



1895

Mille huit cent quatre-vingt-quinze

52

numéro

Revue
de l'association française
de recherche
sur l'histoire du cinéma

Point de vue

Christophe Gauthier
Le cinéma, une mémoire culturelle

Études

Thierry Lecoine
La sonorisation des séances Lumière

Alexandre Sumpf
Le cinéma soviétique ambulant

Violette Rouchy-Lévy
Queen Margot vs *la Reine Margot*

Archives

Alain Carou
Toute la mémoire du monde



Tag Gallagher, *les Aventures de Roberto Rossellini*, Paris, Léo Scheer, 2006, 1 024 p.

Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, Milan, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2005, 480 p.

Roberto Rossellini jouit en France d'une réputation particulière. Ses liens avec la Nouvelle Vague lui ont donné un statut tutélaire et les *Cahiers du cinéma* lui ont toujours voué un véritable culte. 2006 a été l'année du centenaire du cinéaste, occasion de mettre une nouvelle fois en lumière l'auteur de *Voyage en Italie* – le film emblème de la modernité depuis l'article de Rivette dans les *Cahiers* en 1954 – au travers d'un livre monumental et d'une intégrale à la Cinémathèque française (janvier-février 2006 ; la précédente remontait à 1990), occasion aussi d'accueillir Adriano Aprà qui a présenté les activités de la « Fondazione Roberto Rossellini per lo sviluppo del pensiero enciclopedico ». Aprà vient par ailleurs de publier une sorte de bilan de ses relations avec le cinéaste, *In viaggio con Rossellini* (Alessandria, Falsopiano, 2006, 256 p.).

La sortie de la traduction française du livre de Tag Gallagher, *les Aventures de Roberto Rossellini* (édition originale publiée aux États-Unis en 1998), four-

nit une bonne occasion pour revenir sur l'auteur d'*Allemagne année zéro*. Rappelons, qu'outre les travaux de l'historien américain, on dispose de deux biographies en langue italienne, celle de Gianni Rondolino (*Roberto Rossellini*, Turin, Utet, 1989, 426 p.) et celle de Maurizio Giammusso (*Vita di Rossellini*, Rome, Elleu, 2004, 398 p.).

En Italie, le centenaire a relancé – s'il en était besoin – l'intérêt pour Rossellini. Outre le travail d'Elena Dagrada dont il sera question plus loin, on peut citer l'ouvrage collectif sur *Paisà* (a cura di Stefania Parigi, Venise, Marsilio, 2005, 176 p.), la petite monographie de David Bruni sur *Roma città aperta* (Turin, Lindau, 2006, 208 p.) et l'entreprise monumentale de Stefano Roncoroni sur le même film (*La storia di Roma città aperta*, Bologne/Recco, Cineteca di Bologna/Le Mani, 2006, 482 p.), sans oublier un attendrissant livre de souvenirs d'Isabella Rossellini (*Nel nome del Padre della Figlia e degli Spiriti Santi*, Milan, Contrasto, 2006, 144 p.) et, plus ancien, les commentaires de son demi-frère Renzo (Renzo Rossellini, Osvaldo Cententi, *Chat room Roberto Rossellini*, Rome, Luca Sossella editore, 2002, 158 p.).

L'ouvrage de Gallagher relève de ce que l'on appelle la biographie « à l'américaine », c'est à dire un travail fouillé, précis, accumulant les sources de toutes sortes, interrogant tous les témoins,

menant de front l'étude des films, l'accueil critique qui leur a été réservé, la prise en compte de la présence publique et de la vie privée. Certes la vie de Rossellini, mieux que d'autres, se prête à cet exercice, l'homme ayant accumulé femmes et enfants et ayant produit une œuvre aux fortes articulations, pour ne pas dire contradictions, entre les films « fascistes » et les films néoréalistes, les œuvres inspirées par Ingrid Bergman et les entreprises didactiques tournées pour la télévision. Certes, au début de sa carrière, le saut est grand entre *le Navire blanc*, *l'Homme à la croix*, *Un pilote revient*, et *Rome ville ouverte*, *Paisà*, *Allemagne année zéro* ; il faut donc une singulière dose d'ingénuité (ou d'aveuglement ?) pour affirmer que les trois premiers films n'étaient pas d'inspiration fasciste. Alors même que Gallagher fournit des informations qui montrent les liens du cinéaste avec des personnalités du régime, notamment Vittorio Mussolini, le biographe soutient l'indifférence idéologique de Rossellini, ou plutôt sa capacité à satisfaire son ambition par tous les moyens. Gallagher va jusqu'à soutenir que ceux qui soulignent la dimension idéologique des films incriminés ne les ont pas vus. Je suis de ceux-là, curieusement associé – mais c'est flatteur – à Visconti : « La réputation de *Un pilota ritorna* a longtemps souffert de l'interdiction officieuse de montrer les films

« fascistes » qui a plus ou moins prédominé depuis la fin de la guerre jusqu'à dans les années 1980 ; de la tendance d'une succession de voix (Visconti, Jean Gili, et d'autres) à condamner le film comme « propagande fasciste » sans l'avoir vu ; et de la réticence de Rossellini à parler de cette période de sa vie. » (p. 115) Pourtant, dès 1974, dans *les Cahiers de la Cinémathèque*, j'avais par exemple analysé *le Navire blanc* pour en montrer toute la dimension politique :

« Le film reste avant tout une œuvre de circonstance tournée à la gloire du fascisme : au demeurant, il ne semble pas que Rossellini ait réellement cherché à prendre ses distances à l'égard de l'idéologie véhiculée par son entreprise. Les grands thèmes de la propagande fasciste sont là, militarisme, exaltation de la guerre qui sert de révélateur aux caractères les plus solides, don de soi à la patrie (les marins se soucient davantage de leur cuirassé dont on est sans nouvelles que de leurs propres blessures), triomphalisme qui trouve son apogée dans la séquence finale avec la guérison des hommes et le retour du cuirassé disparu. Dans le fond, *La nave bianca* appartient à un genre un peu sournois : la propagande est enrobée dans une apparente objectivité. Le choix d'un style proche du documentaire permet de faire glisser l'aspect irréfutable des séquences tournées dans d'authentiques unités

1895 /
n° 52
septembre
2007

189

actualités rendus

combattantes sur tout le complexe idéologique sous-jacent. Tout le film tend à asseoir la propagande sur l'amalgame entre la « vérité » des images et la vérité du fascisme. » (*Les Cahiers de la Cinémathèque*, n°12, hiver 1974, p. 81)

En fait, le problème est autre. Il ne s'agit pas de dédouaner Rossellini mais plutôt de se pencher sur l'énigme qui fait que c'est le cinéaste le moins préparé idéologiquement qui donne avec *Rome ville ouverte* et *Paisà* les grands films de la résistance italienne. Paolo Gobetti, qui ne peut guère être taxé de sympathie politique pour Rossellini, souligne la place imminente du cinéaste dans les années d'après-guerre. Évoquant le film d'Aldo Vergano, *Le Soleil se lèvera encore*, il écrit :

« L'esprit de la résistance est bien mieux exprimé par Rossellini, de tendance catholique, que par les marxistes du *Soleil se lèvera encore*. Cette affirmation réclame quelque précision. Le dernier épisode de *Paisà* constitue la plus belle description de guerre partisane qui ait jamais été faite, que ce soit sur l'écran ou en littérature, non pas parce que Rossellini est catholique et construit son épisode dans une telle optique, mais parce que dans ses partisans traqués, qui courent, qui se déplacent, qui combattent depuis leurs barques, parmi les bancs de sable, au milieu des buissons du Delta, nous reconnaissons les façons, les

sentiments, les idéaux, la volonté désespérée de s'opposer aux Allemands, et je dirais même la conviction de se battre pour un monde meilleur, dont tous les partisans, de quelque tendance qu'ils fussent, se sentirent animés. Si nous voulons trouver un sentiment particulier dominant l'épisode tout entier, c'est sans doute le désespoir, la conscience de devoir se battre contre une force supérieure, la violence qui ne respecte rien, l'énorme puissance allemande, contre l'indifférence des Alliés eux-mêmes. Je ne pense pas que la phrase de conclusion prononcée par le speaker (et qui annonce comment, quelques mois après la défaite de cette bande de partisans, l'insurrection victorieuse a libéré toute l'Italie) puisse donner une intonation optimiste à l'épisode. Et même, si l'on veut, je dirais que la valeur, l'actualité du film résident précisément dans cette profonde amertume où l'on sent déjà la conscience des limites de ce que sera la nouvelle Italie : non pas un pays révolutionnaire qui construit une société nouvelle, mais une nation déchirée par une épuisante épreuve de force entre les tenants de la restauration, qui réaffirment progressivement leur prépondérance, et ceux du renouveau, désormais las et sur la défensive. » (*Études cinématographiques*, n° 82-83, 1970, p. 55)

À mon sens, Rossellini a eu une formidable capacité à saisir l'air du temps, les

enjeux d'une époque. Au début des années de guerre, il tourne des films de propagande belliciste. Dans l'immédiat après-guerre, il participe à la refondation morale de la société italienne (et allemande) avant de réaliser des œuvres plus intimes, puis de s'en détourner pour se lancer dans le projet encyclopédique auquel s'attache la Fondation qui lui est dédiée.

De fait, le livre de Gallagher se lit comme un roman tant la personnalité de Rossellini est intrigante au plan professionnel comme dans sa dimension privée. La désinvolture à l'égard de certains films attestée par de nombreux témoignages (pour le tournage d'*Anima nera*, Gassman dit que « parfois il ne venait même pas sur le plateau » et que pour lui « le film n'en serait que meilleur »), l'hédonisme naturel qui le portait à une vie sentimentale compliquée, le sincère engagement dans les combats esthétiques et idéologiques aux différents moments de sa vie (à quelques semaines de sa mort, il préside le jury du festival de Cannes et obtient la palme d'or pour le film des frères Taviani *Padre Padrone*), tout concourrait à en faire un personnage hors du commun qui a laissé une forte impression sur tous ceux qui l'ont approché. Grâce soit rendue à Gallagher qui, dans l'accumulation des informations fournies, dresse un portrait si fouillé qu'il laisse au lecteur la possibilité de se

construire une opinion personnelle et de mesurer l'ampleur de la trace laissée par le cinéaste.

Le livre d'Elena Dagrada, loin de certains ouvrages de circonstance, est une entreprise exceptionnelle, fruit de plusieurs années d'analyse des textes filmiques. Examinant les six films de Rossellini réalisés avec Ingrid Bergman, de *Stromboli* (1949) à *La paura* (1954), l'auteur se penche sur les diverses versions des copies disponibles. Cela l'emmène à reconsidérer totalement la notion de version originale, surtout, comme cela est le cas pour les films de Rossellini, lorsque existent des versions dans différentes langues qui ne sont pas de simples doublages mais des œuvres adaptées au marché national auquel elles sont destinées et qui portent toutes la marque de leur auteur, et cela malgré les interventions de la censure, les ajustements culturels ou idéologiques et les options commerciales voulues par les distributeurs. Ainsi, pour les sept versions d'*Europe 51*, on demeure interdit par le degré d'érudition auquel parvient Elena Dagrada, au point de dissoudre la notion même de *final cut* ou de version d'auteur. Au final, on saisit le caractère irréductible de la mise en scène de Rossellini, une démarche capable de demeurer inaltérée quelque soit le traitement réservé aux bandes. Ainsi, le livre d'Elena Dagrada, au-delà d'un travail

1895 /
n° 52
septembre
2007

191

actualité
comptes rendus

de connaissance qui ne s'épuise jamais, nous introduit dans le mystère de la création rossellinienne, là où l'effort est entièrement tendu dans le refus de la normalisation – de l'homologation aurait dit Pasolini – qu'induit le système de l'industrie cinématographique (on lira dans *Cinéma 012*, une analyse détaillée du livre d'Elena Dagrada due à Michèle Lagny).

Jean A. Gili

Kelley Conway, *Chanteuse in the City: the Realist Singer in French Film*, Berkeley, University of California Press, 2004, 246 p., 31 illustrations.

Antonia Lant avec Ingrid Periz (dir.), *The Red Velvet Seat: Women's Writing on the First Fifty Years of Cinema*, London, Verso, 2006, 872 p., 52 illustrations.

On dit que j'ai la voix qui traîne
En chantant mes rengaines
C'est vrai
Lorsque ça monte trop haut, moi je
m'arrête
Et d'ailleurs on n'est pas ici à
l'Opéra.

On dit que j'ai l'nez en trompette,
Mais j' s'rais pas Mistinguett
Si j'étais pas comme ça.
(Mistinguett, « C'est Vrai », dans Conway, p. 70)

Dans des multiples textes théoriques féministes parus depuis les années 1970, la voix de la femme est analysée non seulement en tant qu'objet sonore mais aussi en tant qu'énoncé facilitant la mise en examen de l'expression de la subjectivité des femmes ou de l'écriture féminine. Du côté de la philosophie et de la psychanalyse, dans les travaux d'Hélène Cixous, Luce Irigaray, Catherine Clément, Julia Kristeva entre autres en France, de Kaja Silverman ou de Judith Butler aux États-Unis, par exemple, la voix de la femme est pour certaines le réseau de la *différence* et pour d'autres encore un lexique performatif du *gender* féminin et de sa construction sociale. La voix féminine est d'ailleurs estimée, voire évaluée, pour sa puissance déroutante qui remet en question l'ordre masculin ou patriarcal de la narrativité, du langage ou, ce qui est le cas des ouvrages de Kelley Conway et d'Antonia Lant avec Ingrid Periz, de l'histoire du cinéma.

C'est dans cette lignée féministe que nous lisons ces deux propositions sur la voix féminine au sein de l'histoire du cinéma qui élaborent, en s'appuyant sur la recherche historique, les théorisations pratiques de l'expérience et l'expression