

Fiche technique	1
Réalisateur Vittorio De Seta, un peintre humaniste	2
Genèse Sources documentaires	3
Contexte Forces rebelles	4
Avant la séance Haute solitude	5
Découpage narratif	6
Personnages Frères et ennemis	7
Récit Une violence enracinée	8
Mise en scène Composer avec le paysage	10
Séquence La fuite de Michele	12
Genre Filiation néoréaliste	14
Motif Pastorale	16
Son Écrit sur le vent	18
Échos Un western noir	19
Document L'éducation d'un berger sarde	20

● Rédactrice du dossier

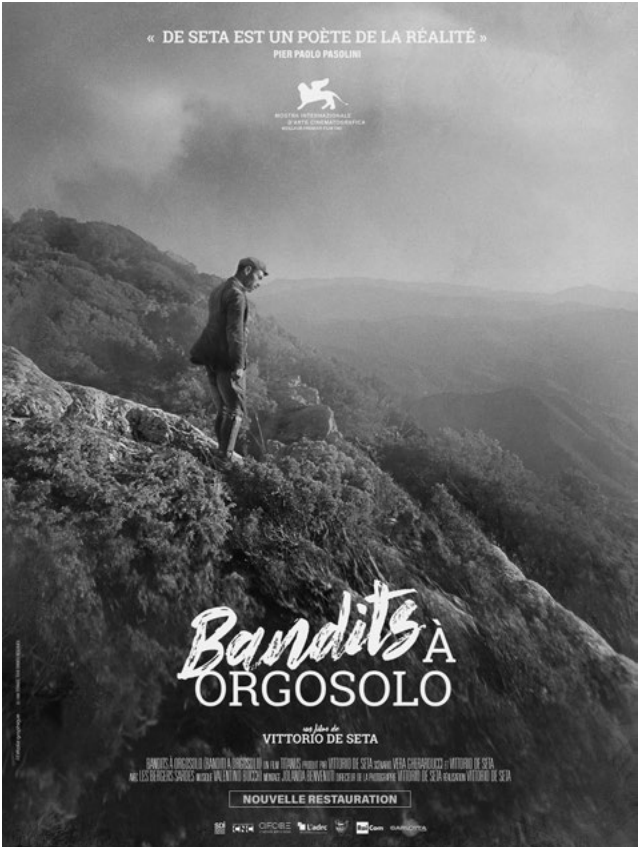
Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et École et cinéma. Elle a été sélectionneuse pour la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival de cinéma Entrevues de Belfort. Elle écrit pour le site Upopi (Université Populaire des Images).

● Rédactrice en chef

Olivia Cooper-Hadjian est critique pour les *Cahiers du cinéma* et membre du comité de rédaction de la revue. Elle est également programmatrice pour la Cinémathèque du documentaire et a travaillé pour des festivals tels que Cinéma du réel et les États généraux du film documentaire, ainsi que pour la plateforme Tënk.

Fiche technique

Affiche française, 2022 © Carlotta Films



Synopsis

Michele Jossu est un berger qui vit près d'Orgosolo, village situé au nord-est de la Sardaigne, dans la province du Supramonte. Sa vie est entièrement consacrée à l'élevage de ses brebis, qu'il mène dans les pâturages alentour et qui lui permettent de faire du fromage. Son petit frère, Giuseppe, âgé d'une dizaine d'années, l'accompagne. L'intrusion de voleurs de cochons dans sa mesure le met dans l'embarras, surtout quand arrivent des carabinieri¹ qui le soupçonnent de complicité et qui ne tardent pas à retrouver les bêtes volées, puis les coupables. Michele profite d'un échange de coups de feu entre les bandits et les forces de l'ordre pour prendre la fuite et entraîner avec lui son troupeau et son frère. La nuit même, il se rend clandestinement au village pour prévenir un villageois de la situation, persuadé que la fuite est le seul moyen pour lui de garder ses bêtes, qu'il n'a pas encore fini de payer.

De retour sur les hauteurs du Supramonte, à Punta Solitta, auprès du troupeau, il passe une partie de son temps caché, l'autre en compagnie de son frère, auquel il apprend le métier. Mintonia, une jeune fille d'Orgosolo, vient les prévenir de l'approche des carabinieri. Michele et Giuseppe parviennent à leur échapper et entreprennent de traverser une vallée très sèche, sous un soleil de plomb, alors que le troupeau assoiffé donne des signes de grande faiblesse. L'enfant lui-même semble souffrir de fièvre. Malgré la mise en garde d'un berger, le fugitif s'entête et finit par retrouver un matin son troupeau mort. De retour au village, il prend connaissance des accusations de vol et de meurtre dont on le charge injustement. Il réalise alors qu'il ne pourra pas échapper au procès qu'il a cherché à fuir. Pour rembourser les dettes qu'il aura à payer, il vole les brebis du berger croisé auparavant.

Générique

BANDITS À ORGOSOLO (BANDITI A ORGOSOLO)
Italie | 1961 | 1h 32

Réalisation, image

Vittorio De Seta

Scénario

Vittorio De Seta,
Vera Gherarducci

Son

Fausto Ancillai, Nino Renda

Montage

Jolanda Benvenuti

Musique

Valentino Bucchi

Production

Titanus

Distribution

Carlotta Films

Format

1.37, noir et blanc

Sortie France

30 janvier 1963

Interprétation

Michele Cossu (non crédité)
Michele Jossu
Peppeddu Cuccu (non crédité)
Giuseppe Jossu
Vittorina Pisano (non crédité)
Mintonia
Les bergers sardes

1 Gendarmes italiens.

Réalisateur

Vittorio De Seta, un peintre humaniste

Cinéaste mis en lumière au moment de la ressortie de *Bandits à Orgosolo* et de l'édition DVD de ses courts métrages, Vittorio De Seta fut longtemps une figure oubliée du cinéma italien. Il laisse pourtant derrière lui une œuvre d'une grande puissance, marquée par une ouverture aux exclus, un esprit d'expérimentation et une sensibilité d'esthète.

● Se tourner vers le peuple

Né à Palerme en 1923, Vittorio De Seta est issu d'une famille de l'aristocratie calabraise. De son enfance marquée par l'autorité maternelle¹, il garde un souvenir douloureux qui, raconte-t-il, «fait naître [en lui] le mythe de l'exclusion, de la marginalisation²». Pendant la Seconde Guerre mondiale, il combat dans la marine, puis, en 1943, il est déporté en Autriche pour avoir refusé de rejoindre les rangs de la république de Salò portée par Benito Mussolini et sous influence nazie. De Seta, qui ne savait rien du peuple, raconte que cette expérience de la prison fut déterminante pour lui. Il dit avoir découvert une vraie noblesse chez les simples soldats qu'il a côtoyés ; cette rencontre, qu'il considère comme «une leçon de vie», fut déterminante dans son désir de faire des documentaires³. De Seta passe d'abord par des études d'architecture avant de bifurquer vers le cinéma. Il commence en étant assistant sur le court métrage de Mario Chiari *Dopoguerra 1920* (1953) puis sur *Le Village magique* de Jean-Paul Le Chanois (1955).

● Autonomie et expérimentations

Aidé par son épouse, Vera Gherarducci, qui collaborera avec lui sur nombre de ses films, De Seta décide de se lancer de manière totalement indépendante dans la réalisation de documentaires. Entre 1954 et 1959, il tourne dix courts métrages situés dans le sud de l'Italie, entre la Calabre, la Sicile et la Sardaigne, ayant pour sujet des travailleurs pauvres, qu'ils soient mineurs, paysans, bergers ou encore pêcheurs, comme *Le Temps de l'espadon*, en 1954. Deux autres films sont consacrés à des fêtes religieuses. Armé d'une caméra 16 mm et seul aux commandes (à l'image, au son et au montage), il invente son propre langage documentaire, dénué de voix off, fait d'expérimentations sonores [Son] et porté par la beauté des images. Celles-ci sont sublimes par les variations de la lumière et un sens du cadre qui vient de la peinture : «J'aime la peinture, je n'ai rien fait d'autre que de m'en inspirer, aussi parce qu'une composition est expressive. Un plan, c'est une synthèse⁴.»



Vittorio De Seta © DR

Après son premier long métrage, *Bandits à Orgosolo*, De Seta se tourne vers un cinéma plus introspectif, marqué par sa découverte de la psychanalyse. Le personnage principal d'*Un homme à moitié* (1966), interprété par Jacques Perrin, est hanté par ses blessures d'enfance. *L'Invitée* (1969), avec Michel Piccoli, interroge les sentiments d'un couple par le biais d'un singulier théorème amoureux. En 1973, le cinéaste franchit une nouvelle étape en entreprenant une expérience télévisuelle inédite : il réalise une série mêlant documentaire et fiction intitulée *Journal d'un maître d'école* (1973), dans laquelle il réunit un personnage de fiction – un instituteur joué par un acteur – et une classe présentée comme difficile, composée de garçons réellement issus des *borgate*⁵ romaines. Chacun des protagonistes participe à l'invention d'une nouvelle manière d'apprendre et d'enseigner à l'intérieur de la classe. «L'idée fondamentale a été de ne pas faire de film ; en réalité, nous avons fait une école et nous l'avons filmée⁶», raconte De Seta, qui montre une nouvelle fois son désir de construire l'œuvre «avec» son sujet plutôt que de faire un film «sur» lui. Son intérêt pour les exclus se manifeste également dans l'un de ses derniers films, *Lettres du Sahara* (2006), qui met en scène un immigré clandestin à Lampedusa, et qui est à nouveau le fruit d'un mélange entre documentaire et fiction.



Le Temps de l'espadon (1954) © Carliotta Films

- 1 La mère de Vittorio De Seta, Maria Elisa De Seta Pignatelli, fut une célèbre figure du fascisme italien.
- 2 Propos tirés du documentaire *Le cinéaste est un athlète : Conversations avec Vittorio De Seta* (2010) de Vincent Sorrel et Barbara Vey.
- 3 Ibid.
- 4 Ibid.
- 5 Terme italien désignant des quartiers très pauvres, aux alentours de la ville, soit un espace semi-rural composé de bidonvilles et autres logements précaires.
- 6 Présentation du livre-DVD *Journal d'un maître d'école* : editions-arachneen.fr/catalogue/diario-di-un-maestro-journal-dun-maitre-decole-le-film-un-livre

Genèse

Sources documentaires

L'intérêt de Vittorio De Seta pour Orgosolo est d'abord éveillé par une enquête menée sur ce village, qui établit un lien entre la pratique du banditisme et l'histoire d'une région mue par des coutumes d'un autre temps. Le cinéaste tournera deux courts métrages documentaires sur ce coin reculé de Sardaigne avant de réaliser *Bandits à Orgosolo*.

● Une enquête sur Orgosolo

Publiée dans la revue *Nuovi Argomenti*, dirigée par l'écrivain Alberto Moravia, l'étude que consacre l'anthropologue et l'ethnologue Franco Cagnetta à Orgosolo dans les années 1950 constitue un premier point d'intérêt et d'accroche de Vittorio De Seta pour ce village sarde. Il y est question de «la survivance paradoxale, en plein XX^e siècle, d'un peuple de bergers pillards dont l'organisation archaïque a échappé à toute évolution, en lutte continue avec les forces d'occupation des États qui s'y sont succédés¹». Cette enquête

«Chaque berger sait qu'il pourra se retrouver dans une situation où il devra se faire bandit, chaque bandit sait qu'il n'est pas autre chose qu'un berger malchanceux»

Franco Cagnetta



Une journée en Barbagie (1958) © Carlotta Films

révèle que le brigandage d'Orgosolo ne saurait être mis sur le même plan que celui qui sévit en Sicile et dans l'Italie méridionale (la Mafia et la Camorra): «L'abigéat² était vécu comme une tradition codifiée, non comme un simple délit³.»

● Approcher et rétablir la vérité

Avant de tourner *Bandits à Orgosolo*, Vittorio De Seta réalise en 1958 *Bergers d'Orgosolo* et *Une journée en Barbagie*, deux courts métrages documentaires en couleurs, situés sur les lieux mêmes où prendra forme sa première fiction. Le premier s'intéresse aux hommes et, comme l'indique le titre, aux éleveurs qui mènent leurs troupeaux de chèvres et de moutons dans les pâturages abrupts de la province du Supramonte. Le film montre de manière détaillée la manière dont ils font du fromage dans leurs masures coupées du monde. *Bandits à Orgosolo* reprend les gestes et motifs associés à ces personnages masculins bien plus que ceux liés aux femmes, mises en lumière dans *Une journée en Barbagie*, qui représente le travail des villageoises. Dans la fiction, ces figures féminines, toujours à l'écart du monde des hommes, se font plus discrètes, œuvrant dans l'ombre et associées à la ville, au foyer. Indéniablement, De Seta, fasciné par cette matière documentaire, y a vu un terreau riche et sensible pour construire une fiction prompte à creuser la nature primitive, picturale, poétique et tragique du lien entre ces hommes et leur environnement.

Le cinéaste, qui prend en charge la direction de la photographie, s'entoure d'une équipe restreinte et dirige des acteurs non professionnels qu'il fait participer au projet en échangeant avec eux au cours du tournage. Il juge nécessaire que les dialogues, joués dans la langue sarde locale, soient doublés en italien; c'est l'acteur Gian Maria Volonté qui sera la voix de Michele. Dans une émission italienne consacrée au film⁴, l'homme qui interprète le berger volé à la fin du récit déclare: «C'est un film qui a donné la meilleure image possible des bergers à Orgosolo. Nous étions toujours accusés d'être des bergers-bandits. Ce n'était pas vrai et De Seta l'a démontré dans son film. [...] Ce film nous a fait connaître dans le monde entier.» *Bandits à Orgosolo* est sélectionné au Festival de Venise en 1961, où il reçoit le prix du Meilleur premier film. Son succès est avant tout critique, car il est mal distribué et finalement peu vu.

1 Note de l'éditeur de *Bandits d'Orgosolo* de Franco Cagnetta, Buchet-Chastel, 1963.

2 Vol de bétail.

3 Alain Verdi, «Banditisme, Mafia: la Sardaigne un cas à part?», blog sur Mediapart, 16 septembre 2022.

4 Émission de télévision de la Rai Sardegna mentionnée dans la critique d'Enrique Seknadje, «*Bandits à Orgosolo*», *Culturopoing*, 26 juin 2022.

Contexte

Forces rebelles

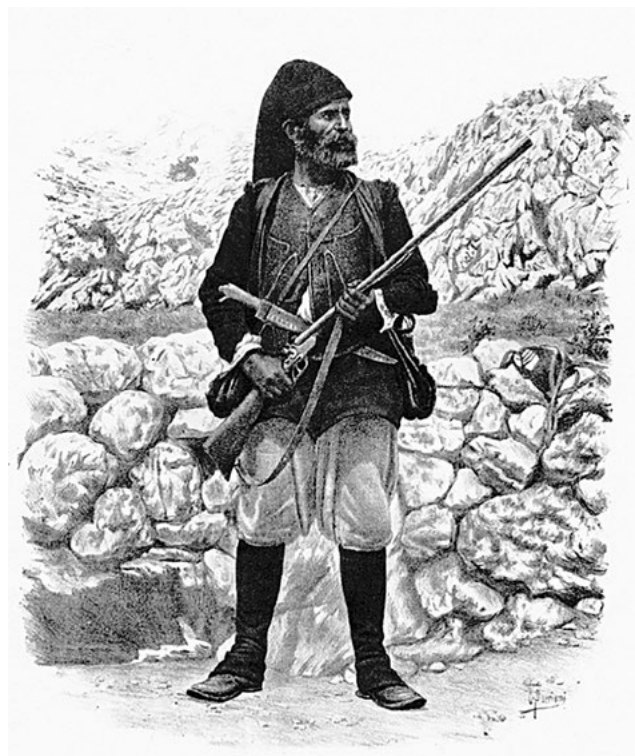
Marquée par les luttes et un esprit d'insoumission, l'histoire de la Sardaigne est étroitement liée à sa terre, à son relief montagneux parfois austère. La ville d'Orgosolo est particulièrement représentative de cette résistance, d'où est née la figure mythique du bandit.

● Un peuple de résistants

L'histoire de la Sardaigne se distingue par sa résistance à travers les âges à plusieurs formes d'invasions et d'occupations coloniales (phénicienne, carthaginoise, romaine, espagnole), militaires (l'OTAN) ainsi qu'à l'État italien. Vittorio De Seta raconte : « La Barbagia : cette région autour d'Orgosolo avait été nommée ainsi par les Romains car même eux n'y étaient jamais entrés. Ces derniers faisaient payer des taxes, mais les habitants étaient tellement barbares, primitifs, qu'ils en conclurent qu'ils n'en valaient pas la peine. Et ils les abandonnèrent à eux-mêmes. Barbagia : pays des barbares. Ils étaient si pauvres qu'ils n'étaient pas intéressants. » On trouve dans le paysage sarde des traces de cette attitude défensive à travers les nuraghi, constructions préhistoriques en forme de tour qui permettaient d'occuper des postes de vigie. Le décor naturel lui-même se présente comme un allié pour ceux qui s'y réfugiaient : ce site aux reliefs accidentés contient de nombreuses cachettes qui ont permis au peuple sarde d'organiser sa résistance face à l'ennemi. Ainsi, « d'émouvantes traces de cultures et de campements témoignent de la vie de ces Sardes en permanence aux aguets¹ ».

● Un célèbre brigand

Il n'est pas étonnant que, sur un tel territoire, la figure du hors-la-loi soit devenue légendaire au point de nourrir bon nombre de récits, transmis bien souvent oralement. Le village d'Orgosolo a particulièrement contribué à la fabrique de cette légende, car il a été longtemps connu de toute l'Italie pour ses bandits de grand chemin : « C'est ici que serait née la lucrative industrie du rapt, bien avant qu'elle ne fasse la fortune des mafieux de la Péninsule². » Parmi les représentants les plus célèbres de ce banditisme, Giovanni Corbeddu Salis, brigand du XIX^e siècle surnommé « le roi du maquis » et resté en cavale pendant dix-huit ans, a de quoi entretenir le mythe. Bien que plus ancienne, son histoire évoque immanquablement celle de Michele et l'a certainement inspirée : en 1880, il fuit dans le maquis après avoir été accusé, peut-être injustement, d'avoir volé un animal. Il entame alors une vie de criminel, devient célèbre pour son attaque de la diligence Nuoro-Macomer, comme dans un western [Échos], et se réfugie dans une grotte du Supramonte qui porte aujourd'hui son nom. Il joue un temps le rôle de pacificateur et de médiateur avec les autorités, puis sa traque reprend et aura raison de lui : cerné par les carabinieri, il meurt sur les montagnes d'Orgosolo, abattu d'une balle dans le dos. Le jeune berger de quinze ans qui l'accompagne est tué lui aussi. Ce dernier détail résonne encore avec la cavale de Michele, qui met en péril la vie du jeune Giuseppe, mais n'ira pas jusqu'à entraîner sa mort.



Giovanni Corbeddu Salis, 1894 © DR



Révolte pacifique de Pratobello, 1969 © DR

● Les murs d'Orgosolo

Quelles traces reste-t-il aujourd'hui de l'histoire si spécifique d'Orgosolo ? Les élèves seront invités à faire des recherches sur cette petite ville de Sardaigne et à s'intéresser aux peintures murales qui font sa particularité et sa renommée. Ce courant « muraliste » est né en 1969, quand l'État italien décide d'établir une base militaire dans les pâturages qui entourent Orgosolo et fait chasser les bergers et leurs troupeaux de la zone convoitée. Ce projet provoque la révolte pacifique de Pratobello, menée par les paysans pour empêcher les militaires de s'installer dans la région (révolte qui évoque celle des paysans du Larzac dans les années 1970). C'est dans ce contexte qu'arrive le groupe anarchiste milanais Dioniso, mené par Giancarlo Celli. En marquant les murs d'Orgosolo avec des peintures et des textes contestataires, il met en avant la mémoire, l'identité de la ville, et lance un mode de revendication visible dans les rues, que d'autres prolongeront par la suite.

1 Christophe de Chenay, « Maquis sarde et vallées oubliées », *Le Monde*, 28 septembre 2005 :

↳ lemonde.fr/voyage/article/2005/09/28/maquis-sarde-et-vallées-oublies_693711_3546.html

2 Ibid.

Avant la séance

Haute solitude

L'affiche de *Bandits à Orgosolo* rend hommage à la beauté de la photographie en noir et blanc de Vittorio De Seta et révèle la solitude d'un homme au milieu d'un paysage accidenté spectaculaire.

L'affiche réalisée pour la ressortie en salles de *Bandits à Orgosolo* en juin 2022 [Fiche technique] reprend un photogramme tiré du film représentant Michele en haut d'une montagne. L'image n'a pas fait l'objet d'ajouts, juste d'un recadrage : à l'horizontalité d'origine se substitue un format vertical qui s'harmonise avec la posture du personnage et renforce l'effet de hauteur produit par le relief. L'homme est montré seul dans le vaste paysage qui l'entoure. Cette composition dépouillée nous invite à interroger ce qui relie ce personnage à cet environnement, et à envisager cette relation comme centrale dans le récit.

La position de Michele a ceci d'ambivalent qu'elle peut aussi bien raconter sa domination sur le paysage que mettre en avant sa vulnérabilité d'individu isolé au milieu des montagnes. La nature alentour distille des signes difficiles à saisir. En avant-plan, la verdure et les rochers mettent en évidence le caractère escarpé et possiblement périlleux de ce relief sauvage, aux lignes qui plongent dans le vide. Plus flou et abstrait est l'arrière-plan représentant les monts au loin, fondus dans un ciel brumeux. Ils laissent voir une étendue qui pourrait être prometteuse, un possible espace d'évasion, mais celui-ci est si lointain et assombri par les nuages qu'il peut sembler inatteignable.

L'inclinaison du visage et du regard de Michele indique qu'il observe un élément en contrebas, hors champ. La concentration et l'inquiétude qui se lisent sur son visage laissent penser à une possible menace venue de l'extérieur, à moins qu'il ne s'agisse de la découverte d'une éventuelle issue. S'impose dans tous les cas une image de solitude, une image de vertige aussi, qui suggère une dynamique qui pourrait être celle d'une chute.



● Pistes de travail : Préparer la projection (durée : entre 30 et 60 minutes)

Repérages

- La petite ville d'Orgosolo se situe au nord-est de la Sardaigne, qui fait partie de l'Italie et qui est la plus grande île de la Méditerranée, juste après la Sicile. Le film se déroule plus précisément dans la province de Nuoro, dans la région appelée « Barbagia di Ollolai », localisée dans le massif du Supramonte.
- Depuis des millénaires, la Sardaigne est spécialisée dans l'élevage de moutons, brebis, chèvres et boucs. L'île possède même une des densités ovines les plus fortes au monde. Plus de trois millions de moutons y paissent, soit près de la moitié de tous les moutons d'Italie. Son relief offre de nombreux pâturages favorables à cet élevage. Ancestrale, la figure du berger est donc indissociable de l'histoire de la Sardaigne et de ses paysages.
- Les élèves pourront décrire ce que l'image du berger leur évoque : un monde poétique ? Une réalité coupée de la civilisation moderne ? Un monde disparu ?

Sensibilisation au langage cinématographique

- Présentation d'un métier du cinéma : chef opérateur. Également appelé « directeur de la photographie », il s'occupe de l'image du film et s'accorde avec le cinéaste pour définir la ligne esthétique à suivre. Il est en charge de l'éclairage et définit aussi le cadrage de chaque plan. Sur *Bandits à Orgosolo*, c'est Vittorio De Seta qui occupe ce poste. Il est rare qu'un réalisateur endosse cette fonction. Cela met en évidence l'attention particulière qu'il porte à l'image.
- Dans la continuité d'un travail sur l'affiche (voir la fiche élève), les classes pourront être sensibilisées au langage de la lumière, aux variations dont elle fait l'objet tout au long du film et à son rôle dans l'accompagnement de l'action et des émotions.

Quelques questions pour amorcer l'analyse du film

- Qu'est-ce qui permet de faire exister les personnages dans ces paysages pourtant imposants et spectaculaires ? Observer les échelles de plans : larges (ou d'ensemble) pour montrer de vastes espaces, moyens pour représenter une scène précise, rapprochés (personnages cadrés de la tête à la taille), gros plans.
- Que représentent le paysage et les brebis pour les bergers ?
- Repérez les différents sons entendus dans le film. Que mettent-ils en évidence ? Jouent-ils un rôle dans l'action ?
- Comment les rapports de domination sont-ils représentés ? À quoi voit-on la pauvreté des bergers ?

Découpage narratif

1 «VOICI LES BERGERS D'ORGOSOLO»

[00:00:00 – 00:04:45]

Des hommes munis d'un fusil sont aux aguets dans la montagne sarde. Leurs chiens courent un chevreuil qui finit tué par Michele Jossu, l'un des chasseurs. Un feu est allumé pour griller et manger l'animal. Ce sont des bergers d'Orgosolo dont il est dit, en voix *off*, que «leur nature est primitive» et qu'ils vivent coupés du reste de monde, selon des règles et des coutumes qui leur appartiennent. Un orage éclate, qui met fin au repas des hommes.

2 DANS LE BROUILLARD

[00:04:46 – 00:08:30]

Michele grimpe dans la montagne pour rejoindre son petit frère Giuseppe, âgé d'une dizaine d'années. L'enfant, qui gardait leur troupeau, a perdu une brebis. Le brouillard rend les recherches difficiles, mais la bête est finalement retrouvée, blessée. L'enfant est réprimandé par son aîné pour sa faute d'inattention. Le soir, dans un refuge, Michele pose une attèle sur la patte fracturée de l'animal.

3 LES VOLEURS DE COCHONS

[00:08:31 – 00:16:38]

Le lendemain, alors que le berger, accompagné de son frère, emmène le troupeau paître sur les hauteurs, il voit en contrebas trois hommes faire entrer des cochons dans son refuge. De retour dans sa bergerie, il leur signale qu'il ne veut pas d'ennuis, soupçonnant que les bêtes ont été volées. L'un des hommes est blessé; les intrus s'attardent chez Michele et font rôtir un cochon. L'arrivée de carabiniers les fait fuir.

4 FUIR LES CARABINIERS

[00:16:39 – 00:25:32]

Michele parvient à cacher la tête du cochon grillé avant que les gendarmes arrivent jusqu'à lui. L'un d'entre eux lui demande ses papiers, le fouille et veut savoir s'il a vu passer du monde. Le berger prétend qu'il n'a vu personne et qu'il a acheté sur le marché le cochon trouvé par un carabinier. La découverte des cochons cachés, puis des voleurs, fait éclater la vérité. Michele profite des tirs échangés pour fuir. Il rejoint Giuseppe et le troupeau, qu'il entraîne dans sa course.

5 UNE NUIT AU VILLAGE

[00:25:33 – 00:38:06]

La nuit tombée, Michele annonce à son frère qu'il doit se rendre au village et qu'il sera de retour le lendemain matin. L'enfant a pour consigne de ne pas bouger et de ne pas parler s'il voit quelqu'un. Il apprend aussi qu'ils ne retourneront pas à la bergerie. Arrivé à Orgosolo, le fugitif parvient à passer inaperçu dans les ruelles surveillées par les carabiniers. Il retrouve Gonario, un villageois qui lui apprend que l'un des carabiniers a été tué lors de la fusillade. Une jeune cousine, Mintonia, est envoyée chez sa tante Mallena, la mère de Michele, pour voir si les carabiniers sont venus la voir. Elle trouve la vieille femme effondrée au milieu d'une pièce mise sens dessus dessous par les autorités, qui l'ont informée que son fils devait se livrer. Gonario propose à Michele d'aller voir un avocat, mais le berger est d'avance découragé par la démarche qui le contraindrait à s'éloigner de sa famille et à perdre ses bêtes.

6 ÉVOCATION DU PÈRE À PUNTA SOLITTA

[00:38:07 – 00:45:49]

Le lendemain, Mintonia apporte à Michele des affaires avant qu'il parte pour Punta Solitta, un mont de la région du Supramonte, où l'attend Giuseppe. Le berger coupe les poils de ses brebis, donne de la nourriture à son petit frère avant de le laisser seul avec le troupeau; il reste caché dans les parages. Giuseppe profite d'un de ses retours pour l'interroger sur leur père: sa vie de berger, les circonstances de sa mort près de la montagne où ils ont trouvé refuge.

7 UNE MENACE QUI APPROCHE

[00:45:50 – 00:53:48]

Mintonia apporte des vivres aux fugitifs et les prévient que les cavaliers organisent des battues. Giuseppe les voit arriver au loin; les deux frères prennent la fuite avec le troupeau. Pour gagner en discrétion, l'aîné laisse son cadet dans un bois avec les bêtes; l'enfant s'y endort.

8 GIUSEPPE FACE AUX CARABINIERS

[00:53:49 – 01:01:06]

Giuseppe est réveillé par les carabiniers à la recherche de son frère. Il leur dit ne pas savoir où il est. Les hommes restent dans les parages. L'enfant entend des coups de fusil au loin; il enlève les clochettes des brebis pour ne plus être repérable par leur son et cache les bêtes derrière des branchages.

9 SOIF ET ÉPUISEMENT

[01:01:07 – 01:14:23]

Giuseppe et son frère se retrouvent et fuient avec le troupeau dans la montagne. Les bêtes fatiguent, mais Michele est déterminé à les faire avancer le plus loin possible. Ils rencontrent un berger rétif à partager son point d'eau. Ce dernier constate que le troupeau de Michele risque de mourir si les frères poursuivent leur trajet jusqu'à la plaine, à un jour de marche. À force d'avancer sous le soleil, Giuseppe finit par se sentir mal; un arrêt s'impose. La nuit, l'aîné répond aux questions de son petit frère et lui annonce que, malgré son innocence, il risque d'être emprisonné.

10 DEVENIR COUPABLE

[01:14:24 – 01:32:00]

À son réveil, Giuseppe découvre les brebis mourantes. Michele décide de ramener son frère au village. Gonario donne au berger une lettre du tribunal mentionnant qu'il est accusé de vol aggravé, d'association de malfaiteurs et du meurtre d'un carabinier. Le fugitif déclare qu'il remboursera ses dettes en travaillant pour un patron, puis, une arme à la main, il se bat avec le berger croisé auparavant et lui vole son troupeau, dans le but de le revendre.



Personnages

Frères et ennemis

Bandits à Orgosolo dévoile des personnages appartenant à une communauté pauvre mais soudée. Des fractures apparaissent néanmoins en dehors du village lorsque l'avenir du berger est menacé. Se dévoile ainsi une humanité partagée entre la solidarité et la survie.

● Michele et Giuseppe Jossu

Homme de peu de mots, le berger Michele se définit avant tout comme un personnage solitaire, enfermé dans une idée fixe : celle de sauver son troupeau. Il entraîne dans sa course son compagnon de travail, son petit frère Giuseppe. Si ce lien de parenté n'était pas ainsi exposé, le berger pourrait passer pour le père de l'enfant d'une dizaine d'années, tant leur écart d'âge semble grand. Peut-être que cette impression est également due au fait que Michele, homme aux grands yeux tristes et inquiets et au visage émacié, a l'air probablement plus vieux qu'il n'est ; ses conditions de vie difficiles dans la montagne l'ont certainement marqué physiquement. Cette caractéristique physique renforce à l'image la position paternelle que Michele joue auprès de Giuseppe : on devine que l'enfant n'a pas connu ce « brave homme », ou ne s'en souvient pas, car il était probablement trop jeune quand leur père a disparu ; on devine aussi que c'est son grand frère qui remplace auprès de lui cette figure absente.

Ce rapport paternel semble se manifester avant tout par un rapport d'autorité : au début du film, l'aîné réprimande rudement son petit frère pour avoir perdu une brebis dans le brouillard. Si cet ascendant demeure tout au long du film

– Giuseppe ne cessera jamais de répondre docilement aux ordres de son frère –, il n'est pas l'unique composante de leur relation, qui se définit aussi par un rapport de transmission. Ainsi voit-on Michele apprendre à Giuseppe à faire du fromage de brebis. L'enfant est l'héritier d'un savoir-faire, mais aussi de conditions de vie marquées par la misère et la peur. La transmission est donc aussi inévitablement celle d'une histoire familiale tragique, qui n'entame pourtant en rien l'amour du garçon pour les paysages arides qui l'entourent [Mise en scène]. Depuis quand est-il coupé de la vie du village ? Lors de son retour à Orgosolo, on voit que l'enfant, tout en refusant l'invitation de Mintonia de se mêler aux villageois faisant la fête, est attiré et peut-être bien ému par leur danse ; on comprend par ce beau détail suggestif que cette vie lui a probablement manqué. Bien que n'approuvant pas forcément les choix de son grand frère, le garçon le suivra jusqu'au bout, révélant l'impossibilité à se dérober à un ordre archaïque aussi bien extérieur (la hiérarchie des carabinieri) qu'intérieur (la hiérarchie des bergers) [Récit].

● Villageois, bergers et carabinieri

Apparemment restreint aux deux frères et à la mère, brièvement montrée, le cercle de la famille semble néanmoins s'étendre à certains habitants du village. Il y a d'abord Gonario, à qui Michele s'adresse pour demander de l'aide. La ressemblance entre les deux hommes est frappante, mais on devine qu'il s'agit sans doute d'un cousin plutôt que d'un autre frère quand le fugitif lui demande de prévenir sa mère. Cousine, Mintonia l'est de manière plus explicite puisqu'elle appelle la vieille femme sa « tante ». L'un et l'autre s'extraient immédiatement de leurs activités pour se mettre au service de Michele, se comportant avec lui comme avec un frère, lui témoignant un soutien indéfectible malgré la présence menaçante des carabinieri.

Un schéma familial plus ambivalent se fait jour à travers les autres personnages rencontrés par Michele, à commencer par ces voleurs qui causent sa perte et que le berger voit venir d'un mauvais œil. S'il leur demande de partir, il ne les chasse pas sur-le-champ, probablement en raison du mauvais état de l'un d'entre eux. Malgré l'adversité latente se révèle un lien de fratrie quand Michele se met à discuter avec l'homme blessé de leur situation commune d'éleveurs. Frère et ennemi, c'est ainsi que se présente aussi le berger que les deux frères croiseront à la fin du film et qui s'oppose à ce que leur troupeau s'abreuve à son point d'eau. C'est Michele lui-même qui deviendra l'ennemi au terme de sa course, soumettant le pauvre berger à l'injustice dont il est lui-même victime. C'est dans ce cruel « chacun pour soi » que semble se nouer paradoxalement un sort commun, tandis que les carabinieri, protégés par leur statut, incarnent jusqu'au bout une force ennemie aveugle et radicale.



Récit

Une violence enracinée

Le destin tragique de Michele vient de sa condition de berger, porteuse d'une malédiction. Prisonnier d'un système archaïque qui le condamne quoi qu'il fasse, l'éleveur traqué par les carabinieri semble avoir lui-même intégré sa présumée culpabilité et finit par lui donner une réalité.

● Un schéma archaïque

L'ouverture de *Bandits à Orgosolo* déroute en exposant une scène difficilement lisible. Des hommes, accompagnés de chiens, sont aux aguets dans la campagne sarde. Une situation de chasse est posée, mais le montage sème une certaine confusion quant au sens de l'action. Des appels et des aboiements résonnent dans la montagne, sans que l'on puisse identifier précisément d'où ils viennent, tandis que se suivent des plans d'hommes armés, à l'affût, isolés et cachés dans la nature. Aucune cible animale n'est montrée, et quand finalement un chevreuil apparaît, c'est de manière très brève, à peine visible. Ce resserrement sur les hommes peut laisser penser qu'ils s'affrontent, dans un rapport un peu vague de champ-contrechamp, c'est-à-dire un face-à-face établi par le montage. Cette impression est renforcée par des prises de vues en contre-plongée (la caméra est orientée vers le haut) et par l'enchaînement des plans : parce que la meute de chiens dévalant une pente précède la course de Michele, un lien de cause à effet peut être établi entre ces deux éléments,



lien dont on comprend par la suite qu'il est trompeur, mais qui désigne un court instant le berger comme le pourchassé.

Dans un premier temps, cette ouverture donne le sentiment de nous mettre sur une fausse piste. Force est de constater, en découvrant le film, que la piste en question ne nous égare pas tant que cela : il sera bien question par la suite d'une chasse à l'homme. La courte confusion suscitée s'avère donc prémonitoire et symbolique. Bien que sans enjeu dramaturgique fort, cette scène d'exposition révèle la violence intrinsèque du monde dont Vittorio De Seta nous ouvre les portes. Le récit de *Bandits à Orgosolo* débute ainsi sous des auspices sombres, nous dévoilant un environnement rude, chargé d'une tension primitive. Il s'agit pour ces hommes d'évoluer dans une nature âpre, à l'image de l'immense arbre mort où Michele vient tout d'abord se positionner et qui, cadré en plan large, emplit l'image d'une marque funeste, renforcée par le bruit d'un premier tir entendu au loin.

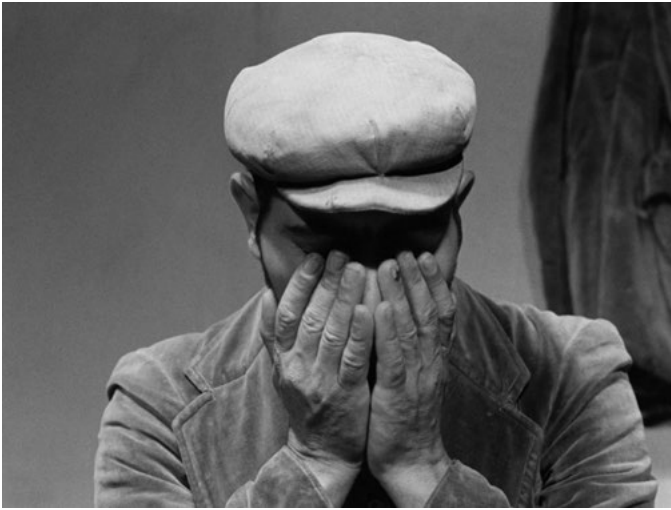
On ne distingue pas tout de suite qui est le personnage principal du film, comme si n'importe lequel de ces hommes pouvait l'être. Si plusieurs visages ressortent précisément (dont celui de Michele), ils sont aussi parfois évincés du champ. Aux traits précis de ces chasseurs est ainsi jointe une représentation plus générique des personnages, créant d'emblée une articulation entre un individu et une communauté d'hommes, entre une figuration concrète et une autre emblématique, entre un destin unique et une condition, voire un sort communs [Genre].

● Circulation des armes

L'expression de la violence et la recherche de son origine pourront passer par l'observation des armes qui circulent tout au long du film. À quels moments apparaissent-elles ? Quel rôle jouent-elles dans le récit ? Que nous racontent-elles sur la trajectoire de Michele et la place de la violence dans le monde où il évolue ?

Une attention particulière pourra être portée au premier plan du film, qui fera l'objet d'une description. En quoi ce plan préfigure-t-il la suite des événements ? Pourquoi ne distingue-t-on pas l'homme qui tient l'arme ? On peut voir dans ce premier plan l'expression la plus synthétique de la trajectoire qui attend Michele le berger : un mouvement panoramique embrasse le paysage rocailleux jusqu'à ce que la caméra s'arrête sur une arme dont le propriétaire, en amorce, n'est pas identifiable. L'objet ainsi présenté, sans être associé à une personne, figure comme un symbole de violence auquel la montagne, premier personnage du film, se voit associée par l'image et le son – les cris qui retentissent hors champ semblent faire partie intégrante du paysage. Un plan similaire à celui-ci, mais plus bref, intervient juste après les tirs de Michele, comme pour sceller ce lien archaïque, originel, entre le paysage et la violence, dans une boucle fatale qui sera plus largement celle du film, la montagne se refermant comme un piège sur Michele.





● Condamné coupable

À l'image de cette ouverture, le récit du film est bien celui d'une traque mettant à jour des actes dont le sens est soumis à un ordre originel du monde, mystérieux et implacable. En effet, en s'enfuyant immédiatement comme un coupable au moment où les carabinieri découvrent les voleurs de cochons, Michele semble avant toute chose la proie d'une

fatalité propre à sa condition de berger asservi à des lois primitives incompréhensibles et tenu par une économie on ne peut plus précaire. Ne dit-il pas à Gonario, qui constate qu'il vivra en cavale, «cela ne me changera pas de la vie que j'ai menée jusqu'à aujourd'hui, perdu dans les montagnes»? À la peur viscérale de perdre le peu de biens qu'il a péniblement réussi à acquérir – «J'en ai bavé toute ma vie depuis que je suis gamin pour avoir des brebis à moi», dira-t-il –, se mêle la pauvreté ambiante, qui pousse les plus démunis à voler. C'est ce que le fugitif finit par faire dans un dernier acte de désespoir et de survie, retournant l'injustice qu'il a subie contre un innocent. Son acte perpétue ainsi des rapports de force qui semblent inévitables, et que viennent incarner les tout-puissants carabinieri. L'utilisation régulière de fondus enchaînés (la transition d'un plan à un autre par un effet de superposition) renforce l'expression d'un processus inéluctable.

Ce qui rend la fuite de Michele particulièrement troublante, c'est qu'elle reflète sa conviction qu'il ne peut se défendre et sauver sa peau en s'expliquant, alors même que l'identification des voleurs pourrait le dédouaner. Parce qu'il s'est fait leur complice malgré lui et que de la viande de porc a été retrouvée dans sa mesure, il sent peser immédiatement sur lui l'accusation aveugle des carabinieri. Sa fuite le condamne auprès de la justice, qui juge son comportement suspect et le charge, sans nuances. Sa manière d'éluder les interrogations de Gonario et de Giuseppe jette aussi un voile d'incertitude sur son innocence pourtant avérée. Parce qu'ils n'ont aucune chance d'être pris en compte par les autorités, les mots du berger, déjà peu bavard, se font rares. Il y a comme une impuissance établie, presque ontologique [Genèse] de la parole, qui renforce la position de pantin du fugitif, et aussi d'animal. De Seta explique: «Dans leur système, il n'était pas possible de voler dans son village, c'était un très grave péché. Mais hors du village, oui. Du jour au lendemain, un berger pouvait devenir bandit, sans même s'en rendre compte parce qu'il était déjà mis à part, seul. [...] Et donc s'il arrivait quelque chose, les gendarmes prenaient le berger qui se trouvait le plus près en supposant que c'était lui. Mais le berger ne pouvait pas parler parce qu'il existe ce qu'on appelle une loi du silence: une "omertà".» C'est la mort de son troupeau, bien plus que l'état de son jeune frère, qui incitera Michele à changer de cap, à sortir de sa course obsessionnelle pour sauver ses brebis et, à travers elles, sa condition de berger. *Bandits à Orgosolo* est autant le récit d'une malédiction que d'une idée fixe nourrie par la peur.

● Film de cavale et de survie

Les élèves pourront s'interroger sur le genre cinématographique auquel nous renvoie la cavale de Michele. Peut-on parler de film d'action à propos de *Bandits à Orgosolo*?

Un resserrement pourra être fait sur la figure du fugitif, qui détermine un sous-genre du cinéma d'action, le film de cavale. Les élèves connaissent-ils des films se rattachant à ce registre? Des comparaisons pourront être faites avec certains films appartenant à cette catégorie, comme la course-poursuite dans le film noir *Les Amants de la nuit* de Nicholas Ray (1948), la comédie d'espionnage *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock (1959), le film d'action *Rambo* de Ted Kotcheff (1982) ou encore le thriller *Duel* de Steven Spielberg (1971). Quelles visions de la place de l'être humain dans le monde ces films mettent-ils en lumière? Dans *Rambo*, la forêt devient une réminiscence de la jungle vietnamienne où le héros a combattu. Dans les autres films, la route définit de manière épurée un mouvement de poursuite implacable.



1 In *Le cinéaste est un athlète: Conversations avec Vittorio De Seta*, film cité.

Mise en scène

Composer avec le paysage

VIDÉO
EN
LIGNE

La région montagneuse du Supramonte fournit à Vittorio De Seta bien plus qu'un simple décor à sa fiction. Personnage à part entière du film, son paysage accidenté oriente les grands choix d'une mise en scène centrée sur les rapports entre les frères bergers et la nature où ils se réfugient.

● Voir et ne pas se faire voir

Présenté d'emblée comme un terrain de chasse [Récit], le paysage se définit aussi immédiatement comme un espace changeant, soumis aux variations météorologiques et propice à la désorientation, à la perte. Un crachin tombe et assombrit l'image quand, au début du film, Michele quitte les chasseurs pour rejoindre Giuseppe et le troupeau. Lorsqu'il arrive sur les hauteurs, c'est le brouillard qui domine et réduit

le champ de vision. Une bête a disparu, que les deux frères cherchent et que l'aîné finit par retrouver blessée. Cette première rencontre organisée par le film avec le monde pastoral agit comme une prémonition : le relief est présenté comme un espace possiblement incontrôlable. C'est bien la question de la maîtrise du paysage qui sera en jeu tout au long du film. Celle-ci se situe sur plusieurs plans. Elle revêt d'abord une dimension physique : Michele et Giuseppe évoluent avec agilité dans la montagne. Au cours de leur fuite, leur mouvement se mêle à celui de leurs brebis, auquel le montage les associe bien souvent, comme si dans cet environnement hommes et bêtes se retrouvaient à égalité [Motif]. La maîtrise du paysage passe également par la faculté des bergers à s'y fondre, à y disparaître pour échapper à la traque des carabiniers. Au début de leur cavale, puis une autre fois, à l'approche des carabiniers, Michele s'éloigne de son petit frère et du troupeau par précaution. Bien que hors champ, le berger semble exister dans la nature comme une présence invisible, maîtrisant les espaces secrets du paysage. Il en est de même pour Giuseppe, qui se cache dans un arbre quand

Mintonia vient à leur rencontre [séqu. 7]. Cet art du camouflage se traduit également par la dissimulation des brebis derrière des branches afin qu'elles échappent à l'attention des carabiniers [séqu. 7].

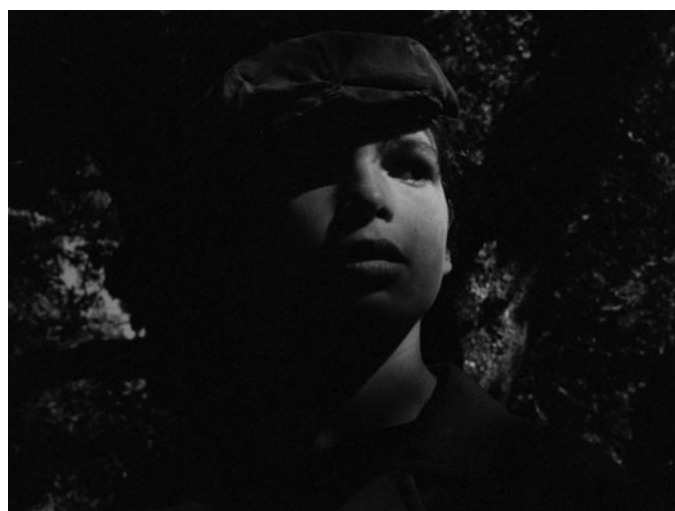
C'est aussi par le regard que le lien entre l'homme, l'enfant et le paysage s'exprime. La mise en scène ne cesse de souligner cette approche purement perceptive de l'espace par le biais de raccords de regards, associant des plans sur les visages des fugitifs et les vallées à perte de vue qu'ils scrutent pour y repérer l'arrivée de l'ennemi au loin. Si les vues en plongée se font souvent l'expression d'un point de vue surplombant, attestant la longueur d'avance et une certaine domination des bergers, ils donnent aussi à mesurer l'ampleur fatale de la course à mener et l'impossibilité à tenir sur la longueur dans un espace aussi vertigineux. En atteste la réaction de Giuseppe quand son frère lui montre, du haut d'une montagne, la distance qu'ils doivent encore parcourir, alors que l'enfant épuisé commence à avoir des doutes sur sa propre endurance et celle du troupeau [séqu. 9]. L'espace d'évasion devient très vite un espace d'enfermement à ciel ouvert. Logiquement, les contre-plongées soulignent quant à elles l'effort physique de l'ascension dans l'élan de la fuite, puis l'épuisement du retour. Plus généralement, les plongées et contre-plongées mettent en relief le caractère accidenté d'un lieu qui met les corps à l'épreuve. De nombreux angles de prise de vues très marqués renforcent cette tension dramatique contenue dans le paysage : ils révèlent des compositions chaotiques, distordues, et utilisent régulièrement la profondeur de champ pour dessiner des lignes de tension avec des personnages en avant-plan. C'est selon cette logique formelle qu'est filmée l'arrivée du berger mécontent de voir Michele et Giuseppe dans son secteur, à la fin du film [séqu. 9].



● Un espace tragique et lyrique

Les regards posés par les bergers sur les paysages racontent également leur lien sensible et profond à la nature. Leur visage perce comme un leitmotiv puissant dans ces vastes espaces, et donne à voir – bien souvent dans le silence – un paysage intérieur, mystérieux, secret. Se lisent sur les traits des bergers les racines profondes, invisibles, ataviques qui les relient à cette terre aussi aride que grandiose. Cette résonance intime est mise à jour dans la séquence où, au début de sa cavale, Michele sort de sa cachette pour retrouver son jeune frère qui l'interroge d'abord sur l'absence de bergers dans ce lieu [séqu. 6]. En réaction à l'explication de son aîné, qui évoque un relief à la rudesse peu attrayante, l'enfant répond qu'il aime, lui, ce paysage. Il sait que c'est ici même que leur père est mort après être tombé dans un ravin. La conversation se tient sur un point culminant. D'abord tourné vers le paysage, le garçon se recentre sur Michele face auquel il s'assied. Au regard ouvert, curieux de l'enfant répond celui baissé et fuyant de son frère, concentré sur le morceau de bois qu'il taille. Parce que le lieu précis de la chute, bien que proche, est maintenu hors champ, le récit de cette disparition tragique invite à imaginer la scène : ressort ainsi la dimension affective et mentale du paysage, également renforcée par le regard de l'enfant à nouveau porté vers le hors-champ au terme du récit. Le ciel, très présent en arrière-plan, offre alors un support abstrait, tel un écran de cinéma, à ce mouvement projectif. Ce fond aérien contribue aussi à mêler de manière très plastique et spectaculaire les formes humaines au relief de la montagne, à les faire ressortir comme de magnifiques excroissances, leur rendant toute leur grandeur.

Un dialogue s'établit ainsi entre le spectaculaire et l'intime, qui intensifie la puissance dramatique du paysage. Si ce coin du Supramonte, lieu de solitude et de clandestinité pour les bergers, devient aussi l'espace de la perte, c'est donc à ce double titre, extérieur et intérieur ; car avec la mort du troupeau de Michele, c'est toute sa progression sociale, tout son espoir de dépassement de sa condition qui s'effondre. La dernière traversée des bergers, sous un soleil de plomb, dans un désert de pierres où l'eau se fait rare, met à nu le désœuvrement de Michele. Dans le tableau funeste qui s'ouvre à la découverte des brebis mortes, c'est le cœur même de l'homme qu'il nous semble voir joncher le sol et devenir pierre, au même titre que les bêtes : en effet, dans l'image en noir et blanc, les cadavres des animaux se confondent avec les rochers, transformant le paysage en un véritable champ de désolation. Ainsi, loin d'être idéalisée, la nature se présente comme un élément brut, dans une entièreté à la fois sublime et cruelle, qui rend possible une communion avec l'homme, mais qui affiche aussi une totale indifférence à son sort.



● Variations de la lumière

La cavale des bergers de *Bandits à Orgosolo* est marquée par les variations de la lumière en lien avec les changements météorologiques et l'alternance du jour et de la nuit. Après une énumération et une description des éclairages les plus marquants du film, les élèves se demanderont le rôle qu'ils jouent sur l'action, sur notre perception des personnages, du paysage et du genre même du film. Peut-on voir un lien entre l'état intérieur des bergers et certaines compositions lumineuses ? À quels moments la lumière magnifie-t-elle les personnages ? À quels autres moments révèle-t-elle leur part sombre ?

Quels changements apportent les scènes de nuit autour du feu et celles à Orgosolo ? Les deux scènes au village, nocturnes, donnent à voir d'autres éclairages, ceux de la rue et ceux des intérieurs. Sont-ils de même nature ? Un contraste apparaît en effet entre les scènes en extérieur et celles chez les villageois. Dehors, les silhouettes glissent le long des murs, tels des fantômes, avec des jeux d'ombres appuyés [Genre]. Un climat de peur règne, représenté à travers des lignes ascendantes et descendantes, comme le paysage montagneux ; les carabiniers paraissent présents à chaque coin de rue. Si la crainte reste palpable dans les intérieurs, leurs éclairages plus chaleureux dévoilent un monde familial et traditionnel qui rompt avec la solitude des bergers ; un mode de vie encore marqué par le labeur, mais plus humain.



1



7



13



2



8



14



3



9



15



4



10



16



5



11



17



6



12



18



Séquence

La fuite de Michele

[00:19:30 – 00:24:26]

L'arrivée de voleurs de cochons dans sa masure plonge Michele dans l'embarras, surtout quand surgissent des carabiniers. La tension se propage progressivement dans l'espace, à travers les regards et le partage des points de vue. Alors que des tirs sont échangés entre les représentants de l'ordre et les brigands, le berger prend la fuite.

● Tête de cochon et enfermement

La tête de cochon rôtie trouvée par un des carabiniers dans la masure de Michele confirme les soupçons de culpabilité qui pèsent sur l'innocent. L'homme et sa trouvaille sont d'abord placés au centre d'une composition symétrique qui les met en évidence, tandis que le berger et le commandant qui l'interroge figurent en amorce de part et d'autre du cadre [1]. Ainsi placés face à face autour du morceau de viande, ils sont réduits à des détails emblématiques : la ceinture cartouchière à tubes et le pull usé de l'éleveur, la cigarette et la veste en cuir du carabinier. Isolé par le cadrage, le suspect tourne légèrement la tête et tente de rester stoïque face à cette preuve du vol alors que, de nouveau en amorce, le carabinier semble le bloquer dans le champ [2]. Cet effet d'enfermement se renforce quand nous retrouvons les trois personnages filmés en légère plongée. Le cadrage, plus large que le premier plan, inclut cette fois-ci tous les visages et accueille de part et d'autre de Michele, toujours selon une logique symétrique, l'arrivée de deux autres carabiniers portant des uniformes [3]. L'attention se porte une nouvelle fois sur le visage du berger tenu de s'expliquer, mais la composition du cadre a changé avec l'apparition en arrière-plan de l'épaule d'un des hommes [4]. Ainsi le champ se trouve-t-il totalement bouché autour du présumé coupable, acculé, qui tente un mensonge : « Je l'ai acheté pour manger. » Un rapport de champ-contrechamp s'établit un court moment avec le carabinier qui l'interroge [5]. Chaque plan traduit ainsi par sa composition la montée d'une pression autour du berger.

● Une tension déployée dans l'espace

La configuration de la scène change quand l'interrogateur fait quelques pas, suivis par la caméra, pour s'asseoir sur un rocher et diriger les opérations de ce poste [6]. Le cadre élargi donne de l'ampleur à ses directives. L'autorité, incarnée par le chef des gendarmes, est renforcée par la présence en arrière-plan d'un de ses hommes, tandis que, situé en amorce, de trois quarts dos, Michele apparaît tête baissée [7]. Le montage se recentre par intermittence sur les échanges de regards entre le chef et Michele ; filmé en contre-plongée, le représentant de l'ordre continue de dominer la situation [8]. Une musique lente et grave débute, qui renforce la tension déjà palpable sur les visages et dans les temps de silence pesants. L'action se déroule alors à plusieurs niveaux. En parallèle de l'attente du commandant et du berger, le montage nous invite à suivre le carabinier envoyé inspecter les environs, filmé lui aussi en contre-plongée et selon un angle qui ne rend pas visible l'espace vers lequel il se dirige [9]. Sous l'œil du chef des carabiniers, Michele (cadré alors de manière légèrement plus large, en plan poitrine) observe l'inspection d'un des carabiniers hors champ [10]. Si le cadre s'est ouvert autour de lui, il reste prisonnier du regard du chef, qui ne l'autorise pas à retrouver ses brebis quand il le lui demande.

La tension se déploie plus largement encore dans l'espace de la montagne quand s'ajoute le point de vue des voleurs cachés dans les rochers [11]. Ceux-ci voient l'un des

carabiniers trouver le lieu où ont été dissimulés les cochons [12]. Le couinement des bêtes attire l'attention des autres et ne manque pas de faire réagir le commandant, qui demande à Michele de s'expliquer. Silencieux, le berger est contraint d'avancer avec lui et l'un de ses hommes en direction du bruit [13]. Le paysage accidenté, fragmenté, et les angles de vue très marqués [9, 11] contribuent à brouiller les repères et à fragiliser la présence de tous ces hommes dans l'espace : leurs regards guettent un danger encore invisible, qui règne de manière diffuse sur la scène. La perception de l'action bascule à nouveau du côté des voleurs, qui voient venir de loin les trois hommes et prennent la décision de fuir, mais l'un d'entre eux fait du bruit en dérapant [14] et attire inévitablement l'attention sur eux.

● Tirs et fabrique du coupable

Quand les tirs retentissent, l'action est d'abord vue de loin [15], puis saisie de plus près à travers la précipitation des carabiniers et enfin à travers les yeux de Michele, traversés par une lueur d'espoir. Immobile, il laisse les carabiniers partir devant lui [16], puis il s'engage dans un mouvement contraire. Les tirs sont d'abord maintenus hors champ, dans un espace lointain qui les rend abstraits. Dans la montagne qui lui donne un écho particulier, le retentissement de la fusillade ne faiblit pas. Il accompagne brièvement la trajectoire des carabiniers avant d'imprimer sa rythmique agressive sur la course de Michele, représentée à travers plusieurs plans successifs sur ses jambes, dont le mouvement répond directement au bruit des tirs, comme s'il était visé [17]. L'effet *jump cut* (effet de saute produit par une coupe faite à l'intérieur d'un plan) créé par le montage renforce ce lien de cause à effet et l'expression de la vitesse. Cette articulation du son et de l'image [Son] – qui évoque certains montages rythmiques très expressifs du cinéaste russe Sergueï Eisenstein¹ – donne à la fuite du berger une dimension symbolique forte : alors qu'il n'est pas directement visé, il apparaît malgré tout déjà pris dans une dynamique de traque [Récit]. Ce traitement sonore donne également à sa course une dimension très subjective, et semble traduire sa peur. La rapidité avec laquelle il grimpe un bout de montagne, comme un cabri, impressionne. L'impact symbolique des tirs est renforcé par les plans séparés sur les visages de Michele et de Giuseppe, lequel regarde brièvement la scène au loin [18] : bien qu'assez distants dans l'espace, les deux frères paraissent déjà rapprochés par ce montage qui anticipe leur union dans la course folle où Michele entraîne l'enfant et les brebis.

¹ Vittorio De Seta admire ce cinéaste pour ses inventions formelles, notamment au montage. La scène des tirs évoque celle de l'escalier d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine* (1925), où la foule fuit les soldats de la garde impériale venus les massacrer.

Genre

Filiation néoréaliste

Bandits à Orgosolo entretient un lien évident avec le néoréalisme italien. Cela transparaît à travers l'ancrage documentaire du film, les décors naturels, le choix d'acteurs non professionnels, ou encore la place morale donnée à l'enfant.

● Ancrage documentaire, visée sociale et éthique

Faisant son entrée au cinéma dans les derniers temps de la grande période du néoréalisme, située entre 1943 et 1960, Vittorio De Seta partage indéniablement des préoccupations propres à ce courant de l'histoire du 7^e art. Le néoréalisme naît en Italie au cours de la Seconde Guerre mondiale et se caractérise par la volonté de construire un cinéma nouveau, qui observe la réalité d'un pays dévasté, aborde des sujets tabous comme la misère, le chômage, le climat policier qui règne sur le pays, et compose avec une matière documentaire pour mieux ajuster son regard sur le monde: «Le néoréalisme, qui se caractérise par un besoin irrépressible, au sortir de la guerre, de dresser un état des lieux, de sonder une réalité populaire, de témoigner en faveur du peuple, de pénétrer l'intime d'une société, le néoréalisme donc, c'est



Rome, ville ouverte (1945) © Bac Films



La terre tremble (1948) © Films sans Frontières



Le Voleur de bicyclette (1948) © Panocœmic Films

aussi la croyance réaffirmée en la capacité du cinéma d'être le vecteur approprié au regard des circonstances, un outil de communication appelant au civisme (un engagement éthique pas toujours compris) dans un renouveau humaniste¹», écrit l'anthropologue Thierry Roche. Roberto Rossellini s'impose comme une figure emblématique de ce cinéma avec sa trilogie de la guerre composée de deux drames de la résistance – *Rome, ville ouverte* (1945), *Païsa* (1946) – et d'un drame de l'après-guerre – *Allemagne année zéro* (1948). Le tournage de ces fictions dans des décors réels, avec un mélange d'acteurs professionnels et non professionnels, l'attention portée aux conditions de vie des gens, aux enjeux moraux de leur situation révolutionnent la manière de faire, de penser le cinéma, et marquent à jamais les critiques des *Cahiers du cinéma* et futurs réalisateurs de la Nouvelle Vague.

Bandits à Orgosolo porte indéniablement cet héritage cinématographique: le choix de faire jouer des bergers sardes, l'ancrage documentaire [Genèse] constituent un terreau néoréaliste auquel s'ajoute la mise en lumière d'un monde invisible jusqu'alors. Le cinéaste apporte ici une dimension que seul Luchino Visconti avait abordée, à savoir la représentation d'une autre Italie, rurale. Bien avant *Le Guépard* (1963), film d'un tout autre genre, le réalisateur est le premier à opérer une rupture avec le cinéma de l'Italie fasciste qui a occulté et maquillé la réalité sociale. Ses premiers longs métrages, *Les Amants diaboliques* (1943) – drame passionnel considéré comme le tout premier film néoréaliste – et *La terre tremble* (1948), sur l'exploitation de pêcheurs siciliens par les grossistes, s'éloignent en effet de la ville pour s'intéresser à des figures de travailleurs du monde paysan et maritime, comme le fera De Seta. Ce dernier partage aussi avec Visconti un certain lyrisme et une vision d'esthète qui ne lui font pas craindre de construire des images picturales à partir d'une matière documentaire.

● Le voleur et l'enfant

Les liens de filiation ne s'arrêtent pas là: *Bandits à Orgosolo* est justement présenté comme un «cousin rural²» du *Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica (1948), autre film et autre cinéaste phares du néoréalisme, porteurs d'une veine plus mélodramatique. Des similitudes apparaissent en effet entre les scénarios des deux films et les enjeux moraux qu'ils soulèvent. Après une longue période de chômage, le personnage principal, Antonio Ricci (interprété par Lamberto Maggiorani, un acteur non professionnel) se voit miraculeusement offrir un emploi de colleur d'affiches, à condition qu'il ait une bicyclette. Après avoir récupéré la sienne au mont-de-piété en échange de draps, il commence son travail. Malheureusement, il se fait voler son vélo. Il se met alors à le chercher obsessionnellement, paniqué à l'idée de perdre son travail. Le désespoir d'Antonio le pousse à voler lui-même pour ne pas totalement sombrer dans la misère, comme Michele. Chez De Seta comme chez De Sica, la peinture sociale révèle la cruelle ironie d'un système qui condamne des hommes à transgresser la loi pour survivre [Récit]. Ce constat sans appel connaît quelques variations d'un film à l'autre: Antonio se voit contraint de rendre l'objet volé, anéanti par une résolution morale lourde de conséquences, tandis que le berger suit jusqu'au bout l'autre voie laissée à l'intérieur de cette impasse sociale, à savoir la transgression de la loi. Malgré ces différences finales, la trajectoire des deux personnages reste parfaitement sombre et tend vers une plus grande marginalité encore.

L'autre élément commun aux deux films est la présence d'un enfant, posé comme le témoin de ce drame, mais aussi comme référent moral: «L'enfant pour le néoréalisme

1 Marco Bertozzi, Thierry Roche, *L'Autre Néo-réalisme : Une correspondance*, Festival international du film d'Amiens/Yellow Now, p. 18.

2 Site du distributeur du film:

↳ carlottafilms.com/films/bandits-a-orgosolo



que l'on mesure l'évolution de Michele jusqu'au point de non-retour. Entraînant l'enfant dans sa cavale pour sauver sa peau et ses bêtes, le berger finit par mettre la vie de son frère en danger en même temps que celle de son troupeau. Le face-à-face entre Michele et la très jeune fille de Gonario [séq. 5], curieuse de sa présence, synthétise parfaitement la place occupée par les plus jeunes dans le film (parmi lesquels Mintonia) : celle d'un regard innocent, interrogateur et presque mature sur cet adulte. Sa présence fait même ressortir le caractère enfantin, fragile du berger. Cette vulnérabilité est soulignée à ce moment-là par une musique douce qui contraste avec la dureté ambiante et revient à plusieurs reprises dans le film, comme un refuge, un espace d'apaisement au milieu du chaos.

Nanouk l'Esquimau (1922) © DR



● Filmer les gestes, filmer le travail

L'approche documentaire développée par Vittorio De Seta dans ses courts métrages, puis à l'intérieur de la première fiction qu'est *Bandits à Orgosolo*, met à jour une autre filiation, cette fois avec le travail de Robert Flaherty (1884-1951), l'un des pionniers du cinéma ethnographique. Avec *Nanouk l'Esquimau* (1922), le réalisateur américain développe une approche documentaire « impure », car basée sur des scènes jouées par des Inuits pour les besoins du film. Une vérité documentaire émane néanmoins de son film en raison des gestes filmés, qui restituent avec précision la réalité d'un mode de vie sur le point de disparaître.

Un extrait tiré de ce film⁴ montrant une chasse au harpon ou la construction d'un igloo permettra de sensibiliser les élèves à la description des activités des personnages et à leur double nature à la fois documentaire et fictionnelle. Ils pourront alors repérer la manière dont *Bandits à Orgosolo* joue lui aussi, à sa manière, sur ce double registre. Entre le commentaire en voix off du début, l'utilisation d'une musique extradiégétique (musique dont l'origine est extérieure aux plans qui composent la scène), les actions dramatiques et les gestes de travail, qu'est-ce qui relève du documentaire et qu'est-ce qui appartient davantage au domaine de la fiction ? Ces deux catégories sont-elles toujours dissociables ?

Une énumération des différents gestes spécifiques à la vie des bergers et villageois sardes pourra être faite afin d'identifier certaines pratiques et traditions découvertes grâce au film. Que nous révèlent ces détails sur les conditions de vie de ces personnages ? Quels plans de gestes auront paru beaux et émouvants ? Certains pourraient-ils faire l'objet d'un tableau ? Nous invitent-ils à regarder différemment notre époque, notre société ?

4 *Nanouk l'Esquimau* est en accès libre sur YouTube : youtube.com/watch?v=5-oECMtfxGQ

3 Sylvie Dubois, *Italie* n° 21, 2017 : journals.openedition.org/italies/5937?lang=en

Motif

Pastorale

En plaçant des bergers et leur troupeau au centre de son récit, *Bandits à Orgosolo* s'intéresse à un motif hors du temps, coupé de la civilisation moderne et présent dans le paysage culturel depuis l'Antiquité. Les pastorales évolueront au fil des siècles, entre mythe et réalité.

● Une figure poétique

La scène pastorale présente bien souvent un tableau champêtre, paisible et idyllique, composé d'un berger ou d'un vacher et de ses bêtes. Elle a inspiré un genre artistique (certains parlent de mode), aussi bien littéraire que pictural, dont on retrouve plusieurs traces dès l'Antiquité. Si, dans la mythologie grecque, le dieu de la nature Pan apparaît comme un protecteur des bergers et des troupeaux, il reste une figure sulfureuse associée à un monde dionysiaque, voire démoniaque pour le christianisme.

C'est sous la plume du poète latin Virgile que l'on trouve les premières descriptions marquantes du monde pastoral, associé à un paysage proche de celui de la Sardaigne, puisque l'Arcadie décrite dans les *Bucoliques* est en fait fortement inspirée de la Sicile. Ce recueil met en scène des bergers, dont l'un, Mélébée, contraint à l'exil, craint de perdre son troupeau : « Oh ! jamais, après un long exil, après plusieurs moissons, ne reverrai-je le sol de ma patrie et le toit rustique de ma pauvre chaumière, jamais ce petit champ qui formait mon royaume ? Un soldat impie possédera ces terres cultivées avec tant de soin ? [...] Et vous, troupeau jadis heureux, allez, mes chèvres, allez ! étendu dans une grotte verdoyante, je ne vous verrai plus de loin suspendues aux flancs d'une roche buissonneuse. Désormais plus de chants. Non, vous n'irez plus, sous ma conduite, brouter le saule amer et le cythèse fleuri¹. » Au fil des siècles, le motif pastoral ne cessera d'inspirer les poètes, qui voient notamment en lui le représentant d'un monde édénique. Dans *Le Paradis perdu*, l'Anglais John Milton présente le berger comme « le premier qui apprit à la race choisie, comment, dans le commencement, le Ciel et la Terre sortirent du chaos² », renvoyant ainsi le pâtre à une dimension originelle et biblique. En effet, cette figure apparaît à de multiples reprises dans les Écritures. Au-delà de poser le cadre pastoral où évoluent les personnages – les Hébreux sont un peuple de nomades qui savent mener leur troupeau là où il y a de l'eau et des pâturages –, la figure du berger constitue une image forte et symbolique : celle d'un guide spirituel, d'un meneur bienveillant qui n'est autre qu'une incarnation divine. En témoigne le Psaume 23 de l'Ancien Testament, également appelé « Psaume du berger », qui commence ainsi : « L'Éternel est mon berger : je ne manquerai de rien. Il me fait reposer dans les verts pâturages, il me dirige vers les eaux paisibles³. »



« C'était le cinéma dans sa meilleure expression, capable de nous transformer, et qui m'avait permis de comprendre des choses jusqu'alors incomprises, et de ressentir des émotions inconnues. J'avais eu l'impression de faire un voyage dans un paradis perdu »

Martin Scorsese à propos de Vittorio De Seta

Le XVI^e siècle fait de la scène pastorale un référent important⁴, que les artistes tirent vers la représentation d'un monde champêtre idéalisé, en peinture comme en littérature. *L'Astrée*, roman d'Honoré d'Urfé (1607-1627) qui met en scène les amours d'un berger et d'une bergère, en offre une illustration particulièrement emblématique. Celle-ci inspire le réalisateur Éric Rohmer, qui signe en 2007 son adaptation cinématographique : *Les Amours d'Astrée et de Céladon*.



Virgile romain, *Géorgiques*, livre III, Virgile, V^e s. Scène : Bergers avec leurs troupeaux © DR

1 Virgile, *Les Bucoliques* (42-39 av. J.-C.), fin du premier églogue (poème pastoral) :

[fr.wikisource.org/wiki/Les_Bucoliques_\(trad._Charpentier\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Bucoliques_(trad._Charpentier))

2 John Milton, *Le Paradis perdu* (1667) :

gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5452523p.textImage9791095457022.html?srsltid=AfmBOoor_rawNSGYzhODKjNZxySjuNykgO0d5bdgKyw3eob0Jpkwb_8

3 [https://fr.wikipedia.org/wiki/Psaume_23_\(22\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Psaume_23_(22))

4 Musée des Beaux-Arts de Caen, Étude d'une œuvre...

mba.caen.fr/sites/mba/files/2020-08/Fran%C3%A7ois%20BOUCHER-Pastorale-2019.pdf

Paysage boisé avec chaumière et berger, T. Gainsborough, 1748-1750 © TCFBA



Bergère avec son troupeau, J.-F. Millet, vers 1863 © Musée d'Orsay



Porteuse de tout temps de l'héritage culturel, mythologique et biblique que constitue la pastorale, la peinture s'inspire elle aussi de ce motif pour mettre en scène des compositions reflétant un univers paisible et harmonieux, propice à la rêverie, parfois à la musique (avec la flûte du berger, héritée de Pan), où se lit un certain équilibre du monde peut-être plus fantasmé que réel. Bien souvent, le cadre bucolique l'emporte sur la figuration de l'homme et de ses bêtes, comme dans *Paysage boisé avec chaumière et berger* du peintre anglais Thomas Gainsborough (1748-1750), comme si le motif du pâtre, fondu dans le paysage, jouait le rôle d'un révélateur de tout ce qui l'entoure. La nature, le ciel apparaissent comme des éléments dominants de ces compositions. Loin de s'inscrire dans un tel apaisement bucolique, *Bandits à Orgosolo* organise malgré tout quelques moments presque fusionnels entre l'homme et le paysage [Mise en scène].

Au XIX^e siècle, la pastorale se fait plus réaliste sous le pinceau de Jean-François Millet, peut-être parce qu'il était issu d'une famille de paysans et fut lui-même berger dans son enfance. Dans *Bergère avec son troupeau* (vers 1863), la petite gardienne et ses bêtes occupent l'espace central du tableau, dans un décor dépouillé qui les met en valeur. On peut remarquer les postures similaires des moutons et de la jeune fille, les uns penchés sur l'herbe qu'ils broutent, l'autre sur son tricot. Tout absorbés par leurs activités respectives, ils s'accordent ainsi parfaitement dans leurs poses mêmes. Celles-ci nous donnent une idée concrète d'un temps pleinement occupé à une tâche et non suspendu dans des rêveries artificielles.

● Un paradis perdu

Tout autant que le paysage, la question du temps est indissociable de la figure du berger. C'est aussi par ce biais que le cinéma, dont le temps est la grande affaire, s'est aussi emparé du motif pastoral. En atteste la trilogie documentaire de Raymond Depardon, *Profil paysans*, composée de *L'Approche* (2001), *Le Quotidien* (2005) et *La Vie moderne* (2008). Le cinéaste y peint la disparition d'un monde reculé et modeste. En empruntant la forme du portrait, il raconte avec pudeur la beauté et la dureté d'un travail qui absorbe des vies entières et crée des relations uniques entre les hommes et les bêtes.

Le documentaire *Sweetgrass* de Lucien Castaing-Taylor et Ilisa Barbash (2009) révèle lui aussi un monde en voie de disparition en suivant une transhumance de 250 kilomètres vers les pâturages d'été du Montana. Seuls quelques cow-boys entreprennent encore cette longue traversée, de plus en plus rares. Il s'agit donc d'accompagner pendant tout le film ce déplacement à travers les paysages, d'observer les façons dont les bêtes habitent les images. Nous est ainsi donné à voir, dans ce western documentaire, un spectacle épique sans cesse renouvelé d'un plan à l'autre, qui invite comme dans tout *road movie* à éprouver l'espace et le temps autrement, dans un rapport plus tangible au monde.

La question dans ces films ou celui de De Seta n'est pas de dire que ce monde est mieux que le nôtre, que c'était mieux avant. Le cinéaste est clair à ce sujet : « Ce n'est pas vrai de dire que les documentaires sont nostalgiques, personne ne peut prétendre retourner à la vie comme elle était. Et pourtant, quand on regarde la beauté de ces images, on voit bien qu'il y a toute une vie, toute une culture qui étaient là, qui ont été balayées et qui nous manquent car elles ont été remplacées. C'était une vision de la vie plus étroite, peut-être plus superstitieuse, [...] mais c'était une vision⁵. »

Sweetgrass (2009) © Mandragora



● Liens avec l'animal

Les élèves s'interrogeront sur le rapport que Michele entretient avec ses bêtes. Sur quels gestes, quels mouvements leur relation repose-t-elle ? À quel moment ce lien se modifie-t-il ? Cherchant à tout prix à sauver son troupeau, Michele finit par le perdre ; comment expliquer cela ? Ne voit-il dans ses brebis que la condition de sa survie sociale ?

Pourront être également repérés les moments où le film opère des rapprochements entre les bergers et les brebis. Qu'est-ce cela nous raconte sur le savoir-faire des éleveurs, leurs capacités physiques et les épreuves qu'ils traversent ?

D'autres animaux (des cochons, un rapace) apparaissent dans le film : quels rôles jouent-ils dans le récit ?

⁵ In *Le cinéaste est un athlète : Conversations avec Vittorio De Seta*, film cité.

Son

Écrit sur le vent

Vittorio De Seta fait jouer à la bande sonore de son film un rôle déterminant dans la mise en scène. Il l'envisage comme un élément vivant du paysage qui prend pleinement sa place dans la dramaturgie et révèle le lien profond que les bergers entretiennent avec leur environnement.

● Souffles et échos

L'approche du son développée dans *Bandits à Orgosolo* porte les traces des expérimentations menées par le cinéaste dans ses courts métrages documentaires, pour lesquels il a appris à penser, à monter certaines séquences à l'oreille, au départ pour une simple raison technique : il avait en main les bandes sonores avant de recevoir les images associées, il les écoutait sans cesse, s'en imprégnait, et c'est à partir de ces sons directs que l'agencement des images naissait d'abord dans sa tête, porté par la puissance expressive des enregistrements.

La région du Supramonte définit à elle seule un paysage sonore spécifique, propice à des effets d'échos qui se chargent d'une valeur symbolique. Si ce sont à deux reprises des tirs qui retentissent dans ces reliefs montagneux [Récit], d'autres manifestations sonores révèlent la dureté d'un territoire souvent battu par des vents forts, comme le montre la scène où Michele retrouve Giuseppe dans le brouillard [séq. 2]. Dans celle où Mintonia vient apporter des vivres aux fugitifs, le vent monte progressivement tandis que la villageoise les prévient de l'arrivée imminente des carabinieri [séq. 7]. Mêlé aux mots d'alerte de la jeune fille, son souffle puissant agite les feuillages et semble donner corps à cette menace invisible ; le nuage de poussière aperçu au loin et soulevé par les véhicules des poursuivants renforce l'impression d'un danger dans l'air. Vittorio De Seta donne ainsi au vent un rôle actif dans la montée d'une tension dramatique qui se diffuse dans tout le décor.

L'espace sonore du film est également ouvert à des bruits plus doux, restituant d'autres caractéristiques réalistes de cet environnement bien qu'intégrées elles aussi à la fiction : les clochettes des brebis, les chants d'oiseaux de jour et de nuit, les cris et sifflements propres aux bergers pour faire avancer leur troupeau. Non seulement les éleveurs ont développé un langage spécifique à leur travail à l'intérieur de ces grands espaces, mais ils y ont aussi développé des qualités d'écoute et même de reproduction de sons qui témoignent de leur intégration parfaite à ce milieu naturel.

● Une arme secrète

De Seta place à plusieurs reprises cette matière sonore au centre de l'action et en fait même un élément de suspense. Ainsi, le bruit des clochettes, quand il se fait insistant et rapide, traduit la précipitation des bergers qui entraînent le troupeau dans leur course. Cachés dans la nature, les fugitifs sont attentifs aux moindres bruits, ceux pouvant signaler une présence suspecte, ceux qu'ils ne doivent pas faire, pour ne pas être repérés, ceux qu'ils peuvent faire pour communiquer à distance sans se faire remarquer, et ceux hors champ qui pourraient signaler l'arrivée des carabinieri. Il leur faut autant ouvrir les yeux que les oreilles au cours de cette partie de cache-cache



dans la montagne ; leur acuité auditive est l'un de leur plus grand atout, leur arme secrète. Ainsi, après l'éloignement de Michele, contrarié par une de ses questions, Giuseppe communique avec son grand frère par sifflements lorsqu'il aperçoit quelqu'un au loin, pensant que c'est peut-être une présence étrangère à lui signaler [séq. 7]. Si leurs paroles sont rares, leur langage codifié de bergers assure le maintien d'un échange pour assurer leur protection. Plus tard, leur maîtrise de l'espace sonore montre son efficacité stratégique quand les carabinieri approchent. Giuseppe prend le temps d'enlever une par une les clochettes des brebis pour que le troupeau ne soit plus repérable par ce son. Puis, après s'être fait le plus discret possible, il imite le chant d'un oiseau pour prévenir Michele [01:01:21]. Se dessine ainsi tout au long du film une trame sonore riche et active : les bruits ne sont pas relégués à un unique arrière-plan réaliste, mais jouent bel et bien un rôle dans le récit et la mise en scène.

« De Seta, c'est l'enregistrement de sons "réels", à la limite du "bruitisme" »

Vincent Sorrel, réalisateur



Échos

Un western noir

Bandits à Orgosolo reprend et associe deux motifs emblématiques du genre cinématographique profondément américain qu'est le western : les grands espaces et la figure du bandit. À travers eux, c'est la question du territoire, comme symbole de conquête ou de perte, et le rapport à la loi qui sont interrogés.

● Des paysages primitifs

Ancré dans des paysages spectaculaires, le western offre la possibilité de rejouer l'histoire des États-Unis, d'écrire sa légende, et aussi de l'interroger. Le territoire souvent désertique de l'Ouest américain est une promesse d'aventures par laquelle se définissent les contours d'une identité étroitement liée à la violence. Il s'agit bien souvent de conquérir par la loi ou par le combat la place à occuper dans cet espace sauvage fantasmé, puis investi par les pionniers.

Certains cinéastes ont contribué plus que d'autres à faire du paysage américain le révélateur de ces enjeux profonds – de rêve et de possession. Anthony Mann est sans doute l'un de ceux dont les westerns, leurs traitements des décors naturels, dialoguent le plus avec *Bandits à Orgosolo*. Ce cinéaste accorde une place centrale à des paysages primitifs, abrupts et grandioses. Comme dans le film de De Seta, ces environnements naturels représentent bien plus qu'un simple cadre : tel un théâtre antique, ils mettent à nu et densifient les pulsions, les conflits tragiques qui conduisent les hommes à leur perte. Dans *L'Appât* (1953), Mann fait de la nature le cadre principal de l'action concentrée sur le convoi d'un prisonnier par trois hommes cupides désireux de toucher la prime annoncée pour cette capture. Il appréhende le territoire comme un acteur à part entière du récit, un espace de survie instable, inquiétant, qui semble presque justifier les actes des protagonistes. C'est cette valeur morale indirecte du paysage qui ressort également au cours de la trajectoire de Michele : loin d'être le terrain d'une véritable évasion, la montagne invite sans cesse le berger à éprouver les limites aussi bien physiques que morales de son échappée [*Mise en scène*] et à interroger ainsi la portée de ses déplacements et de ses gestes.

● Hors-la-loi

C'est aussi à travers la figure mythique du hors-la-loi que le film de De Seta et le western se répondent. Parmi les nombreuses figures de bandits que le genre met en scène, ce sont ceux ayant basculé dans l'illégalité par la force des choses dont la trajectoire peut faire écho à celle de Michele. Si l'esthétique colorée et baroque de *Johnny Guitare* de Nicholas Ray (1954) est très éloignée du noir et blanc épuré de *Bandits à Orgosolo*, des points communs apparaissent entre le berger sarde et la bande de Dancing Kid, accusée à tort d'être à l'origine de l'attaque d'une diligence et de la mort d'un homme. Révoltés par cette injustice, probablement liée à la place marginale qu'ils occupent dans la communauté, ses membres se rebellent et décident de braquer une banque. Comme Michele, ils transgressent la loi faute de pouvoir échapper aux projections dont ils font l'objet et qu'ils ont eux-mêmes intégrées comme une fatalité. Parce qu'ils sont condamnés à être pauvres et exploités, les voleurs de chevaux de *Missouri Breaks* d'Arthur Penn (1976) assument eux aussi d'être dans l'illégalité. Cette représentation du bandit, teintée de romantisme chez Ray, de burlesque chez Penn, participe à la déconstruction du genre et de ses mythes pour laisser place, dans les westerns cités comme dans le drame de De Seta, à une vision critique de la société qui fabrique les hors-la-loi qu'elle pourchasse. Cette vision n'est pas sans lien avec celle développée dans le film noir, genre peignant un

L'Appât, photo de plateau (1953) © Potemkine



Johnny Guitare (1954) © Park Circus



Missouri Breaks (1976) © Ciné Classic



**« Le western vous libère.
Grâce à lui, vous possédez les
plaines, le vent, le ciel, les endroits
où vous n'êtes jamais allés »**

Anthony Mann

univers sombre, tourmenté, marqué par le crime et la fatalité. Ainsi, *J'ai le droit de vivre* de Fritz Lang (1937) offre-t-il un bel exemple d'innocent injustement pourchassé à travers le destin d'un homme sorti de prison et accusé à tort d'un braquage qu'il n'a pas commis. Des échos de l'atmosphère nocturne, d'inspiration expressionniste¹, propre à ce genre apparaissent dans les scènes de nuit au village de *Bandits à Orgosolo*.

¹ En référence au cinéma allemand expressionniste des années 1920, aux éclairages et jeux d'ombres très marqués et prompts à traduire les tourments intérieurs des personnages.

Document

L'éducation d'un berger sarde

Un passage de *Padre padrone* de l'auteur Gavino Ledda, adapté au cinéma par les frères Taviani, décrit une étape déterminante de l'apprentissage du petit berger sarde que fut l'écrivain. Il met en évidence un lien à la nature également présent dans le film de Vittorio De Seta.

En 1977, les bergers sardes reviennent sur les écrans avec *Padre padrone* de Paolo et Vittorio Taviani, inspiré du roman autobiographique de Gavino Ledda (1975). L'écrivain y décrit son enfance marquée par sa condition de berger et l'apprentissage qu'il reçut. Tout commence par un arrachement :

dans la scène inaugurale, son père lui fait quitter de force l'école pour le mettre au travail – en italien, «*padre padrone*» signifie «père-patron». Ce récit résonne immanquablement avec les personnages de *Bandits à Orgosolo*, dont on sait finalement peu de choses, mais dont on devine qu'ils ont vécu une enfance similaire : on comprend que, comme Gavino, Michele est illettré quand il donne à lire à Gonario la lettre du tribunal, et on voit Giuseppe privé lui aussi de son enfance pour apprendre le métier avec son frère.

L'adaptation des frères Taviani rejoue de manière elliptique le récit de l'écrivain, sous la forme de tableaux crus et fantasques, exempts de tout misérabilisme. S'y révèle un environnement à la fois âpre et charnel, traversé par la violence du père, la solitude, la musique – l'un des grands événements de la vie de Gavino est l'acquisition d'un accordéon. Bien que très différents, notamment formellement, *Padre padrone* (le film) et *Bandits à Orgosolo* ont en commun de mettre à jour la rugosité d'un monde régi par des règles archaïques, assignant l'homme à un état presque animal tout en révélant sa part sensible. En effet, Gavino développe malgré la rudesse ambiante un lien profond à la nature, comme c'est le cas de Giuseppe. En témoigne cet extrait du roman :

«Ce premier repas dans notre mesure fut suivi d'une première exploration de notre campagne : ainsi débutait l'école pastorale. Pour cette première leçon, mon père se préoccupa surtout de m'inculquer des notions sur la manière de m'orienter parmi les champs et les bois. En marchant, il

Padre padrone (1977) © Warner Bros.



s'efforçait de me graver dans l'esprit les repères caractéristiques, les chênes qui s'imposaient à l'attention par leur forme, leur taille, leur courbure ou leurs défauts – trous ou bosses – et aussi les rochers, les fourrés. De toute son expérience, il m'aidait à les distinguer de l'ensemble, à me faire un tableau précis de leurs emplacements, de manière que j'aie des points de référence pour le cas où, me trouvant seul, je m'égarerais.

— Il faut que tu apprennes à connaître pas à pas le terrain et les bois, à te mettre bien dans la tête le détail des arbres, des buissons, des chênes et de tous les accidents du sol (*de su terrinu e de sos iscammedos*)¹. Désormais tu vas être seul, il faut que tu apprennes à t'orienter où que tu sois et où que tu ailles. Regarde le gros chêne, là-bas, tout au bout : il s'appelle *s'avure manna* (le grand arbre). Notre vallon, on le nomme *su addiju de su palone* (le vallon du grand poteau), et la petite clairière que tu vois devant toi, *su piano de su aladerru* (la clairière de l'olivier sauvage). La colline boisée c'est *su montiju de su carrasu* (la colline du cadavre), et la montagne qui nous domine c'est *Monte Santu* (montagne sacrée) : à ses pieds, tu vois deux rochers, ce sont *sa rocca de thiantina* (le rocher de tante Antina) et *sa rocca di su nidu de s'untusu* (le rocher du nid du vautour). Tout notre coin porte le nom de Baddevrustana. Comme tu vois, toutes les parties de ce sol ont reçu de nos vieux des noms, qui vont te servir non seulement pour t'orienter, mais aussi pour que tu puisses me dire avec précision où se trouve le bétail, le mulet aussi bien que les brebis, chaque fois que je te le demanderai. Maintenant, par exemple, le troupeau se trouve *in issu addiju de s'ampidda* (dans la vallée de l'anguille), et le mulet, *in sa tuppa de sos susedos* (au cœur des chênes-lièges).

J'écoutais avec attention ses explications et sa «mathématique naturelle», dans une sorte de ravissement, comme si sa bouche était la forge où les noms devenaient une réalité : je les voyais naître par enchantement. Mon père m'apparaissait comme le créateur de ce monde que ses paroles faisaient surgir sous mes yeux. Durant cette première «leçon», nous atteignîmes le troupeau : dix-neuf brebis et un chien.»

Gavino Ledda, *Padre padrone* (1975), Folio, 2011, pp. 21-23.

¹ Par fidélité au texte d'origine, l'édition française de *Padre padrone* a conservé les passages non traduits et en italique en langue sarde, parlée par Gavino Ledda enfant, et distincte de l'italien.



FILMOGRAPHIE

Édition du film

Bandits à Orgosolo, DVD et Blu-ray, Carlotta Films.
En bonus, deux courts métrages du cinéaste tournés en Barbagia : *Bergers d'Orgosolo* (1958) et *Une journée en Barbagie* (1958).

Autres films de Vittorio De Seta

Vittorio De Seta : Le monde perdu (1954-1959), DVD, Carlotta Films.
Le DVD réunit l'intégralité des courts métrages du cinéaste.

Journal d'un maître d'école (1973), livre-DVD, L'Arachnéen, 2019.

Documentaire sur Vittorio De Seta

Le cinéaste est un athlète : Conversations avec Vittorio De Seta (2010) de Vincent Sorrel et Barbara Vey, Doc Net Films Éditions.

Autour du film

Nanouk l'Esquimau (1922) de Robert Flaherty, DVD, Filmedia.

Les Amants diaboliques (1943) de Luchino Visconti, DVD, Films sans Frontières.

La trilogie de la guerre : *Rome, ville ouverte* (1945), *Païsa* (1946), *Allemagne année zéro* (1948) de Roberto Rossellini, DVD et Blu-ray, Blaq Out.

Le Voleur de bicyclette (1948) de Vittorio De Sica, DVD, Artedis Films ; Blu-ray, Films sans Frontières.
La terre tremble (1948) de Luchino Visconti, DVD, Films sans Frontières.

Padre padrone (1977) de Paolo et Vittorio Taviani, DVD, MK2.

Profilis paysans, la trilogie : *L'Approche* (2001), *Le Quotidien* (2005), *La Vie moderne* (2008) de Raymond Depardon, DVD, Arte Éditions.

Sweetgrass (2009) de Lucien Castaing-Taylor et Ilisa Barbash, DVD, Norte Distribution.

BIBLIOGRAPHIE

Articles

- Martin Drouot, entretien avec Vincent Sorrel autour du *Cinéaste est un athlète : Conversations avec Vittorio De Seta*, CNC/Images de la culture, juillet 2011 :
↳ imagesdelaculture.cnc.fr/-/les-operas-ethnologiques-de-vittorio-de-seta?inheritRedirect=true
- Charlotte Garson, « *Pastori, banditi* », *Cahiers du cinéma* n° 788, juin 2022.
- Enrique Seknadje, « *Bandits à Orgosolo* », *Culturopoing*, 26 juin 2022 :
↳ culturopoing.com/cinema/reprises/vittorio-de-seta-bandits-a-orgosolo-1961/20220626

Sur la culture sarde

- Franco Cagnetta, préface d'Alberto Moravia, *Bandits d'Orgosolo*, Buchet-Chastel, 1963.
- Alain Verdi, « Banditisme, Mafia : la Sardaigne un cas à part ? », blog sur *Mediapart*, 16 septembre 2022 :
↳ blogs.mediapart.fr/alain-verdi/blog/160922/banditisme-mafia-la-sardaigne-un-cas-part

Essai sur le néoréalisme

- Marco Bertozzi, Thierry Roche, *L'Autre Néo-réalisme : Une correspondance*, Festival international du film d'Amiens/Yellow Now, 2013.

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinema

SPLENDEUR ET MALÉDICTION

Découvert ou redécouvert lors de sa ressortie en 2022, *Bandits à Orgosolo* nous ramène à l'essentiel de ce qui fait la force et la beauté du cinéma : les paysages et les visages. C'est sur la base de ces deux motifs, articulés dans un rapport de tension et de contemplation, que prend forme la tragédie de Michele, berger sarde en cavale, condamné à devenir un bandit pour survivre. L'épure de la mise en scène permet d'accueillir toute la rugosité et la splendeur de cette réalité pauvre et sauvage que Vittorio De Seta observe comme un documentariste et un peintre. Son premier long métrage nous invite à plonger dans un monde reculé, à considérer les oubliés qui le peuplent, à voyager dans les variations en noir et blanc de la lumière, entre éclaircies, brouillard et ténèbres. Une autre source lumineuse s'impose à l'intérieur du film. Elle vient des regards d'enfants, à commencer par le petit frère du berger, Giuseppe. Le garçon accompagne la trajectoire désespérée de son aîné et interroge son mouvement de perdition, impuissant, avec une émotion profonde qui devient aussi la nôtre.