

Les fleurs jaunes de Roberto Rossellini

Patrice Hovald

Numéro 47, 1966

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51739ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hovald, P. (1966). Les fleurs jaunes de Roberto Rossellini. *Séquences*, (47), 58-63.

Les fleurs jaunes

de Roberto Rossellini

Patrice Hovald

à Léo Bonneville

Tout a commencé en 1946. Car au commencement il y avait *Païsa*. Une forme d'une telle pudeur que la personne humaine s'en trouvait magnifiée, que la souffrance était, à chaque cri, le Galiléen en croix. Il n'y a pas eu de cinéma — au sens où nous sommes quelques-uns à l'entendre — autre que celui de *Païsa*, de *Stromboli*, de *L'Amore*, des *Fioretti*, d'*Allemagne, année zéro*, d'*Europe 51*, de *La Peur*, pendant des années et des années. Consultez vos filmographies, faites vos comptes . . . et donnez-moi tort.

Cela s'appelle comment? Cela s'appelle comment, lorsqu'après le baiser au Pestiféré, le Poverello voit frissonner sous un vent venu d'ailleurs les fleurs de la nuit;

lorsque le visage d'une femme, haussé au niveau de nos yeux par un recadrage d'une beauté bouleversante, est un état de grâce à lui tout seul; lorsque tout semble quotidien et rien ne l'est cependant tout en l'étant (comprenez-moi bien: cette globalité à tous les plans du spirituel à l'eau d'une prunelle) parce que la réalité ne peut qu'être recomposée et que Jean Rouch a tort?

Cela s'appelle Roberto Rossellini et il est grand temps de le rappeler. Après *La Peur*, ce fut le silence. *Les Evadés de la nuit*, on en parla pour ne pas se taire tout à fait et pourtant le chant avait la même maîtrise et la démarche la même dignité. *Viva l'Italia!* dort quelque part dans les

blockhaus de je ne sais quel distributeur et *India 58* est le brouillon d'un créateur que son amour des Ferrari a perdu . . .

Mieux vaut en rire si déjà on a envie d'en pleurer. Il y a aussi ce sketch dont on parle sans l'avoir vu et qui figure dans *Rogopag* (formé des noms de Rossellini, Godard, Pasolini et Gregoretti).

Et il y a *Voyage en Italie*. Demandez à Rivette, à Truffaut, à Godard, à Resnais, à Demy, à Varda, à Rozier, à Rohmer, à Chabrol, à Wajda, à Forman, à Polanski, aux Canadiens, mes frères, qui, du Québec, f . . . le feu à l'antiquaille des vieux machins et prennent la parole avant même que de l'exiger. *Voyage en Italie*, c'est la date, la borne, la pierre blanche, le pavé dans la mare, le non au sujet, à l'histoire, à l'anecdote. C'est le bloc-notes, le carnet, les loques de la vie, les bribes d'existence. C'est Audiard et Jeanson passés au napalm, les vedettes à la moulinette. *Voyage en Italie*, c'est le silence d'un front, d'une paupière, l'éclat du soleil sur une terrasse, le discours désarticulé d'un couple sur lui-même. *Voyage en Italie*, c'est le regard, c'est le nouveau cinéma.

— Roberto Rossellini où en êtes-vous ?

L'été est radieux — radieux : rendez à ce mot son visage ébloui — sur Paris qui bouge à peine, au

loin dans l'or d'août.

Rossellini est là, devant moi, dans la cour intérieure du château de Vincennes. Il vient de produire cinq épisodes de 55 minutes chacun intitulés *L'Age de fer*, réalisés par son fils aîné, Renzo, sous sa supervision et destinés à la télévision de différents pays.

— Roberto Rossellini qu'allez-vous faire ?

Ses yeux ne vous quittent pas. Tout son sourire s'y réfugie et l'homme tout entier prend un charme extraordinaire.

Il va partir au Vénézuéla commencer une série de films sur l'alimentation, pour la télévision aussi.

Pourquoi Rossellini est-il là, devant ce château, entouré de quelques mousquetaires à cheval, assisté d'Yves Kovacs qui fut l'assistant d'Astruc et de Welles (et le sera à nouveau) et un des meilleurs critiques français ? Pour y tourner les derniers plans de *La Prise de pouvoir par Louis XIV*, son plus beau film depuis *Vanina Vanini*. Cette oeuvre produite par l'O.R.T.F. a été présentée à la télévision française le 8 octobre dernier après avoir été invitée (je dis bien "invitée", Rossellini en est très fier) à la Biennale de Venise (hors-concours) où elle fut la seule à faire l'unanimité des critiques écoeurés par un jury qui ignore Bresson et Truffaut.

Louis XIV a été tourné en 35 mm couleurs. Si donc vous le voyez en noir et blanc sur votre récepteur, la certitude existe qu'il sera projeté, par la suite, en couleurs par les différents pays qui ont adopté le procédé SECAM d'Henri de France ou les procédés concurrents, ainsi que dans les salles commerciales.

Dans un des studios de Joinville, j'ai vu une sorte de cadre de fer de trois mètres sur quatre. Dans ce cadre, une vitre épaisse de mêmes dimensions. Elle est l'élément premier d'un système inventé par Rossellini. Derrière la vitre sont placées en biais (pour les besoins de la perspective) de grandes photos de bâtiments dont le Louvre. Une partie de la vitre ayant reçu une couche de tain forme glace et reflète donc le vrai ciel. Ainsi sont possibles des prises qui ne le seraient autrement que dans des conditions bien plus difficiles. Autre invention due à Rossellini et qu'il utilisa, je crois, pour la première fois pour *Il Generale della Rovere*: le zoom électrique. On sait que le zoom permet, sans déplacement de la caméra, des travellings qui sont donc purement optiques, l'objet photographié se rapprochant ou s'éloignant selon le jeu des lentilles qui passent du téléobjectif au grand angulaire. Tandis que ses opérateurs rivés à l'oeilleton de la



Rossellini au travail

caméra corrigent le champ, Rossellini, tandis que l'action se poursuit, commande à distance l'action du zoom dont il sait parfaitement — car Rossellini est avant tout *un regard* — quelle sera sa conséquence sur cette action et, partant, sur le spectateur.

Revenons à Vincennes. Si la quasi totalité des séquences et des scènes a été tournée au château de Brissac, dans le Maine et Loire, la cour intérieure du château de Vincennes (en voie de restauration) sert de cadre à ce plan de raccord réalisé avec l'aide d'une équipe réduite (assistant opérateur, cameraman, script, quelques comédiens et figurants) et d'une Cameflex légère montée sur un trépied. L'angle de prise de vue ne sera changé que deux fois : un plan général de l'ar-

rivée à cheval, entouré de mousquetaires, du médecin et de l'apothicaire auprès de magasin, plan dont Rossellini fait faire trois prises, un plan rapproché (deux prises) de la même action. Pour le plan général, la caméra est à quelque quatre-vingts mètres des comédiens, distance que parcourt inlassablement Yves Kovacs pour satisfaire aux désirs de Roberto.

Rossellini a lui-même résumé le sujet de *Louis XIV* dans un texte où l'on retrouve l'admirable concision documentaire qui marque le créateur et tout son oeuvre :

En 1661, le Cardinal Mazarin est à l'agonie. Le roi, très jeune, n'a pas, jusqu'à cette date, participé au gouvernement, laissant son ministre, qui est aussi son parrain, gouverner pour lui.

Ni la propre mère du Roi, Anne d'Autriche, ni aucun des ministres et courtisans ne pensent le Roi capable d'assumer la charge du pouvoir. Louis XIV, en effet, apparemment gauche et timide, a su dissimuler ses intentions et la nature véritable de son caractère.

Avant de mourir, le Cardinal Mazarin lui lègue sa fortune. Le Roi refuse, malgré le cruel manque d'argent dont il souffre : il ne veut rien accepter de l'un de ses sujets, fût-il le plus illustre.

Ce refus est la première mani-

festation d'un grand caractère ; le premier pas vers la prise du pouvoir.

Le Cardinal meurt. Le Roi convoque son Conseil et, à la surprise de tous, y parle en maître ; ce discours met un frein aux intrigues de la succession.

S'appuyant sur Colbert qui était l'intendant du Cardinal Mazarin, Louis XIV va lucidement appliquer son programme politique, dont les objectifs sont clairs :

- Il doit maintenir la noblesse séparée de la bourgeoisie.
- Il veut, poussé par Colbert, accélérer la vocation industrielle de cette bourgeoisie.
- Il veut aussi centraliser le pouvoir entre les mains du Roi.

En ce début de règne, les premières mesures de cette prise du pouvoir, en application de ce programme, seront les suivantes : écarter sa mère, la reine Anne d'Autriche, veuve de son père Louis XIII, du gouvernement, et plus généralement, tenir à distance tous les membres de la famille royale, arrêter Fouquet, le Surintendant des Finances, dont la puissance immense porte ombrage au pouvoir royal et qui a, de plus, offensé le Roi en proposant 20.000 pistoles à Mademoiselle de La Vallière, sa maîtresse ; tenir constamment la



La Prise du pouvoir par Louis XIV, de Roberto Rossellini

noblesse en sa présence, pour pouvoir la surveiller de près, d'où la construction de Versailles; remplacer les soucis batailleurs de cette noblesse trop sauvage par des soins immodérés apportés au costume et à l'étiquette: la mode extravagante et ruineuse imposée par le Roi et le rituel presque religieux de la vie de courtois à Versailles sont, en réalité, deux mesures politiques très importantes, qui ont influencé, d'une manière définitive, l'histoire de France des décennies suivantes. Ces mesures sont illustrées et apparaissent clairement dans le cours du film.

Parvenu au sommet du pouvoir, maître de lui et de son royaume, le Roi médite, et cette mé-

ditation à Versailles marque la fin du film.

* * *

Nous sommes en présence non d'un "film historique" au sens souvent détestable du terme mais d'un quasi documentaire, d'une analyse historique, politique, morale, économique même, d'un événement, analyse qui est aussi un constat. Toute théâtralité est tuée par la distance que maintient le regard de Rossellini.

Le plus étonnant est de voir Roberto diriger ses acteurs. C'est tout juste s'il met l'oeil au viseur de l'appareil. Il voit, c'est tout. "Un seigneur", dit Yves Kovacs. Un

seigneur, c'est vrai, de la haute race qui vient de Griffith et passe par Lang ou Welles.

* * *

Nous nous retrouvons sur l'esplanade. Le pli de l'effort qui marquait le visage de Roberto Rossellini s'est effacé. Il s'avance, souriant, les mains tendues, parle de l'ouvrage que je lui avais fait adresser en 1960. Je prends quelques photos. Il parle de sa fille hospitalisée à Florence, de son projet sur l'alimentation des hommes à travers les âges.

— Existe-t-il, pour vous, une différence entre le fait de tourner pour le cinéma ou la télévision ?

— Non, aucune. Ce sont des images, des plans que je "vois" de la même manière.

A un moment donné, je lui dis la beauté de *Voyage en Italie* :

— Aucun ouvrage contemporain n'a pu à ce jour ne serait-ce que l'approcher. Il comprend que je ne cherche pas à lui faire plaisir. Il sait que je dis ce que je crois être la vérité de l'art. Et il y a alors sur ce célèbre visage, dans ces yeux qui vous concernent avec une scrupuleuse attention, le bonheur de se savoir reconnu, mis à la place qu'il ne peut pas ne pas savoir être la sienne.

L'immense esplanade est un désert. Le groupe des techniciens

l'attend, loin. C'est alors que s'approche une blonde petite fille. Je l'ai vue cueillir des fleurs jaunes sur la pelouse du château dès qu'elle a su que l'homme auquel je parlais était Rossellini.

Elle s'approche et tend spontanément les fleurs. Il ne saisit pas tout de suite l'hommage qui ainsi lui est adressé. Alors la petite lui dit hardiment :

— C'est pour vous, Monsieur Rossellini...

Il penche sa haute silhouette, demande à être photographié avec les enfants, et le voici, heureux, plus qu'ému, bouleversé. L'enfance lui est infiniment proche. Je revois dans un éclair l'adolescent blond d'*Allemagne, année zéro*. Il rit :

— Merci, carissima.

Et l'image que je garderai de ce matin d'été sera celle d'un homme sur les épaules duquel l'existence a posé une main très lourde, et qui s'éloigne, là-bas, dans la fuite d'une allée bordée de grands arbres : Roberto Rossellini dont les doigts se rejoignant dans le dos serrent un bouquet de fleurs jaunes qui lui ont peut-être rappelé, l'espace d'un instant, un autre matin voici longtemps déjà, l'enfant qu'il fut et qui tendait les mains vers des fleurs semblables, sous un même soleil.