

## SELECTED BY: MICHELE LAGNY

ELENA DAGRADA, *LE VARIANTI TRASPARENTI. I FILM CON INGRID BERGMAN DI ROBERTO ROSSELLINI*, LED, MILANO 2005

*Le varianti trasparenti* seront désormais un livre incontournable pour tout chercheur qui s'intéresse à Rossellini. Il porte sur les films faits avec Ingrid Bergman dans les années 50, ceux qui ont été à la fois un échec public et commercial, en particulier en Italie, et un mythe cinéphilique, surtout en France: «*S'il est un cinéma moderne, le voilà!*» (Rivette, à propos de *Voyage en Italie, Viaggio in Italia*, 1954). En les constituant comme un ensemble, un "polyptique", Elena Dagrada permet de reconsidérer aussi bien les ennuis d'Ingrid Bergman aux prises avec une poule envahissante dans le sketch de *Nous les femmes (Siamo donne)*, 1953 que son saisissement par la spiritualité dans *Stromboli* (1950) ou *Jeanne au bûcher (Giovanna d'Arco al rogo)*, 1954. Mais ce n'est pas une analyse de plus sur l'actrice ni sur la valeur éthique ou esthétique des œuvres: par son approche à la fois philologique et génétique, elle ouvre au contraire toutes sortes de perspectives, non seulement sur les mésaventures des films de Rossellini, mais sur l'idée d'auteur, dans sa confrontation autant avec l'acte de création qu'avec les contraintes liées à la dimension industrielle et commerciale du cinéma et avec les pressions de la, ou plutôt des censures, politiques, religieuses, esthétiques, culturelles. Sans négliger la dimension autobiographique, particulièrement sensible dans le cas d'un couple réalisateur/actrice qui fonde, dans l'optique de l'ouvrage, l'homogénéité de la série.

Le cœur du travail consiste en une analyse des diverses variantes repérables dans différentes versions des six films tournés entre 1949 et 1954. Nous sommes donc dans l'optique d'une recherche depuis quelque temps largement ouverte, celles des "versions multiples", ou du "film pluriel". Depuis la mise en œuvre des grands chantiers de restauration des films, qui a

caractérisé les années 90, de nombreuses équipes et chercheurs s'y sont consacrés, en particulier sous l'impulsion de l'annuelle Conférence de Udine et la MAGIS - Gradisca Film Studies Spring School, si bien que s'est développée une impressionnante bibliographie.

Pour ne pas trop se perdre, Elena Dagrada s'est limitée aux versions existantes dont on peut penser qu'elles ont été préparées, si ce n'est entièrement par lui-même, du moins sous le contrôle, ou avec des fragments tournés par Rossellini. Même si deux documents joints à la fin du volume font état, dès 1950, de conflits entre le réalisateur et la RKO, à propos de la version américaine de *Stromboli*. Chaque film est ainsi présenté en juxtaposant chacune des versions sous forme de colonnes (trois pour *Stromboli*, six pour *Europe '51*, 1952, etc.) qui donnent des descriptions synoptiques parallèles et permettent de repérer les types de variantes: des suppressions ou ajouts de scènes entières jusqu'aux plus infimes modifications dans le montage ou les dialogues, parfois si difficilement repérables que les différences paraissent quasi imperceptibles. Enfin pour chaque film, des séries de photogrammes permettent de visualiser certaines modifications. Le chapitre le plus stupéfiant est celui qui concerne *Europe '51*, dont Elena Dagrada avait repéré huit versions avant que, alors que le livre était sous presse, la préparation d'un DVD n'en fasse découvrir une neuvième... (voir son apostille, pp. 443-449). Ainsi la conclusion prudente sur l'état d'une recherche toujours ouverte se justifie-t-elle, d'autant qu'on ne réussit pratiquement jamais à identifier un négatif original complet, ou une version intégrale qui puisse faire office de *Urtext*, sauf dans le cas spécial de *Jeanne au bûcher*, malgré ses deux versions française et italienne, et surtout de *Voyage en Italie* dont la version internationale, doublée et post-synchronisée en anglais, peut-être considérée comme la version originale, ensuite doublée (mais amputée d'une scène) en italien. Ce qui n'empêche pas la circulation d'autres versions, jugées ici apocryphes, notamment *La Divorcée de Naples*, dont l'autre titre est

*L'Amour est le plus fort*, présentée en France fin 1954 et qui a suscité l'ire de Truffaut; ou, mieux encore celle ressortie en 1958 en Angleterre sous le titre *The Lonely Woman*, après la séparation d'Ingrid et de Roberto!

Il ne suffit pas de décrire les variantes, encore faut-il en rechercher les motifs. Il est clair que le mode de réalisation des films, parfois tournés en double (pour *Stromboli* comme pour *La Peur* [*La paura*, 1954]), la pratique de la post-synchronisation et celle du doublage sont à l'origine de bien des changements, en particulier dans les dialogues. Mais cela n'explique pas tout, et pour mieux comprendre les transformations qui ont affecté les films, il faut faire l'analyse à la fois des textes filmiques et des conditions socioculturelles dans lesquelles ils ont circulé. Les choses deviennent alors plus compliquées et plus subtiles. Tout se mêle et s'embrouille: les projets esthétique et éthique, voire idéologique, les concessions faites aux goûts supposés d'un public d'autant plus hétérogène qu'il est international, le désir des distributeurs de profiter de la croustillante dimension autobiographique souvent perceptible en filigrane. Les réputations de l'actrice et du réalisateur, fort admirés pour leurs œuvres antérieures, aussi différentes qu'il est possible, rendent encore plus sulfureux les aléas de leur couple, à une époque où l'on n'accepte guère les "familles recomposées". L'un et l'autre brouillent leur image à travers des œuvres qu'on va soit tenter d'édulcorer, soit au contraire d'utiliser pour profiter du goût du scandale. Le plus étonnant, c'est que, quelle que soit l'ampleur des modifications et des différences, les critiques, des plus hostiles aux plus admiratifs, n'ont pas relevé ces "varianti trasparenti", restées la plupart du temps invisibles, même quand des changements apportés avaient été réclamés. Qu'est-ce donc qu'un film? Et qu'en voit-on? À moins que la force de ces films-là ne résiste à quel qu'amendement que ce soit?

La première étude, celle de *Stromboli*, peut servir d'échantillon pour indiquer les méthodes d'approche. Elle s'attaque aux modifications effectuées dans le montage et le dialogue des

trois versions disponibles (celle de la RKO, sortie aux États-Unis, la version internationale – à la Cinémathèque française – et la version italienne). Elle aboutit à la conclusion qu'il n'y a pas de version intégrale originale, sans qu'on puisse réellement dire que le matériel utilisé ne provienne pas de celui tourné par Rossellini (p. 39), d'autant que deux négatifs ont été fait à partir de deux tournages en anglais (p. 40), encore que les prises de la version RKO semblent de qualité inférieure. On montre ensuite les transformations d'une version à l'autre, à travers les variantes des différentes rédactions du scénario, ensuite à partir des écarts de montage et de dialogues. À plus grande échelle, on repère des coupures importantes, par exemple celle de la séquence où Antonio rapporte son premier poisson et où Karin va l'admirer, le toucher, sur la table de la cuisine, puis se recoucher avec un verre de vin, supprimée dans la version italienne (pour excès de sensualité?). Ou bien le rajout, dans la version de la RKO, d'une voix narratrice et d'une séquence de présentation de Stromboli (le village de pêcheurs, l'île, le volcan) fabriquée par prélèvements de plans ou de fragments de plans provenant d'autres moments du film et recyclés ici, alors que les deux autres versions débutent directement dans un camp de personnes déplacées. Par ailleurs, tout une recherche méticuleuse sur les très petites modifications apportées au montage ou aux dialogues autorise d'autres hypothèses: par exemple lorsque, au moment de l'éruption, la version américaine pratique un montage "analytique", avec des alternances serrées de plans brefs, alors que les autres versions se caractérisent par un nombre réduit de cadrages de plus longue durée. Ainsi se marque l'incompatibilité entre la pratique de Rossellini (avec ses longues prises) et ce que Dagrada appelle le "syndrome de Griffith", privilégiant le montage à fonction explicative. Une recherche documentaire pointue sur les conditions de rédaction du scénario et de réalisation du film permet d'évaluer les raisons qui ont pu motiver ces changements: *final cut* confié par Howard Hughes à un monteur hollywoodien pour la version de la RKO, et

pour les autres versions, rectifications liées à l'accueil plutôt hostile lors des projections à Venise, tant de la part des partisans de gauche du néo-réalisme que de celle des catholiques, malgré les différents efforts de Rossellini et de son conseiller le Padre Morlion pour satisfaire le Vatican. Elle laisse penser que les variantes ont dû paraître indispensables pour tenir compte soit des différences entre les publics (nationaux, ici) à une époque où l'homogénéisation culturelle de l'Occident restait encore faible par rapport à celle du monde contemporain, soit du poids des routines d'écriture.

Revenons sur le cas d'*Europe '51*, où l'on peut distinguer, outre deux versions doublées en italien et sorties en 1952, deux "souches" pour les six (ou sept) autres différentes versions; l'une et l'autre auraient été post-synchronisées en anglais, mais les trois variantes de *The Greatest Love* (dont une dernière version réintitulée *Europe '51*) semblent avoir été destinées au marché anglo-saxon tandis qu'une version antérieure, avec une post-synchronisation moins soignée et les ritournelles chantées en italien (présentée à Cannes en 1953) a également trois variantes, peut-être pour le marché francophone. L'une d'entre elle (la version G, sortie à New York en 1954), serait peut-être une sorte de matrice permettant d'imaginer une version complète internationale virtuelle. Pas plus que je ne l'ai fait pour *Stromboli*, je ne résumerai ici toutes les questions qui font problème (en particulier en ce qui concerne les échanges entre Irène et le prêtre) ni toutes les conclusions qu'Elena Dagrada tire de ses micro-analyses, d'autant que la situation présentée par le film est plus complexe. Il va au-delà des oppositions de classe et des différences culturelles entre Européens du nord et Italiens, si sensibles encore ici, au-delà aussi de l'isolement et l'exclusion d'une femme qui refuse tout compromis, sans toujours bien saisir la réalité des choses. Son comportement en effet met en évidence les hypocrisies sociales et religieuses d'une Italie qui, si l'on tient compte du titre, pourrait valoir pour l'ensemble de l'Europe occidentale d'après la guerre et la reconstruction. Il suscite

donc des réactions particulièrement négatives, davantage en Italie qu'ailleurs, qui ont davantage à voir avec la fonction sociale qu'on attribue encore au cinéma qu'avec le refus d'une forme nouvelle: c'est pourtant celle-ci, et notamment le refus du morcellement du découpage classique, qui rend les modifications apportées non seulement inefficaces, mais responsables d'un sentiment de malaise. Plus que les événements et les dialogues, qu'on peut plus ou moins modifier, c'est «la structure narrative, la composition des cadrages, la mise en scène du contraste entre la silhouette élancée [de l'actrice] et les habitants de la banlieue» (p. 176) qui font d'*Europe '51* «la tragédie du conformisme» (sous-titre prévu par Rossellini) et rend le film irrécupérable malgré les interventions chirurgicales.

Pour réussir son tour de force de dentellière, Elena Dagrada nous immerge dans les archives, filmiques d'abord, mais écrites aussi, en un jeu de va-et-vient permanent entre les copies des films, les textes disponibles sur leur préparation et les intentions d'auteur (avec Rossellini, on n'est jamais à court!), sur les réactions à chaud, non seulement des critiques, mais de responsables de production, de politiques ou d'autorités religieuses. Ainsi des textes reproduits parmi les documents présentés à la fin, à propos d'*Europe '51*, particulièrement malmené et par le public (rapport Selznik après un *pre-screening* particulièrement désastreux dans le Connecticut en 1953) et par les censeurs (lettre de Giulio Andreotti qui pense en 1952 que le public ne comprendra pas ce que veut dire le film). Du coup, le travail d'archives ne ressemble pas à une collecte, mais les croisements, les débats et discussions directement engagés reprennent parfois des interprétations antérieures (par exemple celle d'Alain Bergala à propos du point de vue subjectif dans *Stromboli*, p. 69, ou celle de Laurent Billia qui fait allusion à des archives trouvées dans le fonds Le Chanois et concernant un projet franco-italien pour *Europe '51*, p. 161). On est donc tout de suite entraîné dans les projets et les difficultés du couple Rossellini/Bergman comme dans les réactions

contradictoires, mais le plus souvent féroces, de la critique et des instances qui se considèrent comptables de la moralité publique. À point d'y être parfois un peu noyé, car on saute constamment d'un texte dense à des notes infra-paginales assez longues, à des descriptions ou à des photogrammes, en un mouvement un peu tourbillonnaire qui semble évoquer l'atmosphère effervescente du moment. On regrette alors particulièrement l'absence d'index et celle d'une bibliographie finale, d'autant plus étonnantes qu'il s'agit d'une publication savante. Mais ce halètement donne une dimension excitante à la lecture.

Ce travail marque à quel point le film n'existe pas en lui-même mais comme série de variantes: non seulement la version "originale" originelle n'existe plus, comme le criait déjà Cherchi Usai il y a vingt ans à propos du cinéma muet, mais qu'elle a pu ne jamais exister. Et encore n'a-t-on pas parlé ici des versions vidéo ou numériques qui sont désormais dominantes dans le circuit de circulation des œuvres, et Dagrada s'est-elle limitée aux aires linguistiques occidentales. On constate aussi, après une longue éclipse, une réintroduction de l'auteur, dont la place et le rôle apparaissent comme centraux. Mais là encore, non sans dommage pour son intégrité existentielle: le Rossellini d'Elena Dagrada se trace en filigra-

ne comme lui-même multiple, morcelé, parfois dilacéré. Non pour des motifs psychologiques, mais pour des raisons textuelles, non en tant que producteur de ses films, mais comme leur produit.

C'est aussi une manière de rappeler que les œuvres ne sont pas des objets patrimoniaux à retrouver, à restaurer et à classer, embaumés sous une masse d'érudition, mais des faits sociaux, progressivement constituées par leur circulation matérielle et fantasmagique. Cela devrait engager à une certaine prudence à leur égard, tant dans les analyses textuelles strictement immanentistes, un peu abandonnées ces derniers temps, que dans les jugements critiques qui ont parfois donné lieu à des batailles féroces, justement en ce qui concerne Rossellini. Comme le souligne François Thomas à propos des versions multiples des films de Welles: «Des traditions critiques [...] ont pu ainsi se fonder sur des œuvres bien différentes». À la fois symptômes et produits de leur époque, sur laquelle ils nous donnent des indices, il faut, pour les faire exister historiquement, non seulement leur étude génétique et leur analyse formelle, mais l'examen des variantes de leur réception, qui a parfois agi sur leur forme même. Sans les empêcher de continuer à mener leur vie, même transformés, voire mutilés, mais toujours actifs.