

Le mélodrame filmique revisité
Revisiting Film Melodrama

Dominique Nasta,
Muriel Andrin &
Anne Gailly
(dir./eds.)



 P.I.E. PETER LANG

À revisiter ?
Mélodrame, néoréalisme
et *Rome, ville ouverte* de Roberto Rossellini

Elena DAGRADA

Université de Milan

Dans un essai posthume, où il est question d'images justes et de justesse des images – donc aussi de spectacle et d'anti-spectacle, de (néo)réalisme et de mélodrame –, Serge Daney fait notamment référence à *Rome, ville ouverte* (1945) de Roberto Rossellini, signalant avoir été gêné pendant des années par « les jupes relevées sur le cadavre d'Anna Magnani, fauchée par une rafale dans un épisode de *Rome, ville ouverte*. Rossellini, lui aussi, frappait “au-dessous de la ceinture” mais d'une façon si nouvelle qu'il faudrait des années pour comprendre vers quel abîme elle nous menait ».¹

Or, *Rome, ville ouverte* est le film qui, entre 1945 et 1948, fut salué dans le monde comme l'initiateur du néoréalisme,² à savoir un “courant”³ cinématographique qui semblerait exclu du royaume du

L'auteur remercie Anne Gailly, Mathieu Pereira e Iglesias et Sabine Forero Mendoza pour la révision du texte français.

¹ Serge Daney, « Le travelling de Kapo », in *Trafic*, n° 4, Paris, 1992, p. 13. Pourtant, Daney aimait beaucoup *Rome, ville ouverte* et y avait consacré un essai important (in *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1983) où il repérait, dans le plan subjectif de Don Pietro qui “voit” sans lunettes la torture infligée à Manfredi, la naissance du regard moderne.

² Stefania Parigi, « Neorealismo: le avventure di una parola », in Callisto Cosulich (dir.), *Storia del cinema italiano*, vol. 7, 1945/1948, Venezia/Roma, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2003.

³ À propos de la difficulté à définir le néoréalisme et de l'impossibilité à le réduire à un “mouvement”, à une “école” ou à un “groupe” homogène de cinéastes : Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, vol. 3, Roma, Editori Riuniti, 1982. Alberto Farassino utilise de préférence le terme de “phénomène” (« Neorealismo, storia e geografia », in Alberto Farassino (dir.), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, Torino, Edit, 1989) ; Maria Corti de

mélodrame et de l'esthétisme délibéré. De surcroît, il s'agit d'un film dont la grande nouveauté, à l'époque de sa sortie, fut de représenter une image *différente*, voire antifasciste, de l'Italie par rapport à celle que le fascisme avait jusqu'alors exportée. Cette nouveauté, d'autre part, n'était pas la seule.

Tout d'abord, *Rome, ville ouverte* s'inspire⁴ presque "en direct" de situations et de faits divers tragiques qui se sont réellement déroulés à Rome pendant les neuf mois d'occupation nazie, soit du 8 septembre 1943 au 4 juin 1944, période au cours de laquelle la capitale italienne fut déclarée "ville ouverte". Conçu dès la fin de cette période, et tourné entre janvier et juin 1945, *Rome, ville ouverte* est donc un film qui représente la phase finale d'une guerre contemporaine, et qui surprend le public et la critique de l'époque par sa capacité à entremêler fiction et réalité, ainsi que par le choix de privilégier la représentation de milieux réels. D'ailleurs, *Rome, ville ouverte* est tourné en grande partie en décors réels (à la différence de ce que pratiquait le cinéma du régime). Et même s'il compte parmi ses acteurs Anna Magnani et surtout Aldo Fabrizi,⁵ vedettes du théâtre de variété romain bénéficiant d'une notoriété certaine auprès du public de cinéma, il emploie également bon nombre d'interprètes non professionnels pour incarner des partisans ou des citoyens romains communs, parler leur dialecte et faire état de leurs souffrances. Enfin, le film est organisé à partir d'une structure chorale qui permet d'identifier ces personnages avec la totalité du peuple italien, dans la globalité d'une nation qu'en 1945 il fallait réédifier.

C'est sans doute par la conjonction de toutes ces composantes que *Rome, ville ouverte* produit une impression d'authenticité historique stupéfiante, à même de séduire plusieurs générations de spectateurs. Mais le secret de son succès auprès du grand public réside sans doute également dans sa capacité à frapper "au-dessous de la ceinture", voire dans sa capacité à associer de façon savante tous les éléments qui composent sa structure dramaturgique, ainsi qu'à puiser dans la tradition d'une iconographie mélodramatique efficace.

"courant involontaire" (*Il viaggio testuale*, Milano, Bompiani, 1978, p. 66), expression reprise, entre autres, par le même Brunetta.

⁴ Comme on peut lire en exergue : « I fatti e i personaggi di questo film, pur ispirandosi alla cronaca tragica ed eroica di nove mesi di occupazione nazista, sono immaginari. Pertanto ogni identità con fatti e personaggi reali è da ritenersi casuale ». Cet exergue figure également dans les versions françaises (doublées ou sous-titrées), mais toujours en italien.

⁵ À l'époque, la notoriété d'Aldo Fabrizi auprès du public de cinéma était plus grande que celle d'Anna Magnani, qui cependant réclama le même cachet. Adriano Aprà, *Roma città aperta di Roberto Rossellini*, Comune di Roma, Assessorato alla Cultura, Agenzia di Roma per il Cinema, Roma, 1994.

L'iconographie mélodramatique est bien celle d'une certaine tradition du cinéma italien, par rapport à laquelle *Rome, ville ouverte* abonde en éléments de continuité, malgré les aspects novateurs que l'on vient de mentionner.⁶ Il suffit de revoir les gros plans d'Aldo Fabrizi dans le rôle de Don Pietro, à la lumière de ceux interprétés par le même acteur dans *Avanti c'è posto* (Mario Bonnard, 1942), un mélodrame s'il en est, ou encore dans *Campo de' Fiori* (Mario Bonnard, 1942) et *L'ultima carrozzella* (Mario Mattoli, 1943), où Magnani joue déjà à côté de l'acteur romain.

Les ingrédients qui composent la structure dramaturgique complexe de *Rome, ville ouverte* constituent un mélange bien dosé de *commedia dell'arte* et d'éléments dramatiques et mélodramatiques. Le fragment du film ciblé par Daney est d'ailleurs le plus mémorable. Mais il s'agit également d'un fragment qui représente l'atout principal de la séquence la plus imprégnée de cette dramaturgie complexe : la célèbre fusillade de Sora Pina, personnage inspiré par une femme du peuple, Maria Teresa Gullace, mère de cinq enfants et enceinte du sixième, tuée par un soldat allemand le 2 mars 1944 alors qu'elle cherchait à s'approcher de son mari.⁷

Cette fusillade se situe précisément à la fin d'une très longue séquence articulée en trois parties, composée des plans 264 à 355,⁸ qui fait non seulement interagir presque tous les protagonistes, mais exploite également un savant mélange des multiples registres dramaturgiques. Elle débute lorsque les Allemands et les fascistes encerclent le bâtiment populaire où habite Pina, afin de rassembler les locataires dans la cour et de débusquer les partisans, et se poursuit lorsque Don Pietro apprend qu'un enfant se cache avec des bombes dans le grenier (ce qui risque de faire fusiller tout le monde). Sous le faux prétexte d'apporter le sacre-

⁶ Cinegramma (Francesco Casetti, Alberto Farassino, Aldo Grasso e Tatti Sanguineti), « Neorealismo e cinema italiano degli anni '30 », in Lino Micciché (dir.), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, 1975. Pour une réflexion plus récente sur cet aspect : Francesco Pitassio et Paolo Noto, *Il cinema neorealista*, Bologne, Archetipolibri, 2010.

⁷ Pour la reconstitution exacte de ce fait divers : Stefano Roncoroni, *La storia di Roma città aperta*, Bologna/Genova, Cineteca del Comune di Bologna/Le mani, 2006. Voir également l'article qui lui est consacré dans *l'Unità* du 15 mars 1944, dont le titre incongru (« Immediata vendetta di una donna trucidata dai tedeschi » [vengeance immédiate d'une femme trucidée par les Allemands]) frappa le scénariste Sergio Amidei.

⁸ La numérotation des plans est celle calculée par Stefano Roncoroni (dir.), *Roberto Rossellini. La trilogia della guerra*, Bologna, Cappelli, 1972. Cependant, par rapport au découpage qu'en tire David Bruni (*Roberto Rossellini. Roma città aperta*, Torino, Lindau, 2006), j'en propose une segmentation différente qui vise à ne pas fragmenter l'ensemble des actions en cours ici.

ment de l'extrême onction à un vieux malade (Sor Biagio, paralytique mais en bonne santé), Don Pietro se rend dans le bâtiment avec Marcello, fils de Pina et enfant de chœur, il récupère les bombes et les cache sous le lit du vieux récalcitrant, qu'il force à coopérer en lui assénant un coup de poêle sur la tête. La caméra revient ensuite en bas du bâtiment et la séquence se termine par l'arrestation de Francesco et le meurtre de Pina, tuée par une rafale de mitraillette alors qu'elle se lance à la poursuite du camion qui ramène son fiancé.

Le segment central de la séquence est construit par un montage alterné très complexe, qui instaure le suspense suivant la logique du sauvetage griffithien "à la dernière minute" tout en puisant dans l'effet comique produit par le masque du vieux Sor Biagio, le coup de poêle et la réaction amusée de l'enfant. Il s'agit donc d'un segment classique s'il en est, suivant le schéma de montage A/B/A/B, jusqu'à la réunification des éléments alternants. Dès l'entrée en scène de Don Pietro, on voit le prêtre et le petit Marcello qui parviennent à pénétrer dans l'immeuble sous prétexte de donner les derniers sacrements à un mourant (A), alors qu'en bas les soldats s'interrogent sur l'authenticité de la situation (B). Don Pietro et Marcello montent au grenier chercher les bombes et arrêtent l'enfant qui voulait les faire exploser (A) ; en bas, un soldat devient de plus en plus soupçonneux et décide de monter avec d'autres militaires afin de vérifier ce qui se passe (B). Dans l'escalier, Don Pietro descend du grenier avec les bombes (A) ; en bas, des soldats montent le même escalier (B). Toujours dans l'escalier, Don Pietro voit les soldats d'en haut et se précipite (A) ; mais les soldats accélèrent également (B). Don Pietro descend plus rapidement (A) ; les soldats sortent d'un appartement où ils n'ont trouvé personne et montent à l'étage supérieur (B). Don Pietro entre rapidement chez Sor Biagio, qui refuse cependant de jouer les mourants (A) ; mais les soldats aussi rejoignent l'appartement de Sor Biagio, entrent dans sa chambre et trouvent Don Pietro en train de prier à côté du vieil homme étendu dans son lit, l'air mourant. Ce n'est qu'après le départ des soldats que Don Pietro et Marcello peuvent pousser un soupir de soulagement et que Marcello peut s'abandonner à une boutade aussi drôle que libératrice : « All'anima Don Pie'... che padellata che j'ha dato ! ».⁹

⁹ Dans la version française, la phrase est doublée comme suit : « Ça alors Don Pietro ! Quel coup vous lui avez donné ! » Ce n'est pas le seul moment comique du film ; peu avant ce coup de poêle, c'était Don Pietro qui recevait un coup de ballon sur la tête, lorsqu'il jouait à l'oratoire avec les enfants ; peu après ce match, Don Pietro affiche un embarras qui se veut amusant devant une statue de Vénus nue observée par une statue de Saint Roch. On pense aujourd'hui que ces moments comiques proviennent surtout de la plume de Fellini.

Cette construction dramaturgique mélange donc le suspense à des situations ouvertement comiques,¹⁰ qui parviennent à relâcher la tension mais cèdent tout de suite la place à une nouvelle tension lorsque la caméra revient en bas, où les militaires ont arrêté Francesco et l'ont fait monter dans un camion. C'est à ce moment-là que Pina se lance à la poursuite de l'autocar (en criant : « Francesco ! Francesco ! »), s'effondre foudroyée par une rafale de mitraillette (lorsque Francesco crie : « Pina ! Tenetela ! No ! ») et est immédiatement rejointe par Marcello (criant à son tour : « Mamma ! Mamma ! »), tandis que Don Pietro cherche à lui cacher le visage pour l'empêcher de voir le cadavre de sa mère.

Bien évidemment, il y a ici beaucoup plus qu'un simple "détail esthétisant" (les jupes relevées sur le cadavre d'Anna Magnani, qui ont tant gêné Serge Daney) (Fig. 1). Il s'agit en effet d'une séquence parsemée de mélodrame, où sont rassemblés presque tous les éléments normalement évoqués pour définir le mode mélodramatique, sinon le mélodrame en tant que genre.¹¹

Du côté du fond, et donc des valeurs sémantiques,¹² on assiste à la mise à mort d'un personnage qui incarne une victime innocente par excellence : une femme désarmée, enceinte, dont on vient d'arrêter le futur mari, père du fils qu'elle porte. L'ensemble de la séquence met également en jeu des personnages clairement caractérisés et nettement polarisés. D'un côté les Bons, c'est-à-dire les victimes dont se compose la population de Rome : la femme enceinte, son enfant, les partisans menacés, les locataires du bâtiment populaire, le prêtre (qui valide le côté où se situent les victimes comme étant le "bon" côté). De l'autre, les Méchants, c'est-à-dire le bourreau coupable par excellence : les fascistes et les nazis. *Rome, ville ouverte* propose donc une opposition très nette entre le Bien et le Mal, où conformément à la logique mélodramatique les personnages sont uniquement positifs ou négatifs, ce qui empiète sur le domaine de l'idéologie dont l'importance est

¹⁰ Peu avant le coup de poêle, Marcello risque de faire tomber les armements et Don Pietro réagit de façon amusante.

¹¹ À propos de la distinction entre "mélodrame" (substantif) et "mélodramatique" (adjectif), voir Peter Brooks, « The Melodramatic Imagination », in *Partisan Review*, vol. 39, n° 2, Spring 1972 (essai revisité et refondu in *The Melodramatic Imagination*, New Haven-London, Yale University Press, 1972) et Thomas Elsaesser, « Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama », in *Monogram*, n° 4, 1972 (essai revisité in « A Mode of Feeling or a View of the World? Family Melodrama and the Melodramatic Imagination Revisited », in Elena Dagrada (dir.), *Il Melodramma*, Roma, Bulzoni, 2007.

¹² On reprend ici la tripartition "sémantique, syntactique, pragmatique" proposée par Rick Altman, *Film/Genre*, London, BFI, 1999 à propos de la notion de "genre".

cruciale pour que ce film puisse accomplir sa tâche historique et historiographique.

Du côté de la forme, et donc de la construction syntactique (mais aussi de la forme du récit et de la mise en scène), on assiste à la représentation du point de vue de ces victimes,¹³ car c'est à travers leur perspective narrative – parfois également à travers leur regard – que sont montrés les événements. Ils le sont par le biais de plans subjectifs ou semi-subjectifs ; de plans rapprochés de Bons qui s'opposent aux plongées montrant à distance (et très souvent de dos) les Méchants ; du hors champ où se passent les infamies accomplies par les militaires ; des casques qui cachent souvent leur visage, alors qu'on voit très bien celui des locataires, des enfants, du peuple innocent. Ils sont montrés également par le biais du mode de l'excès, d'une narration qui fait magistralement alterner suspense et surprise, qui exploite un accompagnement musical très présent, aux forts accents sentimentaux et visant la participation émotionnelle du public.

Enfin, du côté de la réception spectatorielle, et donc du domaine pragmatique, la conséquence principale est justement la participation émotionnelle du public, soigneusement visée et obtenue par un savant dosage d'émotions et de sentiments, car on assiste non seulement aux coups de théâtre déjà évoqués, mais surtout à la mise à mort d'une femme enceinte qui est aussi un personnage important de l'action, ce qui crée un surplus de pathos, d'autant plus efficace que cette mise à mort est inattendue. Nous nous situons peu après la moitié du film, le jour même du mariage de Pina ; le spectateur ne s'attend donc pas à ce qu'elle puisse disparaître du récit.¹⁴

Ce n'est pas la seule séquence où le mélodrame abonde. *Rome, ville ouverte* est parsemé de situations – et de solutions – mélodramatiques : du topos narratif de la trahison de Marina qui dénonce Manfredi (un artifice romanesque typiquement mélodramatique) à celui des excès sexuels caractérisant presque tous les personnages négatifs (Ingrid et Bergmann, bien sûr, mais aussi Loretta et Marina) ; du symbolisme extrême qui imprègne l'allure et le jeu de Feist/Bergmann et Galletti/Ingrid, mais aussi de Fabrizi/Don Pietro, à celui de certains décors surchargés par un éclairage expressionniste. Pensons à l'invective de Don Pietro contre les nazis qui reculent à l'unisson, après la mort de Manfredi (Fig. 2), aux ombres qui se dessinent sur les murs dans la chambre de torture (Fig. 3), à la chambre de Marina et à son cabinet au

¹³ Thomas Elsaesser, « Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama », *op. cit.* ; Jean-Loup Bourget, *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985.

¹⁴ Quinze ans avant *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock.

théâtre (Fig. 4), au crucifix en relief au presbytère, aux éclairs de lumière dus à l'explosion provoquée par les enfants (Fig. 5), eux-mêmes cadrés en contre-plongée lorsqu'ils surgissent en profondeur de champ, comme des héros. Il convient également de mentionner à nouveau le rôle de la musique d'accompagnement qui, de concert avec des sons et des notes musicales diégétiques, charge l'univers sonore d'une dimension symbolique (le jazz chez Marina qui remplace l'orgue dans l'église, les cris des torturés assourdis par une musique classique jouée au piano).

Or, ces dispositifs posent problème car Roberto Rossellini est un auteur considéré comme l'incarnation même de la dé-dramatisation. Celui pour lequel on a employé le mot "dépouillement", le concept de soustraction à l'instar d'une catégorie esthétique de la modernité qui exclut toute parenté avec les excès classiques du mélodrame. Daney semble par ailleurs d'autant plus gêné par les jupes relevées sur le cadavre d'Anna Magnani qu'il s'agit d'un film de Rossellini. Aussi, s'il avait peut-être tort de focaliser sur ce détail, il avait raison de poser le problème.

Faut-il donc considérer que Rossellini doit également être "revisité" ? Ou bien faut-il reformuler le problème en se posant la question de l'origine de ces occurrences, que l'étude du scénario permet de retracer ?

Rome, ville ouverte, en effet, est aussi un film associé à de nombreuses légendes, dont la plus tenace est celle qu'il fut largement improvisé. Si cette croyance est due à de nombreux témoignages hauts en couleur¹⁵ qui abondent en anecdotes et relatent des circonstances aventureuses, elle se fonde sans doute également sur l'impression d'immédiateté si séduisante produite par le film. Cependant, en dépit de cette impression, de ces témoignages et d'une genèse véritablement romanesque, les résultats les plus récents de la recherche¹⁶ ne mettent pas seulement en lumière le fait que *Rome, ville ouverte* fut tourné à partir d'un véritable scénario (pris en charge par la script girl Jone Tuzzi

¹⁵ Dont ceux de Roberto Rossellini qui, comme toujours, a affirmé avoir tourné le film en utilisant uniquement des notes, s'en remettant surtout au hasard. De son côté, le scénariste principal Sergio Amidei affirmait avoir écrit le film très en détail, scène par scène, et que lorsque la copie de "travail" du scénario fut volée (avec le sac de la script girl Jone Tuzzi, qui la contenait) le tournage était déjà terminé. Cependant, les témoignages trompeurs abondent : Aldo Fabrizi, *Ciavêto fatto caso?*, texte établi par Marco Giusti, Milano, Mondadori, 2002 ; cf. également les témoignages d'Anna Magnani et d'autres protagonistes de l'époque in Adriano Aprà, *Roma città aperta di Roberto Rossellini*, *op. cit.*

¹⁶ Stefano Roncoroni, *La storia di Roma città aperta*, *op. cit.*, publie le scénario original reconstitué à son tour par des circonstances aventureuses. Voir également Ugo Pirro, *Celluloide*, Milano, Rizzoli 1983.

et essentiellement écrit par Sergio Amidei, bien qu'à partir d'un court sujet d'Alberto Consiglio et en collaboration avec Federico Fellini, Ferruccio Disnani, Ivo Perilli et Roberto Rossellini lui-même),¹⁷ mais ils établissent surtout que ce scénario fut également plus respecté qu'on ne voudrait le croire.

Certes, aujourd'hui, on sait aussi que le but principal de ce scénario était de fournir une lecture précise de la Résistance afin de répartir mérites et fautes entre ceux qui, dans la nouvelle Italie à édifier, seraient perçus en tant que Bons ou Méchants. Il s'agissait donc de faire jouer au film le rôle de bon objet dans le processus de pacification nationale, suite à la défaite du fascisme.¹⁸

Mais ce scénario joue également un rôle dans le succès remporté par *Rome, ville ouverte*, à l'étranger comme en Italie,¹⁹ où le film rapporta 162 millions de lire entre 1945 et 1946, fournissant les meilleures recettes de tous les films néoréalistes avec *Riso amaro*, autre mélodrame, tourné en 1949 par Giuseppe De Santis.²⁰ Un succès qui fut notamment assuré par la capacité du scénario à doser magistralement les multiples registres de la construction dramaturgique, déjà évoqués.

Si l'on regarde ce scénario de près, on s'aperçoit non seulement qu'il est très structuré et riche en indications de mise en scène, mais aussi que la succession des séquences est quasiment identique,²¹ de même que la structure interne aux séquences et aux dialogues, qui se recourent et parfois coïncident. On y retrouve surtout la robuste ossature drama-

¹⁷ Alberto Consiglio avait écrit un sujet (*La sconfitta di Satana*) qui devait être un court métrage ou un sketch et qui avait beaucoup plu à Aldo Fabrizi. Ce dernier voulut la collaboration de Federico Fellini et de Ferruccio Disnani ; Ivo Perilli insista pour renforcer les liens entre les différents personnages ; tandis que Roberto Rossellini collabora très peu. Stefano Roncoroni, *La storia di Roma città aperta*, op. cit. ; David Bruni, *Roberto Rossellini. Roma città aperta*, op. cit.

¹⁸ Stefano Roncoroni, *La storia di Roma città aperta*, op. cit.

¹⁹ Contrairement à ce qu'affirmait Rossellini, la réception critique de *Rome, ville ouverte* fut plutôt favorable en Italie aussi : Mauro Banfi, *Roma città aperta (Roberto Rossellini, 1945) e la critica italiana. La ricezione su quotidiani e riviste nel biennio 1945-1946*, thèse de laurea magistrale sous la direction d'Elena Dagrada, Università degli Studi di Milano, 2009-2010 ; Adriano Aprà, *Roma città aperta di Roberto Rossellini*, op. cit. ; Adriano Aprà (dir.), *Il dopoguerra di Rossellini*, Cinecittà International, Roma, 1995.

²⁰ Entre autres : Gianni Rondolino, *Roberto Rossellini*, Torino, UTET, 1989 ; David Bruni, *Roberto Rossellini. Roma città aperta*, op. cit.

²¹ Dans un cas, par exemple, l'ordre des séquences est inversé : le film nous montre d'abord Marina et Lauretta dans son cabinet au théâtre, puis Pina au presbytère qui attend Don Pietro, alors que le scénario prévoit un ordre contraire. Dans l'ensemble, le scénario original est beaucoup plus long et truffé de références à l'histoire de ces mois, ainsi que de symbolismes (comme l'image des alliances, vues par Francesco, après la mort de Pina).

turgique du film, la distribution savante de mélodrame et de la *commedia dell'arte*, le ton solennel alterné aux petits gags qui de temps à autres se chargent de délayer la tension (les réprimandes adressées aux enfants, tout de suite après leur action "héroïque" ; le coup de poêle et le coup de ballon, les statues de Saint Roch et de Vénus). Et bien que le meurtre de Pina se déroule sans sa poursuite du camion – un choix suggéré lors du tournage, par une violente dispute entre Anna Magnani et son fiancé de l'époque, Massimo Serato²² – la structure tripartite de la séquence y est entièrement prévue, avec le suspense et le montage alterné, en vue d'une efficacité majeure du climax final. Sergio Amidei en était d'ailleurs conscient.²³ Compte tenu des multiples enjeux émotionnels et idéologiques dont ce segment est porteur, on peut pourtant se douter que sans cette préparation si soigneusement calibrée, sans cette distribution de tensions et de soulagements, la participation du public – et son acceptation, surtout, de cette mort inacceptable – fonctionnerait différemment.

Plusieurs éléments, dès lors, s'imposent ici comme étant "à revisiter".

Il convient d'abord de revoir la supposée incompatibilité entre (néo)réalisme et mélodrame – et entre mélodrame et (néo)réalisme, à savoir la conviction selon laquelle la catégorie "mélodrame" en tant que genre serait inconciliable avec la catégorie "réalisme", dans chacune de ses nombreuses déclinaisons, y compris celle impliquée dans la sous-catégorie "néoréalisme".²⁴ Cette sous-catégorie est, à son tour, difficile à définir de façon nette et certaine – à cause de ses nombreuses conceptions, bien sûr, mais aussi, comme pour le mélodrame, de son ambiguïté intrinsèque, de l'hétérogénéité des éléments normalement pris en compte, de sa fluidité et de son côté ineffable, qui ont parfois fait préférer sa transformation en adjectif "néoréaliste".²⁵ Mais si l'on revoit les films tenus pour "néoréalistes" dans cette perspective, on y retrouve

²² Ce choix, qui se décide en cours de route, se base tout de même sur une partie du scénario déjà écrite, sauf que – d'après Stefano Roncoroni – Sergio Amidei devait sentir qu'il fallait la modifier. À propos des raisons délicates pour lesquelles il semblait opportun ne pas rester trop fidèle à la réalité dans ce cas : Stefano Roncoroni, *La storia di Roma città aperta*, op. cit.

²³ Cf. Sergio Amidei cité par Franca Faldini et Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, Milan, Feltrinelli, 1979.

²⁴ Thomas Elsaesser, « Tales of Sound and Fury », op. cit. Cf. également les réflexions de Peter Brooks (*The Melodramatic Imagination*, op. cit.) et de Jean-Loup Bourget (*Le mélodrame hollywoodien*, op. cit.) qui voient le mélodramatique (sinon le mélodrame) exister sous le masque du réalisme.

²⁵ André Bazin, « Difesa di Rossellini », in *Cinema Nuovo*, IV, 65, 25.08.1955 ; publication posthume en français sous le titre « Défense de Rossellini », in André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 4 – *Une esthétique de la réalité : le néoréalisme*, Paris, Éditions du Cerf, 1962.

les mêmes structures dramaturgiques, la même capacité à entremêler enjeux réalistes et métaphoriques, visant une représentation exemplaire des faits montrés qui valide et polarise nettement les valences morales. Leur nouveauté, en somme, réside ailleurs et est d'autant plus sensible si l'on se sert de structures narratives classiques et mélodramatiques.²⁶ Car pour un film aux enjeux idéologiques populaires tels ceux de *Rome, ville ouverte*, on peut affirmer, en paraphrasant Peter Brooks, que ces réalisateurs « qui continueront à croire à l'importance du grand drame éthique dans un univers désacralisé auront presque forcément recours au mélodramatique pour sa mise en scène ».²⁷

Mais Rossellini aussi est à “revisiter”. Ce qui s'impose notamment comme étant à “revisiter” est la légende selon laquelle il tournait sans scénario. Au contraire, l'entière filmographie de ce cinéaste si important, et en même temps si controversé, est marquée par la collaboration avec nombre de scénaristes divers qui, plus fréquemment qu'on ne l'a affirmé, jouent un rôle crucial dans la réalisation de ses films, précisément à partir de *Rome, ville ouverte*. C'est d'ailleurs le succès international de ce film qui modifie la perception du réalisateur au sein de la culture cinématographique italienne, et qui transforme Rossellini en terrain de conquête des deux principales coalitions idéologiques dans l'Italie de l'après-guerre, incarnées par la Démocratie Chrétienne d'un côté et le Parti Communiste de l'autre. La récurrence de scénaristes professionnels, tel Sergio Amidei (lié au PCI), ou qui ambitionnent de le devenir, tel le père Félix A. Morlion (lié à la DC), qui collaborent de différentes façons aux principaux titres rosselliniens de l'époque,²⁸ confirme également ce point.

Entendons-nous : Rossellini sait bien comment les endiguer. Souvent, il multiplie à dessein la collaboration de scénaristes d'horizons idéologiques divers, afin de mieux jouer ensuite la carte stratégique de l'improvisation et agir à sa guise. Mais c'est également souvent à ces scénaristes que l'on doit l'injection du mélodrame dans ses films,

²⁶ Selon Italo Calvino, on ne devrait même pas parler de “néoréalisme”, mais de “néo-expressionnisme” (préface à la nouvelle édition de *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964).

²⁷ Peter Brooks, « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame », in *Poétique*, n° 19, 1974, p. 356.

²⁸ Le communiste Sergio Amidei participe également à *Paisà*, *Germania anno zero*, *Stromboli* et *La paura* ; l'anti-communiste père Félix A. Morlion (représentant du monde catholique qui vise à faire de Roberto Rossellini le “néoréaliste catholique”) participe à *Stromboli*, *Francesco giullare di Dio* et *Europa '51*. Dorénavant, la plupart des films de Rossellini deviennent “pluriels” (Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, Milano, Led [2005], 2008 (2^e édition augmentée) ; Elena Dagrada, « Quanto la critica si divide. A proposito degli “anni Bergman” », in Andrea Martini (dir.), *L'antirossellinismo*, Torino, Kaplan, 2010).

lorsqu'on l'y retrouve,²⁹ y compris en termes de savoir dramaturgique. Pensons une dernière fois à *Rome, ville ouverte*, au rôle de l'écharpe de Pina donnée par Marcello à Francesco qui, grâce à ce don, s'attarde avec l'enfant et échappe à l'arrestation (contrairement à Manfredi et à Don Pietro, qui mourront peu après). Loin d'être un objet isolé, inséré au hasard dans une structure narrative au degré zéro, cette écharpe est au contraire un signe évident du caractère artificiel de l'organisation dramaturgique du film, où les événements ne sont pas distribués de façon accidentelle, mais sont disposés selon un dessein précis. D'autant plus que cette écharpe est non seulement ce qui reste de Pina à Marcello, mais aussi un détail du scénario où Pina meurt en courant vers Francesco pour la lui donner.³⁰ Il s'agit donc également d'un objet déplacé ici pour sauver la vie du seul personnage qui va pouvoir s'occuper de Marcello, afin que tout se tienne.

Bien que “revisité”, donc, Rossellini reste l'auteur par antonomase dont le talent le plus authentique est à chercher dans sa façon si nouvelle de nous montrer des images comme celles de la mort de Pina, sans lesquelles aucune préparation dramaturgique n'aurait une telle puissance. Et dans sa capacité à nous pousser, par la force de ces mêmes images, à nous interroger sur les images justes et la justesse des images au sein du mélodrame.



Fig. 1

²⁹ Voir également le rôle du co-producteur Howard Hughes dans le cas de *Stromboli*, notamment pour ce qui est d'un surplus de mélodrame dans la version américaine : Elena Dagrada, « Hollywood, Rossellini et le syndrome de Griffith », in *CiNéMAS*, n° 1-2, vol. 13, 2002.

³⁰ Stefano Roncoroni, *La storia di Roma città aperta*, op. cit.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5