
Roberto Rossellini

Number 12, February 1958

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52254ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1958). Roberto Rossellini. *Séquences*, (12), 30–34.



ALLEMAGNE ANNEE ZERO. PAISA STROMBOLI
ROME VILLE OUVERTE
LES ONZE FIORETTI. EUROPE ET
VOYAGE EN ITALIE

PLONGÉE

DANS LE CINEMA



"J'ai choisi la sincérité".
Rossellini

ROBERTO ROSSELLINI

Une grande figure domine actuellement le cinéma italien: Roberto Rossellini. En moins de quinze ans, il a imposé une conception toute nouvelle de l'art cinématographique. La fraîcheur, la spontanéité, la nouveauté et, il faut bien le dire, la violence de Rossellini ont facilité l'affirmation du nouveau cinéma italien en lui donnant les armes nécessaires pour forcer l'accès aux parterres de tous les pays du monde.

1. L'homme Il y a douze ans, Rome ville ouverte nous apportait tout à la fois la révélation d'un cinéaste et celle d'un style: le néo-réalisme italien était né. Aucun critique ne conteste plus que ce style a dominé la production mondiale depuis la fin de la guerre. Au cours des années précédentes, Rossellini n'avait été ni un théoricien, ni un écrivain. Il avait cependant tourné quelques courts métrages de caractère documentaire. En 1943, il avait commencé avec De Santis un film qui devait s'intituler Gare de marchandises. Le film avait été interrompu en raison de la crise politique et Rossellini avait attendu la libération pour reprendre son activité de metteur en scène.

L'intuition, se combinant alors avec l'intelligence, lui permit de caractériser de façon précise, non seulement le contenu de son nouveau film, mais aussi le moment providentiel de sa naissance, et son succès devait porter en quelques mois la voix du cinéma italien dans le monde entier. En dix ans, de 1944 à 1954, Rossellini tourne une douzaine de films dans différentes capitales sans jamais pénétrer dans un studio. A chacun de ces films, il recommence l'aventure de Rome ville ouverte.

Alors que tous les producteurs s'élancent chaque jour davantage vers la superproduction à quarante-cinq décors et à coups de millions, Rossellini reste fidèle aux tournages de cinq semaines sur des budgets très modestes. Par souci de garder sa liberté d'opinion et de parole, Rossellini tient à rester son propre producteur. Les risques financiers que cette condition lui impose ne l'empêchent pas d'être le plus entreprenant des cinéastes: après La Peur, qu'il a tourné à Munich, ses prochains films le mèneront aux Indes, en Espagne, en Irlande et en U.R.S.S. .

2. L'artiste La carrière de Roberto Rossellini est singulièrement significative de l'évolution du néo-réalisme vers le symbolisme, évolution qui s'achève dans une vision tragique de la vie humaine.

a) Rossellini et le néo-réalisme: On peut se demander si, dans l'histoire du cinéma, une des périodes les plus importantes n'aura pas été la naissance de cette Ecole italienne qui s'est épanouie au lendemain de la dernière guerre et que l'on a baptisée du terme à la fois très concis et très vague d'Ecole néo-réaliste. Le film de Rossellini, Rome, ville ouverte, fut en quelque sorte le manifeste, le chant de victoire de ce nouveau cinéma. Il a été réalisé dans la Rome fraîchement libérée par les Alliés, pratiquement sans moyens matériels, sans studios, ce qui donne à penser que ce style est né de circonstances purement fortuites. Il n'en est rien puisque d'autres cinémas ont pu connaître des périodes de dénuement matériel sans réagir comme l'ont fait les cinéastes italiens. Il faut y voir la preuve que leur esthétique avait quelque chose de plus profond, survenait à un moment où l'on attendait du cinéma autre chose que des scénarios ingénieusement agencés, des personnages habilement campés et des mises en scène recherchées.

De cette révolution artistique, Rossellini est le premier et l'un des principaux artisans. On peut définir le néo-réalisme rossellinien par trois traits principaux.

D'abord, sur le plan matériel, c'est un souci de la vérité, qui le pousse à refuser tout ce qui fait ailleurs le prix - aux deux sens du terme - du cinéma: la mise en scène, les décors, le studio, le grand acteur, etc. ... Parlant de Rome ville ouverte, il écrira plus tard: "J'ai tourné ce film avec très peu d'argent, trouvé au fur et à mesure, par petites sommes; il y avait juste de quoi payer la pellicule et il n'était pas question de la donner à développer puisque je ne pouvais pas payer les laboratoires". (1) Dans Païsa, Rossellini refuse même les costumes; il quitte le studio, puis s'en va planter sa caméra au milieu de la campagne ou au milieu de la rue: il prend le premier passant venu pour lui dire: "Vous avez une bonne tête de chômeur, vous allez jouer un chômeur". Les soldats américains, les moines ou les enfants, les vagabonds qui apparaissent sont pris directement dans les casernes, dans les couvents, dans les rues.

Mais il y a plus dans le néo-réalisme rossellinien. Il y a, sur le plan de la technique dramatique, de la technique du récit, ce que l'on pourrait appeler le refus du grossissement dramatique. Que l'on songe aux personnages de Pagnol, par exemple, de Capra ou de Crichton. Ce sont des personnages qu'on s'accorde à juste titre à reconnaître pleins de vérité humaine. Et pourtant ce sont des personnages construits, élaborés, des personnages en quelque sorte artificiels. Mettons en regard un personnage de Rossellini; on trouve alors une nudité, un refus du détail pittoresque, amusant, du détail significatif, qui fait qu'au premier abord, ce personnage semble plat, banal, terne. Le chômeur, l'enfant, le prêtre de Rossellini est celui que nous pourrions croiser dans la rue, le passant que nous pourrions voir par hasard; il n'est pas du tout un être repensé, recréé par le metteur en scène. Rossellini refuse l'élaboration artistique, la reconstruction artificielle de l'être humain. Il se rapproche de l'homme réel, de l'homme concret, de l'homme de tous les jours et, en même temps, il nous montre la richesse de cet homme.

On trouve ce même refus de la technique ordinaire de l'art dans la construction du scénario de la plupart des films de Rossellini. Construire un scénario consiste à choisir un certain nombre de faits, d'événements qui ont certes leur réalité, à les rapprocher, à leur affecter une courbe arbitraire de manière à constituer une histoire. Rossellini et les autres néo-réalistes italiens refusent l'agencement dramatique de l'histoire. Ainsi, Rome ville ouverte et Païsa sont des documentaires, des tranches de vie sans aucune concession au récit, à l'anecdote... Païsa a les allures d'une enquête journalistique. Ses interprètes jouent moins un rôle qu'ils ne reconstituent un épisode de leur vie.

(1) Rossellini, Roberte, Dix Ans de Cinéma, in Cahiers du Cinéma, août 1955, p. 4.

b) Rossellini et le symbolisme: Après avoir "lancé" le néo-réalisme avec Rome ville ouverte (1945), Rossellini devait déjà, avec Stromboli (1950), et plus encore avec cette oeuvre profondément révolutionnaire qu'est Voyage en Italie, dégager de sa technique initiale un message spirituel qui, à son tour, retentit sur la technique, et en modifie radicalement les principes. Il semblerait que l'évolution psychologique de Rossellini ne se puisse concevoir comme une sorte de progression seulement linéaire. Nous avons plutôt affaire à une sorte de contrepoint psychologique et spirituel: voici un créateur qui porte en lui simultanément le besoin de contact immédiat avec le réel, que permet l'enregistrement cinématographique, mais en même temps, aussi un sens aigu de ce mystère de l'âme qui ne se peut ressentir et découvrir que si l'oeil et le regard - fussent-ils ceux de la caméra - acquièrent le pouvoir de pénétrer au-delà des apparences, et alors les apparences elles-mêmes acquièrent une densité neuve, la densité des symboles spirituels.

Rien n'est à cet égard, plus significatif que la façon dont Rossellini a, par exemple, dirigé les interprétations d'Ingrid Bergmann; le visage humain est alors traité comme un langage: orchestration de gestes, dont le véritable sens réside au-delà de leur forme, dans la densité profonde de leur symbolisme, lequel est manifesté par la soigneuse organisation des rapports avec leur contexte et par la solidarité du geste humain avec une nature qui, loin d'être du non-humain, est bien, selon la célèbre formule baudelairienne, une "forêt de symboles". Bref, comme le dit Henri Lemaître, nous pourrions dire que la grande innovation de Rossellini, c'est bien d'avoir fait évoluer le néo-réalisme vers le symbolisme spirituel.

Mais précisément, c'est par là que Rossellini échappe progressivement au néo-réalisme proprement dit et devient l'auteur de Voyage en Italie. Symboliste au sens le plus riche du mot, parce que précisément il n'admet aucune distinction entre le réel et son sens, et si le sens est dans le réel, il n'en est pas moins immédiatement référence à une surréalité, qui est, elle, d'ordre psychologique et spirituel. Ainsi, l'art de Rossellini tend à l'amenuisement du scénario pour faire place à la méditation.

L'évolution commence avec Europe 51 où déjà l'héroïne, à travers son expérience de l'angoisse, médite implicitement sur la condition actuelle de l'homme pour atteindre à une sorte de mystique universelle, cette mystique franciscaine dont Rossellini a révélé le secret dans ses Onze Fioretti de saint François (1949).

Stromboli illustre parfaitement cette évolution. On y voit comme à force d'angoisse, le personnage, qui assume toute la condition humaine, se porte jusqu'au désespoir et, dans ce désespoir même, trouve son salut; car le passage de l'actuel à l'éternel ne se peut opérer sans une rupture centrale, et c'est pourquoi le film n'hésite pas à nous faire ressentir l'intolérable comme condition de la libération, ce qui d'ailleurs, est un ressort dramatique d'une puissance extraordinaire, comme le savaient déjà les grands tragiques.

Et Rossellini est bien un tragique au sens propre du terme.



c) Rossellini et le tragique: Selon la loi même du langage cinématographique, ce mouvement tragique s'incarne dans un système d'images où la nature joue un rôle considérable; en particulier, le volcan est - comme la mer dans l'Odyssée - le symbole évident de cette violence gratuite et anonyme face à laquelle l'homme ne peut s'affirmer et peut-être se sauver dans la paix que par la conscience de sa condition, fût-elle la plus atroce et la plus dénuée; et tout contribue à nous imposer cette conscience de l'atroce et du dénuement: les événements, les êtres, les murs, la mer, toute la nature et toute la société.

Ainsi s'explique, dans Stromboli, le choix certainement délibéré de l'héroïne et de son histoire: le choix de cette personne "déplacée", le choix de l'île au volcan, le choix d'une société éminemment primitive et résignée, tout cela montre à quel point Rossellini a pu ici retrouver, à l'intérieur de la technique néo-réaliste, la grande loi d'absolu et d'épuisement de la tragédie, à tel point qu'il s'en faut de très peu pour que l'histoire de Stromboli puisse acquérir la dimension même d'un mythe.

En aboutissant ainsi à la découverte du mythe dans l'actualité, Rossellini illustre ce qui est évidemment le parcours profond de son inspiration, en même temps qu'il illustre l'une des fonctions essentielles du cinéma: extraire, par le symbolisme du langage, le mythe significatif de l'actualité la plus banale; manifester par là que l'homme, à partir d'une condition, accède à une vocation, et cela à travers l'expérience angoissée et douloureuse du temps, ressentie jusqu'au paroxysme du désespoir.

- o -

L'oeuvre de Rossellini transmet un message. Son unité vient d'une force intérieure qui pousse le maître, qui l'empêche de travailler en studio avec des plans précis, des découpages minutieux, des minutages qui sont autant de contraintes qu'il refuse parce qu'elles manquent de vie. Quand il travaille, il part d'une idée, son élan vital fait le reste. "Ce qui m'intéresse dans le monde, déclare-t-il, c'est l'Homme et cette aventure unique pour chacun, de la vie! Je suis avant tout un individualiste, chaque être est unique en son genre bien qu'ils paraissent tous se ressembler."

Et c'est parce qu'il est curieux de l'humain que ses films ont autant de résonance en nous.

F I L M O G R A P H I E

1941 - Le Navire blanc	1950 - Stromboli
1942 - L'Homme à la Croix	1952 - 5e Episode des Sept Péchés capitaux
1945 - Rome, Ville ouverte	1952 - Europe 51
1946 - Pafsa	1952 - Où est la liberté?
1948 - L'Amour	1953 - Voyage en Italie
1948 - Allemagne, Année zéro	1954 - La Peur
1949 - Onze Fioretti de saint François	1954 - Jeanne au bûcher