ailleurs ? Intériorisation des frontières dans *Là-bas* de Chantal Akerman », *Op. cit.*, p. 172.



Fig. 45, 46. *Lettres du Sahara*

Le contrechamp montre ensuite le jeune de l'autre côté de la clôture, depuis le jardin (Figure 46). Par ce changement de spatialité, net, tranchant, seule la partie supérieure de son corps devient à ce moment visible derrière la clôture, qui occupe la partie inférieure de l'espace du cadre. La corde à linge jaune qui court sur l'axe horizontal du cadre duplique la démarcation, en se superposant au corps d'Assane, à hauteur de la partie inférieure de son visage. La séparation qui se joue ici n'est pas pourtant de l'ordre de celles qui se sont présentées au long de son voyage, de son parcours d'intégration. Alors qu'il rentre chez lui, dans sa maison, une division pèse sur la présence de son corps à l'image ; à l'aide de la composante plastique de cette limite, il est comme fractionné, disséqué. Le sens de spatialité fragmentaire qui se dégage dans ce champ-contrechamp résonne avec l'intériorité fragmentée du personnage : l'expérience de la marge, de l'exclusion, lui a empêché de se projeter vers l'Ailleurs, mais également de se replier vers l'origine, d'y accéder et de l'habiter comme auparavant.

La division que les films tracent dans l'espace l'extérieur, celle dont il a fait l'expérience qui a été rendue sensible à l'image, s'insinue à l'intérieur du sujet. Le retour lui est alors interdit. Parfois, la ligne de démarcation s'absente, la marge est à peine suggérée dans l'espace. Et pourtant, elle est là, on la perçoit, elle se manifeste dans le corps du film : le personnage en fait l'expérience corporelle, spatiale, bien qu'elle ne se situe que dans un espace *intérieur*. C'est ainsi que Michele constate l'impossibilité de revenir à Orgosolo, de revenir à la communauté qui ne lui sera plus accessible, dans l'une des dernières séquences du film, celle qui suit la mort des moutons, montrant le chemin des deux frères vers le village.



Fig. 47. *Bandits à Orgosolo*

Dans le plan qui conclue ce déplacement aux tons tragiques, Michele, déjà résigné au sort d'exclusion, arrête sa marche (Figure 47). Orgosolo apparaît en bas, au fond de la colline ; filmé à l'extrémité droite du cadre, de dos, il l'observe. Il contemple le village natal qu'il ne pourra plus rejoindre : perdu son troupeau et décidé à l'acte qui l'aliénera de la communauté, le vol perpétré au détriment de son semblable, il regarde, impuissant, la descente de son frère. Revient ici la verticalité façonnant la quête des personnages. Mais l'ancien berger ne peut pas réaliser cet axe dans la direction contraire, il est en quelque sorte « monté trop haut » ; seul Peppeddu peut pratiquer la descente qui s'inscrit dans cette perspective, en s'avancant vers la communauté qui pourra à nouveau l'accueillir. Le vide, ce volume d'air qui s'étend entre Michele et le village en bas, où se situe son origine, donne

forme à une séparation profonde, à un écart que le corps éprouve dans l'espace. La limite se dissipe, n'est même plus figurée à l'image à l'aide d'un trait de séparation. Toutefois, l'éloignement est indiscutable : la barrière qui empêche le retour ne s'étale désormais qu'à l'intérieur du personnage.

En esquissant des transitions, des passages qui pourtant ne peuvent pas s'accomplir, De Seta renforce l'échec du franchissement, du travail d'emplacement. La séparation semble mouvoir *avec* le sujet, la marge le hante presque comme la ligne de l'horizon, le suivant ou s'en éloignant en fonction de ses déplacements. Si l'impossibilité du franchissement s'exprime spatialement, dans la configuration contradictoire d'un espace de transition qui demeure cependant irréalisable, la transition même semble se fixer dans l'intériorité du sujet.

3.1.2 La transition permanente : le « personnage déambulateur »¹⁷⁴

Saisir l'être-au-monde du personnage desetien, ne pouvant plus passer des deux côtés de la marge-limite mais essayant constamment de s'affranchir de son exclusion, signifie se pencher sur son déplacement, ses tentatives de modifier son positionnement, d'abandonner sa position marginale. Le parcours physique qu'il est alors contraint d'opérer, dans l'espoir de rejoindre un Ailleurs à l'accès pourtant impossible, s'atteste chez De Seta comme l'un des atouts principaux dans la représentation de la marginalité des personnages, mise en scène comme une spatialité particulière. Le déplacement continu produit une configuration éphémère du corps à l'espace, participant de sa définition comme d'un personnage de la déambulation, de la transition perpétuelle.

Outre son (apparemment) immuable condition d'exclusion, le personnage desetien est en effet difficile à définir, et cela en raison entre autres de la relation qu'il entretient avec l'espace, avec l'ensemble des lieux qu'il traverse dans les films. Dans ce rapport reposent les troubles de l'appartenance, dont les films pointent, tout au long du parcours du personnage principal, l'ambiguïté. On a repéré une configuration, une relation d'interdéfinition du corps à l'espace qui se donne à percevoir dans sa *rupture* primordiale, dans un déracinement

¹⁷⁴ Antoine Gaudin, Antoine Gaudin, « Pour un cinéma géopoétique : "Los Muertos" de Lisandro Alonso », *Op. cit.*, p. 4.

constitutif (2.1). De cette première turbulence, perturbation de l'appartenance et de l'emplacement originaire, découle un décentrement, mouvement constant vers les marges sous l'impulsion d'une force centrifuge. Bien que les films de l'auteur ne puissent certainement pas s'inscrire dans cette orientation, faire appel à l'approche qu'Antoine Gaudin indique comme une *géopoétique* spécifiquement *cinématographique*¹⁷⁵ permettrait d'éclairer cette relation complexe du sujet avec l'espace. Sous cet angle, de drame narratif et plastique, le drame de l'exclusion du personnage que les films de De Seta mettent en scène, sa quête peut se considérer tel un « *drame kinesthésique*, qui engage [son] corps dans un rapport charnel à l'espace »¹⁷⁶ par des opérations esthétiques, même si c'est pour souligner l'impossibilité de s'y ancrer, de s'y fixer, finalement d'y *faire milieu*.

Le parcours de tous les personnages prend effectivement l'allure d'une errance pérenne, une sorte de « nomadisme » qui marque une relation de non-appartenance spatiale excédant la relation du sujet à l'espace représenté, qui s'étend à l'espace dans le corps du film pour en renforcer la portée intériorisante. Un procédé privilégié par l'auteur dans cette perspective est le choix assez récurrent de filmer le personnage principal en décadrage, parfois extrême, lorsqu'il se déplace dans l'espace filmique. On a déjà cité à ce propos les séquences de *L'Invitée* et *Lettres du Sahara*, en se focalisant sur la façon dont De Seta filme le sujet dans l'espace urbain (1.2.2) : ici, la force répulsive de la ville pousse les personnages jusqu'aux marges de l'image. *Bandits à Orgosolo* fournit probablement les exemples les plus emblématiques de cet emploi particulier du décadrage.

On peut voir le moment qui précède la première fuite de Michele, le plan précis qui le montre pour la dernière fois avant de commencer son ruineux voyage, où il effectue un simple et bref mouvement en arrière. Le personnage est filmé dans un plan-poitrine fixe lorsqu'il regarde les carabinieri se lancer à la poursuite des bandits qui s'étaient cachés dans son bercail (Figure 48). Sans détourner son regard, il recule lentement, à petits pas ; filmé de trois quarts, il s'éloigne du centre du cadre, se déplace vers l'extrémité droite. La roche calcaire du paysage orgolais prend sa place, s'impose dans le centre déshabité. Tout en affirmant la distance entre l'œuvre des deux auteurs, dans un premier temps, ce procédé semblerait

¹⁷⁵ Antoine Gaudin, Antoine Gaudin, « Pour un cinéma géopoétique : "Los Muertos" de Lisandro Alonso », *Op. cit.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 4.

fonctionner comme le « *cadrage décentré* » que José Moure identifie comme un effet plastique se présentant dans le cinéma d'Antonioni, condamnant « le (ou les) personnage(s) à une présence périphérique »¹⁷⁷. Le déplacement du personnage le mène en effet jusqu'au bord de l'image, jusqu'à ce que la limite du cadre ne découpe son visage. Mais le *cut* intervient avant qu'il puisse sortir complètement du champ, ne permet pas à son corps de s'échapper complètement de cet espace qui est pourtant devenu inhabitable. Le personnage est pris dans une sorte de mouvement de soustraction, une soustraction à peine entamée à l'espace où il ne peut pas s'ancrer, auquel il ne peut plus appartenir et avec lequel il ne peut plus faire corps, mais aussi en quelque sorte à la compréhension, à l'espace de la représentation. Et pourtant, le film lui nie l'accomplissement de ce mouvement.



Fig. 48, 49. *Bandits à Orgosolo* (à partir de gauche)

Ce genre de décadage, associé au mouvement du sujet vers le bord du cadre, se retrouve sous une forme encore plus signifiante vers la fin du film. Lors du chemin des deux personnages principaux vers Orgosolo après la mort du bétail, en particulier dans un plan sur le Monte Corراسi, ce choix vient illustrer non seulement la condition du protagoniste, mais aussi celle, conséquente, de son frère. D'abord, Michele et Peppeddu sont filmés ensemble, au centre du cadre et de profil, dans un plan d'ensemble (Figure 49). Le frère aîné est désormais conscient que sa vie de berger s'approche de la fin : il prend les outils pour préparer le fromage que Peppeddu avait péniblement récupérés, puis les jette violemment par terre. Tandis que le frère cadet demeure immobile, au centre, Michele se tourne, se dirige vers la gauche du cadre. Comme le souligne Antioco Floris à propos du style du film en général et de

¹⁷⁷ José Moure, *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*, Paris : l'Harmattan, 2001, p. 99.

cette séquence en particulier, « on arrive parfois à une sorte de décadage [...] qui situe les éléments importants aux marges de façon à mettre en avant la distance, symbolique comme physique, entre les sujets sur scène »¹⁷⁸. Cette récurrence de compositions insistant sur les bords de l'image se double, dans les deux cas présentés, du mouvement du personnage vers le hors-cadre. Il s'agit toutefois d'un déplacement destiné à rester inaccompli, car Michele ne peut pas sortir de l'espace du cadre avant que la coupe n'intervienne. Le cadre semble alors parfois fonctionner, comme c'est le cas chez Antonioni,

*comme un principe d'engloutissement ou d'évacuation qui, en révélant l'insuffisance de ce qu'il contient, troue le champ (l'ici) de la percée parfois violente d'un ailleurs à la fois proche et dérobé (le hors-cadre) [...] interpellé mais non investi*¹⁷⁹.

Tel effet d'évacuation, justement, n'est qu'esquissé, approximatif, inachevé. En somme, ni le centre du cadre, ni ce qui demeure hors-cadre sont habitables pour les personnages de De Seta — ni l'Ici, ni l'Ailleurs. Le sujet, en tentant physiquement de quitter le cadre, est en quelque sorte figé dans un espace transitoire. La transition que le personnage desetien tente de réaliser devient de cette manière permanente, se perçoit comme sa relation au monde : « ce qu'il est avant tout, c'est un personnage parcourant, un arpenteur, un déambulateur »¹⁸⁰, jusqu'au paroxysme, lui empêchant apparemment tout espoir d'habitation. En intériorisant les séparations qu'il a vécues, son mouvement continu révèle en effet son impossibilité d'habiter, de s'établir dans l'espace — du moins si l'on s'arrête à un niveau de l'analyse considérant le conflit uniquement comme relevant d'une opposition duale. La déambulation à laquelle est contraint le personnage desetien semble participer d'une sorte de suspension entre deux dimensions, entre deux espaces qui ne lui offrent aucune possibilité d'emplacement. C'est ainsi que se comprend la position marginale des personnages : si du rapport à l'espace où il a sans solution de continuité tenté de s'établir résulte une incapacité à l'habitation stable, le positionnement du sujet, intérieur et à la fois spatial, ne peut correspondre ni à la *périphérie*, ni au *centre*, mais plutôt à l'espace marginal qui s'y interpose.

¹⁷⁸ Antioco Floris, *Banditi a Orgosolo. Il film di Vittorio De Seta*, *Op. cit.*, p. 32. « Si arriva in alcuni casi a una sorta di *decadage* [*sic*], [...] collocando gli elementi rilevanti ai margini in modo da evidenziare la distanza, anche simbolica, oltre che fisica, fra i soggetti presenti in scena ». [TDA]

¹⁷⁹ José Moure, *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*, *Op. cit.*, p. 100.

¹⁸⁰ Antoine Gaudin, « Pour un cinéma géopoétique : "Los Muertos" de Lisandro Alonso », *Op. cit.*, p. 4.

3.2 *Sur le bord* : de la marge-limite à l'espace de l'entre-deux

Pour le dire avec Sibony, « [n]ous avons vécu et pensé jusqu'ici sous le signe de la différence »¹⁸¹ : dans les univers diégétiques des films de De Seta où résident des conflits frontaux, où opèrent des forces opposées, qui en définissent les configurations topographiques, on a effectivement identifié la marge-limite comme trait organisateur, « qui départageait le tout, avec en deçà et au-delà, et qui *faisait* la différence. »¹⁸² Toutefois, le questionnement de l'auteur sur la place et l'emplacement de ses personnages, à un niveau plus profond, ne semble pas se réduire à une relation à deux termes. En dévoilant la portée intériorisante, les effets de la limite sur le sujet et son état, prend forme effectivement un *tiers espace* qui brouille l'apparence duale de la topographie : « [i]l n'y a pas un *no man's land* entre les deux, il n'y a pas un seul bord qui départage, il y a deux bords »¹⁸³.

3.2.1 Lieux et spatialité de l'entre-deux

La topographie sensible que l'on a retracée (1.2) se complexifie. On se situerait à ce stade *sur* le bord, *sur* la limite qui départage l'espace, entre origine et Ailleurs, entre intégration et exclusion. Ainsi, De Seta introduit dans ses films l'expérience de l'entre-deux selon deux perspectives : d'une part, en présentant des lieux-symboles de l'espace liminaire ; de l'autre, en rendant tangible à l'image une configuration espace-corps propre à l'entre-deux qui, en élaborant une « habitabilité » de la marge, en dévoile le rapport indissoluble avec le sujet. C'est probablement dans cette deuxième opération que le cinéma de l'auteur démontre toute sa capacité, qui lui attribue Paolino Nappi, à « resémantiser les lieux pour qu'ils soient “habitables” différemment »¹⁸⁴ et à constituer par conséquent la marge comme pleine expérience, spatiale et corporelle, de l'intérieur.

¹⁸¹ Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, *Op. cit.*, p. 9.

¹⁸² *Ibid.*, p. 10.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Paolino Nappi, *L'Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta*, *Op. cit.*, p. 108. « risemantizzare i luoghi perché siano “abitabili” in modo nuovo. » [TDA]

Tout d'abord, on pourrait noter comment dans *L'Invitée* se présentent deux lieux qui semblent aptes à symboliser l'état et l'espace de l'entre-deux : il s'agit des lieux que l'on a retrouvés dans les deux séquences précédemment analysées du chantier et du pont, intervenant à des moments charnières du récit, fonctionnant comme des points de bascule en ce qui concerne la condition d'exclusion de la protagoniste. Le chantier, lieu de transformation et de construction, mais aussi d'inachevé, apparaît cependant que la protagoniste vient de commencer son voyage, et qu'elle n'a pas encore pu s'ouvrir à l'homme qui l'accompagne, ni faire les comptes avec la trahison du mari. Elle le pratique à peine, doit l'abandonner, dès lors que les hauts bâtiments assument une apparence répulsive. Quant au pont, si ceci piège dans un premier temps Anne dans l'espace du cadre, en réitérant son exclusion, ce lieu devient pourtant un espace du passage. En ce sens, Anne évolue dans ces lieux qui sous-tendent le changement, le transit et la transition, et qui semblent ainsi refléter sa condition marginale comme un positionnement transitoire, participant des étapes narratives principales. En raison d'une tension inhérente, qui s'appuie sur le « sens rapporté », les connotations que la présence filmique de ces lieux « chargé[s] d'un sens antérieur, porteur[s] de valeurs sociales et culturelles »¹⁸⁵, le pont et le chantier deviennent les lieux symboles de ce que la protagoniste vit au fond de soi.

Mais l'entre-deux que les films exposent, étroitement lié à l'intériorité des personnages, n'est pas qu'un espace-symbole, un espace comme signe de marginalité. L'espace de la marge se constitue en tant qu'expérience individuelle du sujet, que l'on perçoit comme espace *vécu*. L'entre-deux devient en effet espace à part entière, actualisé et rendu sensible par la pratique d'un corps ; ou, plus précisément, il devient une forme de spatialité se constituant à partir d'une intériorité « située », qui se livre ainsi à la perception extérieure, accède au tangible à travers un travail filmique touchant au drame *kinesthésique*. L'un des moyens d'expression de cette spatialité marginale opère dans un choix de composition constant, « forçant » la position des personnages dans le champ, en particulier dans *Un homme à moitié* et *L'Invitée*. Il s'agit de plusieurs compositions que l'on pourrait appeler « triadiques ».

¹⁸⁵ André Gardies, *L'Espace au cinéma, Op. cit.*, p. 75.

On trouve un exemple capital de cette typologie de cadrage dans *Un homme à moitié*, lors de la séquence du retour du frère de Michele. Après avoir assisté à l'arrivée de ce-dernier depuis la fenêtre de la chambre où il était enfermé (1.3.1), le protagoniste descend voir son frère — *voir*, justement, et rien d'autre, parce que c'est la seule action qui lui est à ce moment possible. Dans une atmosphère de fête, le frère retrouve sa mère en larmes. Un gros plan montre Michele observer cette réunion, immobile, à distance. Suit un très gros plan de la mère et du fils aîné, en raccord-regard ; ils parlent aimablement, les deux visages occupent les deux extrémités du cadre. Puis, l'axe de prise de vue s'inverse, on passe de l'autre côté du couple, occupé à dialoguer, abstrait de l'espace environnant (Figure 50). On entrevoit Michele, plus loin, entre les deux figures ; en raison de la profondeur du champ réduite, et de la mise au point sur les deux personnages en premier-plan rendant le protagoniste flou, la présence de ce-dernier devient presque spectrale, tel un corps sans visage, aux contours confus et imprécis. En se plaçant au centre du cadre, il occupe littéralement un entre-deux, qui s'atteste ici comme un espace d'exclusion jusqu'à l'annulation de soi-même, comme si la zone nette de l'espace lui était interdite, inapprochable.

L'auteur insiste sur cette typologie de cadrage dans la suite de la séquence, au moment de la rencontre du frère avec Marina. Le regard de la caméra se rapproche. Un très gros plan montre le baiser des deux jeunes (Figure 51) — il s'agit probablement d'une vision altérée par la conscience du protagoniste qui, rappelons-le, est en train de revivre ses souvenirs dans cette phase du récit. Les deux visages en premier plan, filmés de la partie inférieure du nez jusqu'à la base du cou, s'éloignent lentement. Derrière, on découvre graduellement Michele ; malgré le flou, on distingue maintenant les traits de son visage. Puis, un plan semblable à ce-dernier se répète, avec une variation de mise au point et l'ultérieur rapprochement des visages (Figure 52). Enfin, Michele émerge du flou, accède au visible. Mais les corps aux deux côtés du cadre habitent un espace qui lui est autre, la matière de l'image indique que leur spatialité ne peut toujours pas entrer en contact avec celle du personnage.



Fig. 50, 51, 52. *Un homme à moitié*

L'emplacement qui se constitue pour le sujet se façonne telle une sorte de « *kinésphère* », notion théorisée par Rudolf Laban dans le champ de la danse, que Benjamin Thomas décrit comme « l'espace accueillant les gestes [...] du corps individuel. C'est l'espace défini par les capacités de ce corps, qui permet de qualifier ce corps à son tour »¹⁸⁶. Si l'immobilité du personnage semblerait en apparence se donner à percevoir comme la négation d'une kinésphère, considérer sous cet angle la spatialité relative au corps de Michele qui se dessine dans cette séquence permettrait en réalité de mesurer la frustration des gestes qui y seraient intuitivement actualisables : on peut retrouver dans ce travail sur le flou

¹⁸⁶ Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, *Op. cit.*, p. 87.

l'inscription de deux espaces distincts, ne pouvant pas s'ouvrir l'un sur l'autre, malgré l'évidente proximité physique, retranscrite par la contiguïté plastique des corps dans l'espace du cadre. L'expérience spatiale du protagoniste tend à la contraction, à l'enfermement, qui ne sont qu'en apparence les négations d'une « interaction » avec l'espace. La particularité qui se profile dans cet enfermement réside dès lors dans la configuration spatio-corporelle propre à l'expérience de l'exclusion du protagoniste, non plus figurée à l'aide d'une *barrière* qui entrave le passage, mais se constituant littéralement comme une position d'entre-deux à l'aide de cette composition fortement marquée.

D'ailleurs, la question n'est pas que morphologique. On pourrait revenir sur les notables valeurs symboliques que les deux figures placées aux côtés du cadre assument ici. Marina représente l'amour irréalisable, la relation amoureuse dont Michele est mis à l'écart dans le souvenir tout comme dans le présent. Quant au frère sans nom, il représente pour Michele un modèle idéalisé, comme l'explique sa mère en lui demandant peu après, impitoyable, 'Pourquoi tu ne le prends pas en exemple ?', ou encore, 'Si ce n'était pas pour ton frère, que me resterait-il au monde ?'¹⁸⁷. Le frère est surtout un corps qui, dès sa première apparition dans le film, se perçoit comme capable d'habiter le monde, de le parcourir, de le traverser à son gré, à l'opposé de Michele, obligé à la stase. Le frère effectue de cette façon le rapprochement interdit au protagoniste. Mais, en même temps, cette figure renvoie aussi décisivement au sens de culpabilité originelle que Michele ressent envers lui, sans pour autant encore pouvoir y accéder, le reconnaître. Si les corps de Marina et du frère habitent le même espace — habitation travaillée à l'aide d'une composition s'appuyant sur la différence de la qualité de la « matière » de l'espace, marquant leur distance par rapport au protagoniste — il faudrait noter comment, en apparaissant très significativement aux côtés opposés du cadre, ce choix n'écarte en aucune manière la distinction des deux figures, notamment dans la relation qu'ils entretiennent avec Michele. En somme, le protagoniste ne serait pas capable de tendre ni vers l'un, ni vers l'autre.

¹⁸⁷ 'Perché non prendi esempio da lui?' ; 'Se non fosse per tuo fratello, che cosa mi rimarrebbe al mondo?' [TDA]

Ce travail de synthèse dans l'image a peut-être quelque chose du calligraphisme qui avait souvent été reproché à l'auteur pour ce film¹⁸⁸, et tend en quelque sorte à l'abstraction. Mais De Seta articule cette dimension symbolique au travail kinesthésique, en modelant une kinésphère qui se définit par l'impossibilité des gestes, du rapprochement, produisant une véritable expérience spatiale et corporelle de la marge comme entre-deux. En se détachant du flou, de la matière indistincte de l'image, le protagoniste « émerge », son corps accède au sensible, à « *la zone qui donne le droit à la représentation* »¹⁸⁹ et, en quelque sorte, à la possibilité d'habiter l'espace du film. Et pourtant, ici encore, il n'est pas en mesure de l'habiter avec les autres. Un espace de la marge se perçoit à l'image : c'est un espace doté d'une double limite, empêchant le mouvement vers les deux côtés.

Par l'effet de spatialité imposé dans ces plans, forcé à l'aide d'un travail plastique sur la composition et la matière de l'image, le film offre ainsi une expérience intérieure, prenant forme plastiquement et spatialement à travers les gestes qu'un corps ne peut pas réaliser dans le monde. Le résultat est une configuration spatiale à l'apparence d'un entre-deux, expression de la marginalité et de la marginalisation qui se donnent à voir et percevoir comme espace vécu. Mais si c'est un espace marginal qui est habité par le sujet, cela n'est pas sans contradictions : dans son état transitoire et de transition permanente, habiter l'entre-deux conduit néanmoins à une impasse ; la kinésphère que constitue cet horizon de gestes empêchés et d'exclusion, révèle alors les effets de paralysie de la marge.

3.2.2 De l'équilibre instable au blocage intérieur : le corps suspendu

Le tiers espace, spatialité autre par rapport à l'ordre dichotomique de la diégèse, des séparations et des divisions qui la caractérisent, semble s'attester de seule position possible pour le personnage desetien. L'habitation qui lui est offerte se constitue certes comme précaire, fragile, mais non pas nécessairement temporaire : le sujet qui s'y attarde subvertit, ne

¹⁸⁸ À ce propos, Pier Paolo Pasolini s'était prononcé à la défense de l'auteur (« le film de De Seta n'est jamais calligraphique, il est le contraire de cette tendance »).

Voir Pier Paolo Pasolini, « Il nuovo film di De Seta. Una tavola rotonda su *Un uomo a metà* », In : *Cinema 60*, n. 60, Septembre-Décembre 1966, pp. 30-38. « il film di De Seta non è mai calligrafico, semmai è il contrario del calligrafismo ». [TDA]

¹⁸⁹ Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Op. cit., p. 98.

pouvant pas la mener à bien, la transition que l'entre-deux marginal suggère, il y reste *plus qu'il ne faut*. Habiter l'entre-deux de la marge signifie effectivement chez De Seta osciller perpétuellement entre deux dimensions, entre deux espaces. Dans un équilibre instable aux résolutions incertaines, le personnage desetien atteint à ce que Sibony appelle le « coinçage entre-deux »¹⁹⁰.

L'équilibre instable s'atteste premièrement en tant que situation diégétique, notamment dans *Bandits à Orgosolo*, où le personnage avance littéralement sur la marge, penché sur les bords des falaises à pic du Supramonte qu'il parcourt pourtant aisément tout au long du film. Le corps de Michele, continuellement exposé aux précipices qui s'étendent au-delà de la limite, est comme suspendu, entre le vide et le sol rocheux. Dans les plans récurrents qui le montrent se pencher sur les rochers, sa présence à l'écran assume un caractère flottant. Il semble se situer sur la fracture qui départage plastiquement l'espace du cadre, la limite vertigineuse qui le sépare de la chute. Or, on a établi auparavant que le film institue une sorte de rapport analogique entre la matière composant les montagnes orgolaises et le personnage : Michele finira par faire pleinement corps avec l'espace aride du Supramonte lorsqu'il deviendra un bandit, lorsque sa condition sera irréversiblement mutée. En ce sens, ce sur quoi pointe la première œuvre de l'auteur semble être justement la différence, subtile, presque imperceptible à l'extérieur, de la condition de berger, celle du départ, et de la condition de bandit, celle de la fin qui déterminera l'exclusion du protagoniste de la communauté. Tout le film retrace ainsi le parcours de marginalisation du personnage comme une expérience de cet entre-deux, expérience liminaire de la marge.

Une scène au début du récit illustre cette position ambiguë dans l'espace et à la fois touchant à la précarité de son emplacement. Après s'être absenté en raison de la chasse au mouflon, montrée dans la séquence ouvrant le film, Michele retourne auprès de son troupeau, confié à Peppeddu. Le jeune berger inexpert s'est distrait, il a perdu un mouton. Le protagoniste ne peut pas l'abandonner : il monte sur une formation rocheuse, regarde autour de lui, dans l'espoir de le retrouver. Dans les trois plans articulant ce moment, assez insignifiant dans l'économie narrative, on a pourtant l'impression de saisir la condition existentielle du protagoniste, exprimée à l'aide du travail sensible sur l'espace et la façon dont

¹⁹⁰ Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, *Op. cit.*, p. 15.

il le pratique. Le premier est un plan en légère contre-plongée, où le cadre se départage nettement entre les rochers dans la partie inférieure et le ciel brumeux et monotone en haut. Michele entre dans le champ en bas, en plan moyen, en train de monter — sa silhouette se manifeste progressivement, avançant derrière les rochers qui le cachaient partiellement à la vue. Il s'arrête et tourne la tête. Un gros plan rapproche le regard de la caméra, alors qu'il continue de chercher l'animal. Il entend un bêlement ; on revient au plan moyen. Le berger se déplace enfin vers la gauche du cadre et, en descendant, disparaît derrière (*dans ?*) la pierre.



Fig. 53. *Bandits à Orgosolo*

Dans cet espace fortement fragmenté par une composition attentive aux contrastes chromatiques et volumiques du profilmique, opposant le volume d'air libre qui se dilate en haut à la pierre lourde et grave en bas, se joue à nouveau un travail de synthèse, qui semble inscrire dans le corps du film non seulement la fracture primordiale qui régit le récit, mais également ce que M. M. décrit comme « les mariages hautains de la pierre avec l'espace »¹⁹¹, que seul le berger pourrait connaître. La figure du berger jaillit, presque imposante, dans l'air ; mais son corps, *naissant* de la pierre, semble destiné à la matière rocheuse. À ce moment, Michele apparaît comme un être qui se déplace sur la marge : en actualisant les traits liminaires de l'espace, en marchant sur la limite, son corps se perçoit comme mouvant sur la

¹⁹¹ M. M., « La Pierre et l'espace », *Op. cit.*, p. 457.

ligne qui sépare géométriquement les deux éléments naturels. C'est de cette manière que Michele est à l'espace du film. Il habite ses confins, ne peut pas s'abandonner à la pierre jusqu'au moment où il reconnaîtra sa défaite et quittera son état d'origine. Jusqu'à ce moment, il sera coincé, il ne pourra habiter qu'un espace marginal, espace existentiel d'entre-deux et de tensions continues, dont l'auteur construit esthétiquement l'expérience corporelle et spatiale.

Au-delà de plusieurs situations similaires qui surviennent dans ce film et dans *Un homme à moitié*, s'appuyant sur la dimension verticale de la quête des personnages principaux¹⁹², d'autres moyens sont mobilisés afin de faire de l'espace d'entre-deux un espace *ressenti* et à la fois relatif à une intériorité. On a vu l'opération par laquelle De Seta exploite la portée symbolique des lieux qu'il filme afin de les faire résonner avec les sentiments et l'état intime de la protagoniste de *L'Invitée*, notamment pour signifier son emplacement dans un entre-deux. D'autre part, l'auteur semble parfois retravailler la matière de ces lieux à l'image, en faisant participer la charge symbolique dont ils seraient porteurs à des opérations filmiques activant des traits spatiaux à partir de ce que le sujet en fait. Dans la façon que le personnage a de les parcourir prend ainsi forme l'entre-deux comme espace d'une impasse, d'une véritable suspension du corps filmé qui relève du blocage. C'est le cas par exemple de la séquence au début de *Lettres du Sahara* où le protagoniste traverse la Vallée des Temples à Agrigento après avoir fuit les carabinieri à Porto Empedocle, ouvrant à la perte de l'origine, qui, dans l'histoire d'Assane, devient perte d'identité.

Suite à sa course pour fuir les forces de l'ordre, mais surtout pour éviter l'expulsion du pays, le protagoniste se retrouve, soudain, dans ce lieu fortement symbolique. De Seta propose des vues des restes de l'ancienne ville grecque d'Akragas, où le personnage se déplace. La confrontation d'Assane, migrant sénégalais, à ce lieu du patrimoine historique et culturel italien paraît déjà emblématique de son parcours d'intégration qui vient de commencer et qui lui impose l'affrontement à un espace qui ne semble pas lui appartenir. Dans trois plans en panoramique latéral, s'enchaînant en raccord-mouvement, la caméra suit le déplacement du jeune étudiant, marchant lentement dans cet espace qui semble dans un premier temps servir uniquement de décor, bien qu'extrêmement symbolique, à son

¹⁹² On pense, par exemple, aux moments déjà cités se développant autour du motif de l'arbre, ou encore à la séquence où le protagoniste d'*Un homme à moitié* se rend à la maison sur la plage d'Elena, située sur une pente.

mouvement. Puis, lorsque Assane arrive face au Tempio della Concordia (Figure 55), une coupe interrompt le traversée latérale. Un plan montre pendant un bref instant Assane cueillir les fruits d'un oranger. Ensuite, on passe à un plan fixe frontal sur le protagoniste, s'avancant vers la position de la caméra (Figure 56). Tandis que dans les plans d'ensemble précédents les vestiges grecques s'étalaient, imposantes, dans le cadre, maintenant l'altération de l'axe de prise de vue fait apparaître la ligne de l'horizon en arrière-plan, derrière le temple. Le cadre se départage alors entre la pelouse verte que le personnage parcourt et l'arrière-plan où surgissent la mer et l'ancienne architecture.



Fig. 54, 55, 56. *Lettres du Sahara*

Une modification de la spatialité ressentie s'est opérée, ayant pour effet la mutation de la perception du déplacement du sujet dans l'espace (puisqu'un plan s'est interposé au cours de cette altération, on ne parlera pas ici d'intervalle spatial). La caméra semble ignorer le mouvement du personnage, auparavant suivi, accompagné, mis en valeur par le pivotement sur l'axe. La présence de la mer — « si présente dans son expérience de migration »¹⁹³ — que l'on pourrait facilement associer au passé du protagoniste, à la traversée de la Méditerranée mais également à son origine que l'on a vu être essentiellement pour lui source de souffrances, n'est certes pas casuelle, fournissant le seul signifiant frontalier qui survient dans le film. Dans ce plan coexistent les signes de l'espace où Assane vient d'arriver, afin de tenter de s'y établir, et les signes de l'espace du passé, du trauma du départ et du voyage. La place du personnage est redéfinie, symboliquement : on a l'impression de le voir évoluer dans un entre-deux hanté par son passé, par ce qu'il a quitté, et à la fois par la présence encombrante des marques de l'espace auquel il tente de s'intégrer. L'altération qui touche à l'espace vécu, à la sensation spatiale, amplifie la perception de l'expérience que le sujet fait de cet espace symbolique, en y ajoutant l'expérience spatiale d'un mouvement sinon arrêté, du moins rendu vain, affaibli. Si la sensation de suspension ne s'éprouve à ce moment qu'à l'image, ne concerne pas le corps figuré, la suite du récit dévoilera comment cet entre-deux viendra s'actualiser comme un espace intérieur qui coince le personnage, le piège en réduisant à néant tout mouvement.

Cette présence semble effectivement préfigurer la condition que le sujet n'explicitera qu'à la fin du film, au moment déjà mentionné de son discours à la classe élémentaire au Sénégal. Après avoir raconté dans le détail son voyage en Italie, Assane conclue de cette manière : 'Je suis confus, je ne sais plus à qui j'appartiens. J'ai l'impression d'avoir perdu mes racines, ma culture.'¹⁹⁴ En même temps, comme le met en avant à juste titre Franco Blandi à propos de ce moment discursif, il ne parvient non plus à « prendre racine »¹⁹⁵ : le travail d'emplacement a échoué, et cela des deux côtés de la marge. Blandi évoque sous cet

¹⁹³ Sonia Cincinelli, « Lettere dal Sahara (2007) di Vittorio de Seta », In : *Senza frontiere*, Roma : Edizioni Kappa, 2012, p. 391. « mare che tanto era stato presente nella sua esperienza di migrazione ». [TDA]

¹⁹⁴ 'Da allora non so più che pensare. Sono confuso, non so più a chi appartengo. Mi sembra di aver perso le mie radici, la mia cultura.' [TDA]

¹⁹⁵ Franco Blandi, *Vittorio De Seta. Il Poeta della verità, Op. cit.*, p. 141.

angle le phénomène de la *double absence*¹⁹⁶, affectant « chaque migrant dans son expérience de migration »¹⁹⁷, et par lequel Assane serait à ce moment

*comme suspendu, en équilibre précaire entre le monde d'où il vient qu'il ne ressent plus comme pleinement sien, et la nouvelle réalité, celle du pays d'accueil qui ne le reconnaît pas pleinement comme son membre*¹⁹⁸.

Gilles Deleuze traite, à propos du cinéma de Jacques Doillon, de « la situation du corps pris entre deux ensembles, pris simultanément dans deux ensembles exclusifs »¹⁹⁹ qui, avec les différences qui s'imposent, paraît s'apparenter à l'expérience d'émigration d'Assane. Même s'il est clair pour le personnage qu'il n'aurait aucune intention de se défaire de sa culture, de ses racines, il dit ne plus sentir comme sien l'espace de l'origine — il ne voudrait pas y renoncer afin de s'établir en Europe. Mais « le personnage, ou plutôt le corps dans le personnage, n'a aucun moyen de choisir entre les deux. Il est dans une posture impossible »²⁰⁰, contraint à habiter un espace marginal où « [s]on corps gardera toujours l'empreinte d'une indécidabilité »²⁰¹, comme d'une limite qui le traverse de l'intérieur.

L'expérience de la marge que propose De Seta semble rendre compte d'un mode d'être au monde qui aboutit au coincement. Dans cet espace d'existence, ressortant avec la force et la brutalité du corps réduit à l'immobilité — celle, paradoxale, d'une transition perpétuelle ne pouvant pas s'accomplir — le personnage desetien se retrouve seul, vit les crises de l'appartenance et de l'emplacement comme si les limites départageant l'espace ne se situent désormais qu'à l'intérieur de soi. L'entre-deux vient marquer l'état d'inachèvement qui est propre à cette figure, se constituant par soustraction — soustraction qui concerne, avant tout,

¹⁹⁶ Voir Franco Blandi, *Appuntamento a La Goulette. Le assenze senza ritorno dei 150.000 emigrati italiani in Tunisia*, Palermo : Navarra Editore, 2012, pp. 97-125.

¹⁹⁷ Franco Blandi, *Vittorio De Seta. Il Poeta della verità, Op. cit.*, p. 141. « la sindrome della “doppia assenza”, quella che ogni migrante si trova a vivere nella sua esperienza di emigrazione ». [TDA]

¹⁹⁸ *Ibid.* « che lo vede come sospeso, in bilico tra il mondo da cui proviene che non sente più come pienamente suo, e la nuova realtà, quella del paese d'accoglienza che non lo riconosce pienamente come suo componente. » [TDA]

¹⁹⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985, p. 263.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 264.

²⁰¹ *Ibid.*

l'espace, dont il ressent le manque primordial. Si l'on s'est demandé dans quelle mesure la marge peut s'habiter, sa pratique expose cependant au risque d'y rester piégé, de ne pas avoir assez de place pour s'en sortir, pour se déplacer : l'espace de la marge se perçoit comme l'espace d'une contraction totale du sujet.

3.2.3 Épilogues : des personnages « à moitié »

Le personnage desetien se définit par son incomplétude, par son rapport éphémère à l'espace, incapable d'habiter de manière stable, si ce n'est dans un entre-deux-mondes. Cette suspension entre-deux en dévoilerait alors le blocage intérieur. Les conclusions des films, en particulier les séquences finales, cristallisent l'état de suspension propre à ces êtres de la marge. Mais tout en exprimant l'inachèvement du personnage qui s'inscrit dans la matière des films, l'espace d'entre-deux ne décrit pas uniquement les gestes qu'il (ne) pourrait (pas) y effectuer, à l'instar d'une kinésphère *coupée* du monde et des autres. L'entre-deux peut effectivement se configurer également comme une « coupure-lien »²⁰², comme si la marge qu'autrefois exprimait la séparation, fournissait en même temps un trait d'union. De Seta interroge alors des rapprochements et des conjonctions dont la réalisation dépendrait de cet emplacement marginal, devenu position et espace à part entière.

Bien que ce regard ne surgisse clairement que dans les dernières œuvres de l'auteur, comme on le verra, la trace d'un nouvel espoir d'habitation pourrait en réalité se deviner dès les films des années Soixante. Une question sémantique permettrait de commencer de discerner cette qualité de l'expérience de l'espace d'entre-deux. À l'occasion de la sortie en France d'*Un homme à moitié*, De Seta revient sur la traduction du titre dans une interview :

[o]n m'a dit que peut-être [...] ça ne traduit pas ce que le titre italien signifie. C'est-à-dire que c'est un homme inachevé, qui n'a rien de définitif. [...]. Le titre veut dire que cet homme est inachevé, mais peut s'achever. Il y a de l'optimisme dans ce titre.²⁰³

²⁰² Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Op. cit., p. 10.

²⁰³ Vittorio De Seta, In : Salvo Cuccia (réal), *Détour De Seta*, 2004.

Cet élément paratextuel, tel que l'entend l'auteur, se concrétiserait ainsi dans la partie finale du film, au moment où Michele opère le franchissement, « métaphoriquement » spatial, en acceptant la douleur du passé. Le protagoniste paraît à ce moment pouvoir s'affranchir de sa condition contraignante, paralysante, qui lui avait empêché tout emplacement dans le monde, et cela peut-être en raison de sa position marginale. En d'autres termes, le personnage pratiquerait la marge en la dépassant, et par conséquent le monde qu'il ne pouvait pas habiter auparavant lui ouvrirait un chemin. La marge devient l'étape cruciale de cette évolution. À un niveau narratif, la quête est effectivement terminée, le protagoniste a accompli le voyage à rebours à travers ses souvenirs et visions qui l'ont amené jusqu'à l'exclusion du départ, cachée derrière le voile de l'oubli, dans un parcours qui est un clair parallèle avec le travail d'auto-analyse. En 1966, Alberto Moravia propose, sur les pages de *L'Espresso*, une interprétation très nette de la fin de l'œuvre :

*[d]ès qu'il prend conscience de la raison de sa névrose qui était surtout refus et aliénation, Michele se sent à nouveau prêt à accepter le monde et soi-même. L'histoire qui était commencée sous le signe du mystère, se boucle ainsi sous le signe de la clarté.*²⁰⁴

Toutefois, une analyse de cet épilogue attentive à la façon dont Michele apparaît (pour la dernière fois) dans l'espace du film permettrait de montrer l'incertitude qui se décèle dans l'issue de l'épreuve, la persistance du personnage dans un entre-deux qui se charge dès lors d'un caractère ambivalent : l'espace de la marge acquiert ici une propriété polysémique, voire *enantiosémique*, dans son rapport au sujet, comme l'exprimerait son titre. Les huit derniers plans d'*Un homme à moitié*²⁰⁵ montrent le protagoniste à nouveau dans la forêt, dans cet espace naturel que l'on a observé *naître avec lui* à l'image, dans une étroite entr'appartenance qui sous-tendait pourtant son exclusion du monde. Comme au début, lors de sa première apparition, on le retrouve allongé sur le sol, dans un plan en plongée verticale (Figure 57). L'éclairage fortement contrasté, caractérisant tout le fragment, assombrit les traits du lieu ;

²⁰⁴ Alberto Moravia, « I Ricordi di un finto assassino », In : Alessandro Rais, *Il Cinema di Vittorio De Seta, Op. cit.*, p. 327. « Appena conosciuto il motivo della nevrosi che era soprattutto rifiuto e alienazione, Michele si sente di nuovo pronto ad accettare il mondo e se stesso. La storia che era cominciata sotto il segno del mistero, si chiude così sotto quello della chiarezza. » [TDA]

²⁰⁵ Les matériaux recueillis font supposer des différences dans cette partie finale entre la version ici analysée (VHS édité par Video Ricordi, 1994) et la version qui a été projetée en salle (version ayant subi plusieurs remaniements suite à la projection à la 27ème Mostra de Venise), d'après l'enchaînement des macro-séquences relatée dans Filippo M. De Sanctis, *Un uomo a metà di Vittorio De Seta. Analisi di un film in costruzione, Op. cit.*, pp. 283-285.

une source lumineuse directionnelle investit en revanche le personnage et ses alentours immédiats. Les arbres et les ombres que ceux-ci projettent encadrent le corps de Michele, en traçant des lignes verticales qui inscrivent dans cette organisation de valeurs plastiques une sensation d'enfermement. L'échelle des plans se réduit progressivement : à l'aide d'une série de raccords dans l'axe, on passe du plan d'ensemble au plan moyen et au plan taille, et enfin au plan italien qui conclue le film.



Fig. 57, 58, 59, 60, 61, 62. *Un homme à moitié* (à partir de gauche en haut)

À ce stade, il semblerait assez aisé d'identifier dans cette disposition spatio-corporelle un espace de blocage, la kinésphère d'entre-deux qui vient encore une fois reléguer le personnage à la marge, accablé par les ombres de la forêt où il est confiné et qui semblent s'étreindre autour de son corps, de manière semblable à la séquence d'ouverture — et cela

malgré l'apparente « libération » qui est advenue. Mais de corps étendu, Michele se dresse lentement, alors que son regard reste baissé. L'avant-dernier plan le montre s'appuyer à un tronc, les yeux levés vers le hors-champ frontal (Figure 61). Succède le dernier plan, où Michele arrive enfin à se tenir debout (Figure 62). Plus aucun élément profilmique le resserre dans l'espace du cadre. Il passe devant le tronc auquel il était appuyé peu avant, alors qu'il est complètement illuminé, au centre du cadre, et continue de diriger son regard hors-champ.

Bien que Michele puisse désormais, comme il l'énonce lui-même quelques instants auparavant, « *revenir à la vie* », sa condition d'intégration au monde au moment où s'étale le mot « FIN » sur l'écran s'avère en réalité plutôt opaque. La seule *clarté* vient de la lumière qui se projette sur le personnage, accompagnant son émergence des marques sombres de l'espace qui l'emprisonnait dès le début de son parcours. Mais ce n'est qu'une trace venant d'un Ailleurs qui, malgré sa supposée accessibilité, demeure absent, ne peut pas être figuré. Revient ainsi ce principe de soustraction qui enveloppe le personnage, habitant d'un entre-deux suspendu, mais aussi l'espace Autre vers lequel il tend et où s'inscrit le mirage d'un emplacement, d'une habitation stable. Si à la fin du récit le protagoniste est devenu en mesure de se *démarginaliser* — ou, comme l'écrit l'auteur en 1966 dans une lettre à l'éditeur Cappelli, de « *s'intégrer* »²⁰⁶ —, le dernier plan du film réaffirme pourtant l'état de suspension, d'inachèvement. Le film ne peut pas incarner cette contexture du corps avec le monde retrouvé, sa synchronisation ; il peut uniquement porter les traces de l'absence de cet espace, comme s'il échappait non seulement au sujet mais à la représentation elle-même. Ce qu'écrit Maria Fiorentino à propos de cette séquence finale paraît bien exprimer son ambivalence : si « les images ne peuvent pas encore donner l'indice d'une transformation »²⁰⁷ — transformation qui s'ancre pourtant dans l'histoire jusque là racontée, dans la quête narrative et dans le franchissement advenu — cette conclusion ne pourrait qu'évoquer des « images qui doivent encore être créées »²⁰⁸.

Le cinéma de fiction de De Seta aboutissait dans les années Soixante à ce paradoxe. À l'exception de *Bandits à Orgosolo*, où la conclusion ne peut fatalement que répéter

²⁰⁶ Filippo M. De Sanctis, *Un uomo a metà di Vittorio De Seta. Analisi di un film in costruzione*, *Op. cit.*, p. 290.

²⁰⁷ Maria Fiorentino, « Dedico questo film a Ernst Bernhard », *Op. cit.*, p. 165. « le immagini non possono ancora dare un indizio di trasformazione ». [TDA]

²⁰⁸ *Ibid.* « immagini che debbono ancora essere create ». [TDA]

l'isolement absolu du protagoniste (seul son frère paraît pouvoir échapper à ce sort), ces films qui font de la présence, de l'interrelation entre la chair des corps et la matière de l'espace, le moyen de questionner une condition d'exclusion, s'ouvrent sur des configurations absentes, des espaces imaginaires où auraient lieu des coexistences irréprésentables, qui évadent le sensible. En ce sens, l'entière quête de la protagoniste de *L'Invitée* s'apparente au parcours de Michele dans *Un homme à moitié* : au bout d'un voyage d'entre-deux, au cours duquel elle a oscillé d'exclue à invitée, elle parvient au point culminant, dans ce que Nappi décrit comme un « court-circuit »²⁰⁹ de la structure du film, à prendre conscience de son état marginal, et pourrait ainsi enfin s'en défaire. Cependant, aucune image peut véritablement figurer cet emplacement dans le monde. C'est ainsi que les protagonistes demeurent des figures de l'entre-deux, des êtres à moitié au sens que lui confère l'auteur, c'est-à-dire des personnages dont l'inachèvement se comprend comme une posture de transition qu'ils pourraient actualiser, mais dont la suite est ostensiblement sans corps ni espace. Dans l'espace marginal, où se joue une circulation continue, où prennent vie des passages tentés, ratés, aux issues incertaines ou optimistes, donnant l'accès à un Ailleurs prometteur d'emplacements qui seraient pourtant impossibles à figurer, s'incarne la condition intime du sujet. L'espace d'entre-deux vécu par le personnage de Setien ferait alors venir à l'esprit la formulation métaphorique proposée par Bachelard au sujet de la dialectique de l'ouvert et du fermé sous-tendue dans le langage verbal :

*les mouvements de fermeture et d'ouverture [y] sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitation que nous pourrions conclure par cette formule : l'homme est l'être entr'ouvert*²¹⁰.

Si *Lettres du Sahara*, dernier long-métrage de De Seta, se conclue sur une situation semblable quant à la condition du protagoniste, *doublement absent*, le réalisateur assume pourtant, pour ainsi dire, « le risque de la rhétorique », en accord avec une vision « utile » et « didactique »²¹¹ du médium cinéma qu'il développera dans cette dernière phase de sa filmographie, presque un demi-siècle plus tard : il fait accéder au sensible des espaces de

²⁰⁹ Paolino Nappi, *L'Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta*, Op. cit., p. 108.

²¹⁰ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Op. cit., p. 200.

²¹¹ Franco Blandi, *Vittorio De Seta. Il Poeta della verità*, Op. cit., p. 143.

coexistence, de co-présence de corps, c'est-à-dire une contexture qui dessine les contours d'un espace, peut-être utopique, de cohabitation et d'intégration. La marge apparaît dès lors à l'image tel un espace pleinement *intermédiaire*, dimension à peine esquissée dans les films précédents. On pourrait se référer en particulier à la scène, située dans la partie finale du film, de la prière dans le village de Cap Skirring. Bien qu'elle n'ait pas été retenue dans le montage final²¹², elle est néanmoins emblématique dans cette perspective, comme souligné entre autres par l'auteur lui-même²¹³.

Il s'agit d'une scène de trois minutes et trente secondes ayant peu à faire (du moins directement) avec l'histoire d'Assane, où son ancien professeur à l'université de Dakar, accompagné par l'Imam du village et des fidèles musulmans, discute avec le prêtre local et d'autres fidèles catholiques. Le dialogue entre les deux groupes porte sur la construction d'une église à Cap Skirring ; les hommes de foi islamique font des offres afin de faciliter la continuation des travaux. L'intention de la part de l'auteur de mettre en scène un point de rencontre « entre-deux » est évidente : dans le dialogue qui s'instaure sont proposées plusieurs valeurs communes aux deux religions, comme c'était le cas par ailleurs à d'autres moments du film (par exemple, dans les scènes se déroulant dans des lieux de culte à Turin, notamment une mosquée et une paroisse). L'organisation de cet espace où les corps peuvent finalement cohabiter est très simple mais à la fois décisive.

La scène s'ouvre sur un plan général vide, montrant un espace ouvert adjacent au village, près d'un cours d'eau que l'on entrevoit, comme une ligne, dans la partie droite du cadre, en arrière-plan. Les deux groupes entrent lentement dans le champ, en se dévoilant progressivement au regard de la caméra lorsqu'ils passent à côté d'un mur. Un raccord dans l'axe fait succéder un plan moyen des hommes, en train de discuter du projet de l'église, proche de l'esplanade où se déroule la scène (le professeur la pointe du doigt) mais demeurant significativement hors-champ. Ils s'accordent pour les offres, puis se congédient pour se consacrer aux prières respectives ; on revient au plan général (Figure 63), montrant les deux groupes se détacher. Ensuite, un plan fixe les montre se recueillir simultanément en prière,

²¹² La production du film a été plutôt bouleversée, dès la préparation et jusqu'à la post-production. La version finale, comme le relate Paolino Nappi, sera « plus brève par rapport à celle que le réalisateur souhaitait ». Le DVD édité par Multimedia San Paolo Srl (Italie, 2007) contient la scène en question. Voir Paolino Nappi, *L'Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta*, *Op. cit.*, p. 180. « fino al montaggio finale che vedrà l'edizione di una versione più breve rispetto a quella che voleva il regista ». [TDA]

²¹³ Voir Franco Blandi, *Vittorio De Seta. Il Poeta della verità*, *Op. cit.*, p. 140.

dans cet espace où, malgré la distance entre eux, les plaçant aux deux côtés du cadre, aucune barrière, ni physique ni visuelle, s'interpose entre les regroupements (Figure 64). Dans ce plan d'ensemble s'inscrit ainsi, à l'aide d'une disposition très schématique des corps dans l'espace, une coexistence possible, une configuration spatio-corporelle qui dépasse les divisions apparentes pour suggérer une position d'entre-deux comme souhaitable. Seul Assane, en pied près du groupe de fidèles musulmans, décadré à l'extrémité de l'espace, ne participe pas de ce moment de prière commune. Il est ainsi montré en plan-taille (Figure 65), complètement isolé par rapport à ses concitoyens et à cet espace incertain, investi pourtant tel un espace de communication et de partage inattendu, alors que le cours d'eau derrière lui paraît retracer la limite qui déchire son être, le coinçant dans un entre-deux suspendu, entre la culture occidentale et la culture d'origine, et par conséquent lui empêchant tout emplacement.



Fig. 63, 64, 65. *Lettres du Sahara*

Aux vues de cet espace idéal et harmonieux que le film constitue, peut-être trop stylisé, voire porteur d'un regard naïf, même si certainement mû par un sincère désir de compréhension, la marge qui sépare les deux acquiert le sens d'une nouvelle spatialité rendant tangibles des rapprochements entre sujets différents, jusque là irréalisables. Certes, Assane n'est pas en mesure d'habiter cet espace de coexistence. Il continue de vivre l'entre-deux tel un espace de blocage, de réclusion par rapport aux autres. Il faudrait toutefois observer comment cet espace de communion et d'échange conquière, finalement, sa place dans les films de fiction de De Seta, habité par des sujets qui peuvent participer ensemble d'une spatialité qui n'échappe plus à la représentation.

Les épilogues des deux films de la deuxième moitié des années Soixante, les derniers moments diégétiques, illustrent bien l'ambivalence qui caractérise l'espace d'entre-deux marginal. Le personnage desetien y est montré pour la dernière fois comme un habitant de la marge, tantôt espace du blocage intime, tantôt porteuse d'un espoir de passage — même si interrompu, irréalisé. Un autre espace, un autre emplacement absent, est ainsi invoqué. Ceci échappe au tangible, comme si le cinéma de l'auteur, fait de chair et de matière, ne pouvait pas le figurer. C'est alors uniquement en regardant à la partie finale de la carrière du réalisateur que cet espace inconnu aux personnages prend forme, qu'au sein de la marge se développent des coexistences possibles, une configuration de corps et espace qui ouvre à l'*intégration* au sens plein du terme, c'est-à-dire touchant à une condition individuelle, à la place dans le monde du sujet filmique.

Conclusion

Le cinéma de De Seta, pendant longtemps objet d'incompréhensions et de catégorisations faciles ou conventionnelles qui peu s'adaptent à la sensibilité d'un auteur qui a refusé à tous prix d'être encadré, de s'inscrire dans les circuits réguliers de l'industrie cinématographique, trouve dans la marge non seulement un écho à ce positionnement extra-filmique, mais un puissant moyen expressif, fondateur d'une poétique qui semble lui être propre. D'après Paolino Nappi,

De Seta, depuis sa position décentrée, ou bien en vertu de sa volonté d'émancipation, a été un grand anticipateur. Le précurseur, depuis les marges, d'un cinéma des marges, indifférent aux étiquettes et aux formules toutes faites. Cinéma comme pratique vitale, qui est contenue dans l'existence de l'homme, dans les lieux et dans les manières dont il habite le monde.²¹⁴

Les quatre longs-métrages de fiction qu'il a tourné au cours de sa vie constituent l'exemple précieux de la tentative, par endroits désunie, caractérisée par de perpétuelles transformations et négociations, de filmer les marges et les sujets qui les habitent, de faire apparaître les premières telles des puissances, des présences aptes à poser des questions, et cela malgré les enfermements et les interdits que leur représentation semblerait presque « naturellement » entraîner. Dans le traitement de l'espace filmique, et spécialement de la relation réciproque que l'auteur parvient à dégager dans la façon que le personnage a de le parcourir, de l'habiter ou mieux dans la problématisation de cette habitation qui n'est jamais tenue pour acquise, réside probablement l'un des atouts du cinéma desetien tout entier. En renouvelant un travail qui était déjà à l'œuvre depuis ses débuts, convaincu que l'organisation précise, soignée, systématique de l'espace filmique n'est pas un « surplus de l'image »²¹⁵, De Seta trouverait dans ses films de fiction une clé de voûte de sa réflexion en images et sons, au

²¹⁴ Paolino Nappi, *L'Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta, Op. cit.*, pp. 196-197. « De Seta, dalla sua posizione defilata, e anzi proprio in virtù del suo far parte per se stesso, è stato un grande anticipatore. Il precursore, dai margini, di un cinema dei margini, indifferente alle etichette e alle formule precostituite. Cinema come pratica vitale, che sta dentro l'esistenza dell'uomo, nei luoghi e nei modi del suo abitare il mondo ». [TDA]

²¹⁵ *Ibid.*, p. 58.

croisement « d'une éthique et d'une esthétique »²¹⁶ donnant place à l'écran à une position, celle marginale, que son cinéma propose d'interroger à partir de l'individu, en remettant au centre un être-au-monde singulier qu'il refuse de réduire à une catégorie sociale, à une culture Autre.

L'expérience de la marge, se livrant à la perception à travers un travail filmique attentif à révéler l'interrelation d'un corps filmé et la spatialité qui lui est relative, jaillit ainsi à l'image comme expérience *esthétique*. Un tel mode de représentation, de construction de l'espace filmique, remettrait en question l'« idéalisation statique de l'expérience marginale »²¹⁷, et cela à plusieurs niveaux. Aux vues du questionnement de l'interaction du personnage avec l'espace et les lieux qu'il traverse, de sa capacité à « être-avec-le-monde », le cinéma de fiction de De Seta mettrait en scène la marginalité dans son dynamisme, dans les mouvements continus qui prennent forme autour des marges. Ce n'est pas une question de promotion sociale qui se jouerait là, ni décidément de prédispositions psychologiques que la théorisation de la marginalité sous-tendait autrefois²¹⁸, mais plutôt quelque chose qui touche à une condition d'exclusion intime, aux troubles identitaires et d'appartenance, à la douleur de l'abandon de l'origine et aux difficultés d'emplacement. L'expérience de la marge que le cinéaste propose paraît pouvoir enquêter tout cela, non pas comme un simple reflet d'une condition intérieure, mais en faisant *ressentir* dans la matière de l'image le drame intime de la marginalisation. La marge s'élabore dans son cinéma tel un espace à part entière, une véritable configuration spatio-corporelle qui dépasse les représentations de la marginalité comme objet, comme phénomène sociologique, pour en suivre plutôt les mouvements *de l'intérieur*, jusqu'à imaginer comment cette spatialité pourrait être investie d'une cohabitation apparemment irréalisable.

En revenant brièvement sur le travail proposé, on pourrait retracer les étapes qui ont amené à l'appréhension de la perspective particulière que le cinéma de fiction de De Seta adopte pour traiter les question de la marge et de la marginalité. Le point de départ a été l'étude de l'incarnation plus immédiate de cette entité dans ses formes limitantes, comme trait

²¹⁶ Goffredo Fofi, Gianni Volpi, *Vittorio De Seta. Il Mondo perduto*, *Op. cit.*, p. 46. « un'etica e un'estetica ». [TDA]

²¹⁷ Richard Terdiman, « La Marginalité de Michel de Certeau », *Op. cit.*, p. 143.

²¹⁸ Voir Alan C. Kerckhoff, Thomas C. McCormick, « Marginal Status and Marginal Personality », *Op. cit.*

de démarcation, de séparation, qui régit un ordre conflictuel de l'espace. Principe structurel fondamental des univers diégétiques, la présence concrète, physique, du motif de la limite se détache de la notion de frontière (« en tant que telle »), pour affirmer une sorte d'« autonomie » filmique de la marge. La fracture constitutive du monde filmique se démontre pourtant bien plus qu'un outil organisateur au sein d'un système. Le travail filmique engendre en ce sens une véritable *topographie sensible*, se déployant dans l'espace à partir de ce que le sujet fait des traits qui le composent, et qui en même temps se configure comme une expérience individuelle : le sentiment d'exclusion se *spatialise*. Ainsi, la topographie se perçoit comme résolument orientée, situant le regard du côté de la marge, du sujet qui en fait l'expérience. De ce positionnement assumé par les films, véritable « être-avec » de la caméra, jaillit un espace Autre à l'apparence inaccessible. L'Ailleurs devient crucial dans la représentation de l'expérience marginale, puisque, comme on l'a vu à propos de la mise en scène des lieux clos, sa présence interroge la possibilité du passage, du franchissement.

Ce passage potentiel a permis de penser les nombreuses circulations qui ont lieu autour de la marge, sur lesquelles se fondent les structures narratives des films. La marginalisation affectant le personnage desetien s'est alors révélée au premier abord comme une dynamique de déracinement, de mise en marge imposée, que son cinéma fait percevoir tel un phénomène essentiellement subi, perpétré par un agent extérieur produisant la marginalité. Le rapport du sujet à l'espace se configure en ce sens comme une rupture violente, comme l'abandon d'un espace de l'origine, qui met à l'œuvre un mouvement centrifuge. La narration avance sous cette impulsion, se donnant à percevoir, plastiquement, comme une forme axiale, comme le déplacement physique d'un sujet qui correspond à son parcours de marginalisation à un niveau plus profond, participant de sa condition intime. Horizontalité et verticalité de ce mouvement convergent alors dans la quête d'un espace habitable, conduisant jusqu'à l'épreuve du franchissement, spatialisation d'un passage *intérieur*. La tentative à habiter le monde de *l'autre côté* se révèle toutefois un retour à l'arrière, l'impossibilité du personnage desetien à s'affranchir de la condition de marginalité.

Pour comprendre le positionnement du personnage desetien on a alors observé de plus près la marge qui, en prenant de l'ampleur, devient espace à part entière. En exprimant l'intériorisation de la limite, le cinéma de De Seta parvient à faire émerger la marge comme expérience de l'entre-deux-mondes, espace virtuellement inhabitable, mais dont les films

construisent l'expérience *esthétique*. Espace transitoire, de transitions qui sont pour ainsi dire pérennisées, l'entre-deux correspond à l'expérience marginale du personnage desetien, la *kinésphère* d'un être qui habite le monde dans un équilibre précaire, dans un blocage intérieur le faisant osciller entre deux espaces désormais inhabitables. De cet inachèvement qui caractérise le personnage, être de la marge, paraît pourtant, paradoxalement, se deviner la possibilité d'un passage. La réflexion cinématographique de l'auteur serait alors au tournant décisif. Les films des années Soixante montrent des personnages piégés, suspendus dans un entre-deux qui s'ouvre au passage vers un espace habitable et qui toutefois n'a aucune place dans la représentation, échappe au sensible. Le dernier film, au contraire, tout en réaffirmant le blocage existentiel du protagoniste, parvient à montrer la marge comme un espace de cohabitation potentielle, pouvant finalement prendre corps et espace à l'image.

En raison de cette évolution, la définition de *Lettres du Sahara* comme un « nouveau commencement »²¹⁹ du cinéma de De Seta se révèle très appropriée. À ce propos, le court-métrage de fiction *Articolo 23 (Pentedattilo)*²²⁰ mériterait d'être brièvement évoqué. Dernier film tourné par l'auteur, ceci ouvre définitivement la voie, auparavant inexprimable, sur ce nouvel espoir porté par son cinéma. Alors que le dernier long-métrage de De Seta montrait le protagoniste Assane comme suspendu, incapable d'accomplir le travail d'emplacement à la fin de son voyage, ce bref film, sorti quelques années avant la mort du réalisateur, présente le même protagoniste (interprété à nouveau par Djibril Kébé) s'établir en Calabre, dans un village abandonné par ses habitants, avec les (peu de) gens du lieu qui sont restés. L'espace d'entre-deux, la marge, devient alors l'espace d'une cohabitation idéale pour le personnage desetien, qui semblerait enfin trouver sa place. L'auteur déclare ceci au sujet de cette dernière proposition de son cinéma, de cette tentative de montrer une « alternative » à l'exclusion :

*je crois [...] dans cet obstacle [...] empêchant de voir les choses du point de vue des autres. Si on y arrive, un film ne suffit pas sans aucun doute. Il en faudrait des milliers. Mais il faut commencer à le faire.*²²¹

²¹⁹ Paolino Nappi, *L'Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta*, *Op. cit.*, p. 180.

²²⁰ Vittorio De Seta (réal.), *Articolo 23 (Pentedattilo)*, 2008.

²²¹ Vittorio De Seta, « Intervista a Vittorio De Seta », In : *Lettere dal Sahara*, Multimedia San Paolo Srl, 2007 [DVD]. « credo [...] in questo ostacolo [...] di vedere le cose da un punto di vista degli altri. Se si riesce certo non basta un film. Ce ne vorrebbero mille. Però bisogna cominciare a fare questo. » [TDA]

Filmographie

Fiches techniques

- *Bandits à Orgosolo (Banditi a Orgosolo)*, Italie, 1961. 98', 35 mm., n/b.

Réalisation : Vittorio De Seta

Scénario : Vera Gherarducci, Vittorio De Seta

Image : Vittorio De Seta

Opérateur : Luciano Tovoli

Montage : Jolanda Benvenuti

Musiques : Valentino Bucchi (dirigées par Franco Ferrara)

Interprétation : Michele Cossu, Peppeddu Cuccu, Vittorina Pisano

Production : Vittorio De Seta

- *Un homme à moitié (Un uomo a metà)*, Italie, 1966. 93', 35 mm., n/b.

Réalisation : Vittorio De Seta

Scénario : Fabio Carpi, Vera Gherarducci, Vittorio De Seta

Image : Dario Di Palma

Opérateur : Luciano Tovoli

Montage : Fernanda Papa

Musiques : Ennio Morricone (dirigées par Bruno Nicolai)

Interprétation : Jacques Perrin, Lea Padovani, Ilaria Occhini, Gianni Garko, Rosemarie

Dexter, Pier Paolo Capponi, Francesca De Seta, Kitty Swan, Ivan Rassimov, Anni Degli

Uberti, Renato Montalbano

Production : Vittorio De Seta (pour Dear/Dino De Laurentis Cinematografica)

- *L'Invitée (L'Invitata)*, France, Italie, 1969. 90', 35 mm., coul.

Réalisation : Vittorio De Seta

Scénario : Tonino Guerra, Lucille Laks, Vittorio De Seta

Image : Luciano Tovoli

Montage : Emma Le Chanois, Gina Pignier, Alessandro Lena

Musiques : George Garvarentz

Interprétation : Joanna Shimkus, Michel Piccoli, Jacques Perrin, Paul Barge, Lornij Heilbron, Jacques Rispal, Clotilde Joano
Production : Cormons Film, Opéra films (Paris)

- *Lettres du Sahara (Lettere dal Sahara)*, Italie, 2004. 123', coul.

Réalisation : Vittorio De Seta

Scénario : Vittorio De Seta

Image : Antonio Gambrone

Montage : Marzia Mete

Musiques : Ismaël Lô, Fabio Tronco, L'orchestra di Piazza Vittorio

Interprétation : Djibril Kébé, Madawass Kébé, Fifi Cissé, Tiherno Ndiaye Doss, Luca Barbeni, Paola Ajmone Rondo, Stefano Saccottelli

Production : ASP, Metafilm

Filmographie de Vittorio De Seta

- Le Temps de l'espadon (Lu Tempu de li pisci spata)*, 1954. 11', 35 mm., coul.
- Îles de feu (Isole di fuoco)*, 1954. 11', 35 mm., coul.
- Soufrière (Surfarara)*, 1954. 10', 35 mm., coul.
- Pâques en Sicile (Pasqua in Sicilia)*, 1955. 11', 35 mm., coul.
- Paysans de la mer (Contadini del mare)*, 1955. 10', 35 mm., coul.
- Parabole d'or (Parabola d'oro)*, 1955. 10', 35 mm., coul.
- Bateaux de pêche (Pescherecci)*, 1958. 9', 35 mm., coul.
- Bergers d'Orgosolo (Pastori di Orgosolo)*, 1958. 11', 35 mm., coul.
- Une journée en Barbagie (Una giornata in Barbagia)*, 1958. 9', 35 mm., coul.
- Les Oubliés (I Dimenticati)*, 1959. 20', 35 mm., coul.
- Bandits à Orgosolo (Banditi a Orgosolo)*, 1961. 98', 35 mm., n/b.
- Un homme à moitié (Un uomo a metà)*, 1966. 93', 35 mm., n/b.
- L'Invitée (L'Invitata)*, 1969. 90', 35 mm., coul.
- Journal d'un maître d'école (Diario di un maestro)*, 1973. 270', 16 mm., coul.
- Quando la scuola cambia*, 1978. 240', 16 mm., coul.
- La Sicilia Rivisitata*, 1980. 207', 16 mm., coul.
- Hong Kong città di profughi*, 1980. 135', 16 mm., coul.
- Un carnevale per Venezia*, 1983. 56', 16 mm., coul.
- In Calabria, Italie*, 1993. 83', 16 mm., coul.
- Dedicato a Paolo Uccello*, 2003. 35', coul.
- Lettres du Sahara (Lettere dal Sahara)*, 2004. 123', coul.
- Articolo 23 (Pentedattilo)*, 2008. 6', coul.

Bibliographie

Ouvrages autour de Vittorio De Seta

Blandi Franco, *Vittorio De Seta. Il Poeta della verità*, Marsala : Navarra editore, 2016.

Cagnetta Franco, *Banditi a Orgosolo*, Nuoro : Illisso edizioni, 2002.

Cincinelli Sonia, « Lettere dal Sahara (2007) di Vittorio de Seta », In : *Senza frontiere*, Roma : Edizioni Kappa, 2012, pp. 387-404.

Costa Antonio, « Il Terzo escluso », In : Alessandro Rais (sous la direction de), *Il Cinema di Vittorio De Seta*, Catania : Maimone, 1995, pp. 169-192.

De Sanctis Filippo Maria, *Un uomo a metà di Vittorio De Seta. Analisi di un film in costruzione*, Rocca San Casciano : Casa Editrice Cappelli, 1966.

Floris Antioco, *Banditi a Orgosolo. Il film di Vittorio De Seta*, Soveria Mannelli : Rubbettino, 2020.

Fofi Goffredo, « Le Crisi e il silenzio », In : Alessandro Rais (sous la direction de), *Il Cinema di Vittorio De Seta*, Catania : Maimone, 1995, pp. 85-98.

Fofi Goffredo, Volpi Gianni, *Vittorio De Seta. Il Mondo perduto*, Imola : Cue Press, Nouvelle édition, 2020.

Lombardi Satriani Luigi M., « La Pazienza di Vittorio De Seta », In : Alessandro Rais (sous la direction de), *Il Cinema di Vittorio De Seta*, Catania : Maimone, 1995.

Nappi Paolino, *L'Avventura del reale. Il Cinema di Vittorio De Seta*, Soveria Mannelli : Rubbettino, 2015.

Rais Alessandro (sous la direction de), *Il Cinema di Vittorio De Seta*, Catania : Maimone, 1995.

Samonà Natalia, *Tra passato e futuro. Il meridione rurale in Carlo Levi, Rocco Scotellaro e Vittorio De Seta*, Acireale : Bonanno editore, 2018.

Articles autour de Vittorio De Seta et interviews

Aprà Adriano, Ponzi Maurizio, « Intervista con Vittorio De Seta », In : *Filmcritica* n. 156/157, Avril-Mai 1965, pp. 252-261.

Argentieri Mino, Draghi Gianfranco, Modigliani Claudio, Pasolini Pier Paolo, « Il Nuovo film di De Seta. Una tavola rotonda su *Un uomo a metà* », In : *Cinema 60*, n. 60, Septembre-Décembre 1966, pp. 30-38.

Fiorentino Maria, « Dedico questo film a Ernst Bernhard », In : *Rivista di Psicologia Analitica*, Casa Editrice Astrolabio, n. 54, 1996, pp. 154-165. [En ligne] Disponible sur : http://www.rivistapsicologianalitica.it/v2/pdf2/54-1996-Maestri_scomodi/54-96_cap11.pdf. [Consulté le 26 Mai 2021]

Labarthe André S., « Le Bandit d'Orgosolo », In : *Cahiers du cinéma*, n. 124, Octobre 1961, pp. 44-45.

M. M., « La Pierre et l'espace », In : *Esprit*, n. 315, Mars 1963, pp. 455-458. [En ligne] Disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/24259027>. [Consulté le 25 Mai 2021]

Mancini Michele, « Conversazione con Vittorio De Seta », In : *Filmcritica*, n. 231, Janvier-Février 1973, pp. 15-215.

Moravia Alberto, « I Ricordi di un finto assassino », [In : *L'Espresso*, n. 39, 25 Septembre 1966] In : Alessandro Rais (sous la direction de), *Il Cinema di Vittorio De Seta*, Catania : Maimone, 1995, pp. 326-330.

Pasolini Pier Paolo, « *Un uomo a metà* », In : Goffredo Fofi, Gianni Volpi, *Vittorio De Seta : Il Mondo perduto*, Torino : Lindau, 1999, pp. 77-82.

Renzi Renzo, « I Difensori della falsa coscienza », In : *Cinema Nuovo*, n. 184, Novembre-Décembre 1966, pp. 408-413.

Tiso Ciriaco, « Conversazione con Vittorio De Seta », In : *Filmcritica*, n. 202, Novembre-Décembre 1969, pp. 387-391.

Vidal Éric, « Vittorio De Seta : symphonies populaires », In : *La Pensée de midi*, n. 18, Avril 2006, pp. 147-150. [En ligne] Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/lpm.018.0147>. [Consulté le 29 Mai 2021]

Écrits de Vittorio De Seta

De Seta Vittorio, « Il Suono delle immagini », In : Alessandro Rais (sous la direction de), *Il Cinema di Vittorio De Seta*, Catania : Maimone, 1995, pp. 41-46.

De Seta Vittorio, « L'Influsso di Jung e il materialismo storico », In : Goffredo Fofi, Gianni Volpi, *Vittorio De Seta. Il Mondo perduto*, Imola : Cue Press, 2020, pp. 66-69.

De Seta Vittorio, « Lettera (mai spedita) ad Andrea Barbato », In : Goffredo Fofi, Gianni Volpi, *Vittorio De Seta. Il Mondo perduto*, Imola : Cue Press, 2020, pp. 56-63.

Vittorio De Seta, « Supramonte di Orgosolo », In : Goffredo Fofi, Gianni Volpi, *Vittorio De Seta. Il Mondo perduto*, Imola : Cue Press, 2020, pp. 64-65.

Cinéma italien

Biarese Cesare, « Autore è la realtà », in *Cinecritica*, a. XIII, n. 16-17, Janvier-Juin 1990, pp. 32-34.

Chatman Seymour, *Antonioni or, the Surface of the world*, Berkeley : University of California press, 1985.

Di Giammatteo Fernaldo, *Lo Sguardo inquieto. Storia del cinema italiano (1940-1990)*, Scandicci : La nuova Italia, 1994.

Gheller Enrico, « Il Cinema italiano di fronte alle migrazioni (1994-2014) : da uno sguardo personale a uno sguardo politico », In : Mariella Colin (sous la direction de), *Le Cinéma italien d'aujourd'hui, entre film politique et film engagé*, Transalpina, Caen : Presses universitaires de Caen, 2016.

Moure José, *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*, Paris : l'Harmattan, 2001.

Moure José, Roche Thierry (sous la direction de), *Michelangelo Antonioni, anthropologue de formes urbaines*, Paris : Riveneuve éditions, 2014.

Sabourdin Mathias, *Dictionnaire du cinéma italien : ses créateurs de 1943 à nos jours*, Paris : Nouveau monde éd., 2014.

Schifano Laurence, *Le Cinéma italien de 1945 à nos jours*, 4e éd., Paris : Armand Colin, 2016.

Espace filmique et cinématographique

Gardies André, *L'Espace au cinéma*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1993.

Gaudin Antoine, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Malakoff : Armand Colin, 2015.

Gaudin Antoine, « Pour un cinéma géopoétique : "Los Muertos" de Lisandro Alonso », In : *CinémAction*, Cinémaction ; Corlet ; Filméditations, 2015, pp. 1-13 [pp. 34-43]. [En ligne] Disponible sur : <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01385709/document>. [Consulté le 25 Mai 2021]

Mariniello Silvestra, « Le Paysage de l'expérience », In : *Cinémas*, Vol. 12, n. 1, Automne 2001, pp. 49-69. [En ligne] Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/024867ar>. [Consulté le 10 Mai 2021]

Sorlin Pierre, « Les Paysages italiens. Entre cinéma et histoire », In : *Cinémas*, Vol. 12, n. 1, Automne 2001, pp. 49-69. [En ligne] Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/024866ar>. [Consulté le 10 Mai 2021]

Thomas Benjamin, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg : Les éditions Circé, 2019.

Thomas Benjamin, « Voyage sensible : *The Bird People in China* (1998) de Takashi Miike », In : Patricia-Laure Thivat (sous la direction de), *Voyages et exils au cinéma. Rencontres de l'altérité*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2017, pp. 291-304.

Études cinématographiques et esthétique du cinéma

Amiel Vincent, *Le Corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassevetes*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998.

Amiel Vincent, *Esthétique du montage*, 4e édition, Malakoff : Armand Colin, 2017.

André Emmanuelle, *Esthétique du motif*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2007.

Aumont Jacques, *L'Image*, 3e édition, Paris : Armand Colin, 2011.

Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel, Vernet Marc, *Esthétique du film, 120 ans de théorie et de cinéma*, 4e édition, Malakoff : Armand Colin, 2016.

Deleuze Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.

Deleuze Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.

Gagnebin Murielle, Milly Julien (sous la direction de), *Les Images limites*, Seyssel : Éditions Champ Vallon, 2008. [Version ePub, 491 p.]

Jullier Laurent, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris : Flammarion, 2012.

Autour de la notion de frontière au cinéma

Brémard Bénédicte, Michot Julie, Schmitt Isabelle (sous la direction de), *Sur la route... Quand le cinéma franchit les frontières* [Actes du colloque, Dijon, Université de Bourgogne, 15-16 novembre 2016], Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2018.

Épinoux Estelle, Lefebve Vincent, Flores-Lonjou Magalie (sous la direction de), *Frontière(s) au cinéma*, Paris : Mare & Martin, 2019.

Lochard Guy, *Aux Limites... Les frontières au prisme de la fiction*, Céret : Alter ego éd., 2013.

Maury Corinne, Ragel Philippe (sous la direction de), *Filmer les frontières*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2016.

Montero Laureano, Veters Carl, Wells-Lassagne Shannon (sous la direction de), *On the road again... Quand le cinéma reprend la route*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2018.

Autour des notions de marginalisation et de marginalité

Bos Jaap, « Les Types de marginalisation dans leur relation constitutive au discours », In : *L'Homme & la Société*. Paris : L'Harmattan, 2008, n. 167-169, pp. 177-201. [En ligne] Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/lhs.167.0177>. [Consulté le 20 Mai 2021]

Brunet Roger, Ferras Robert, Théry Hervé, *Les Mots de la géographie : dictionnaire critique*, Paris : la Documentation française, 1993.

De Certeau Michel, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley and Los Angeles, California : University of California Press, 1988.

Kerckhoff Alan C., McCormick Thomas C., « Marginal Status and Marginal Personality », In : *Social Forces*, Oct. 1955, Vol. 34, n. 1, pp. 48-55. [En ligne] Disponible sur : <http://www.jstor.com/stable/2574259>. [Consulté le 20 Mai 2021]

Puau Françoise (sous la direction de), *La Marginalité à l'écran*, Condé-sur-Noireau : Éditions Corlet (Collection Cinémaction), 1999.

Terdiman Richard, « La Marginalité de Michel de Certeau », In : *Rue Descartes*, Septembre 1999, n. 25, pp. 141-158. [En ligne] Disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/40978571>. [Consulté le 20 Mai 2021]

Yahyaoui Abdesslem, « Rupture culturelle et configuration familiale » In : *Exil et déracinements. Thérapie familiale des migrants*, Paris : Dunod, 2010, pp. 167-188.

Philosophie

Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, 3e édition, Paris : Les Presses universitaires de France, 1961.

Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 11e édition, Paris : Gallimard, 1952.

Sibony Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris : Éditions du Seuil, 2016.

Films, sources audiovisuelles et émissions radiophoniques sur Vittorio De Seta

Barone Dario, *Memorie: Banditi a Orgosolo*, RAI Sardegna, émission du 8 Novembre 1990, Archivio digitale della Regione Autonoma Sardegna. [En ligne] Disponible sur : <http://www.sardegna.digitalibrary.it/index.php?xsl=2436&id=76865>. [Consulté le 10 Mai 2021]

Cuccia Salvo (réal.), *Détour De Seta*, 2004. Alessandro Rais (Prod.), Palomar-Endemol (Distrib.).

Farinelli Gian Luca, « Entretien avec Vittorio De Seta », In : *Vittorio De Seta : Le Monde perdu*, [DVD] Cineteca di Bologna (Prod.), Carlotta films (Distrib.), 2008.

Floris Antioco, *1961/2021, 60 Anni di un capolavoro del cinema. Banditi a Orgosolo il film di Vittorio De Seta*, Centro Servizi Culturali Oristano, CSCUNLAOristano, émission en direct du 27 Mai 2021. [En ligne] Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=DSSr85DsQYc>. [Consulté le 27 Mai 2021]

Isaja Paolo, Melandri Maria Pia (réal.), *Tornare a Orgosolo*, Cinema Ricerca (Prod.), 1996.

Isaja Paolo, Melandri Maria Pia (réal.), *Paesaggi della memoria*, RAICinema.it, 2002. [En ligne] Disponible sur : <http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-92420dbb-6b7c-4b67-b05a-365da8d97c46-cinema.html?pid=ContentSet-d361f379-82b6-4b25-a044-c4d6c7bccbb5>. [Consulté le 30 Avril 2021]

Magrelli Enrico, Zonta Dario, « Banditi a Orgosolo con Antioco Floris e Vive Le Cinema con Alessandro Valenti », *Hollywood Party*, Rai Radio 3 (RaiRadioPlay), publié le 11 Juillet 2019. [En ligne] Disponible sur : <https://www.raiplayradio.it/audio/2019/07/HOLLYWOOD-PARTY-Banditi-a-Orgosolo-con-Antioco-Floris-e-Vive-Le-Cinema-con-Alessandro-Valenti-9dfe8145-f0e3-41e9-b58b-be14646d89be.html>. [Consulté le 4 Février 2021]

Vey Barbara, Sorrel Vincent (réal.), *Le Cinéaste est un athlète. Conversations avec Vittorio De Seta*, [DVD] Lussas : Doc net films (éd.), 2014.

Annexes

« Supramonte di Orgosolo I »²²²

« Abissi di silenzio. Lontano tintinnare di greggi.	« <i>Abîmes de silence. Tintement éloigné de troupeaux.</i>
Pietraie desolate. Boschi fittissimi e oscuri.	<i>Pierrailles désertes. Bois denses et obscurs.</i>
Un altopiano. Precipizi di mille metri.	<i>Un haut-plateau. Précipices de mille mètres.</i>
Il bambino fa precipitare macigni nel precipizio.	<i>L'enfant laisse précipiter des rochers dans le précipice.</i>
Si diverte a questa manifestazione di potenza.	<i>Il s'amuse face à cette manifestation de puissance.</i>
I massi precipitano a valle ed esplodono come bombe.	<i>Les pierres précipitent dans la vallée et explosent comme des bombes.</i>
In fondo il quieto mormorio di ruscelli. [...]	<i>Au fond le murmure calme des ruisseaux.</i>
Essenzialità e crudeltà della vita del pastore nel silenzio delle montagne. Il pastore è affidato a se stesso. Deve provvedere a tutto da solo ».	[...] <i>Essentialité et cruauté de la vie du berger dans le silence des montagnes. Le berger est abandonné à lui-même. Il doit se débrouiller tout seul ».</i>

²²² Vittorio De Seta, « Supramonte di Orgosolo », In : Goffredo Fofi, Gianni Volpi, *Vittorio De Seta. Il Mondo perduto*, Imola : Cue Press, 2020, pp. 64-65. [TDA]

« Supramonte di Orgosolo II »²²³

« [...] »

Per il pastorello, i primi giorni, avviene la scoperta del Supramonte. Ne ha sentito parlare tante volte dai pastori. Ha sempre desiderato di fare quella vita. Non ne conosce ancora i sacrifici, la durezza, la povertà. [...]

“Su Disterru”, una voragine che si apre improvvisamente a forma di cono. È larga cinquecento metri e profonda altrettanto. In fondo ci sono alberi. Silenzio. [...]

“Su Gorroppu”. Una specie di canyon profondo centinaia di metri. È bello stare lì a guardare in basso. Il pastore ha poco da fare ».

« [...] »

Le petit berger, les premiers jours, découvre le Supramonte. Il a souvent entendu les bergers en parler. Il désire depuis toujours de faire cette vie. Il ne connaît pas encore ses sacrifices, la dureté, la pauvreté. [...]

“Su Disterru”, une gouffre qui s’ouvre soudain en forme de cône. Elle mesure cinq-cent mètres de longueur et de profondeur. En bas il y a des arbres. Silence. [...]

“Su Gorroppu”. Une sorte de canyon qui fait des centaines de mètres de profondeur. C’est beau d’être là et de regarder en bas. Le berger n’a pas grande chose à faire ».

²²³ Vittorio De Seta, « Supramonte di Orgosolo », In : Goffredo Fofi, Gianni Volpi, Vittorio De Seta. *Il Mondo perduto*, Imola : Cue Press, 2020, pp. 64-65. [TDA]

Vittorio De Seta (réal.), *Articolo 23 (Pentedattilo)*, 2008



Fig. 66, 67. *Articolo 23 (Pentedattilo)*