

LES MISES À MORT DANS *ROME, VILLE OUVERTE*, DE ROBERTO ROSSELLINI

Emmanuel TAÏEB

RÉSUMÉ : Dans ce film majeur de l'après-guerre, le réalisateur fait mourir ses personnages par trois fois, comme autant de manières de filmer une mise à mort. « Mort-scandale » d'une femme du peuple, donnée par un soldat bourreau anonyme, se déroulant dans la rue. « Mort-aveu » d'un résistant communiste, presque filmée dans l'espace mental du bourreau nazi. « Mort-miracle » d'un prêtre résistant, fusillé dans un terrain vague, dans des conditions sacrilèges. Non seulement pour chaque exécution, Rossellini recourt à une mise en scène particulière, mais encore il dit la guerre et ses bourreaux avec une acuité inégalée¹.

La modernité du cinéma s'incarne dans la perte de l'innocence, très prégnante dans les films d'après-guerre. C'est dans ce contexte que le courant néo-réaliste, le premier, explore des coins reculés de la représentation du corps, en consacrant comme personnages principaux des personnages jusque-là peu représentés, femmes, enfants, hommes en souffrance : les corps ne sont pas héroïsés, comme pouvait le faire le cinéma classique ou hollywoodien, mais au contraire humanisés, issus du commun. Nouvelle économie des corps : corps fauchés, corps qui souffrent, qui n'atteignent pas la fin du film, voués à la disparition. Tous les films néo-réalistes s'inscrivent d'ailleurs dans une problématique de la disparition, où le corps est perpétuellement travaillé par l'absence d'autres corps, ceux que la guerre et les camps ont emportés ; hantés par ces « vestiges des morts »², les corps y tiennent lieu d'autres corps.

Rome, ville ouverte, tourné par Roberto Rossellini avant même la fin de la guerre, et dans des conditions épiques³, est le film emblé-

1. Cet article est tiré d'un mémoire de Maîtrise d'études cinématographiques portant sur « La représentation du corps dans les films néo-réalistes », soutenu à l'université Paris I, et dirigé par M le Professeur Dominique Chateau. La version pour *Labyrinthe* a été considérablement remaniée et enrichie.

2. L'expression est de Youssef Ishaghpour, « Le maître, l'immanence et l'image », dans *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*, Paris, Denoël/Gonthier, p. 105.

3. Naissance mythique retracée par le documentaire de Carlo Lizzani, *Celluloide*, 1996. Voir sur Internet <http://www.italynet.com/CINEMA/default.htm>.

matique de cette disparition des corps. Cinquante ans après, la force de son esthétique est demeurée intacte. « Voici un film qui recule les limites de l'émotion ordinaire, qui invente un langage nouveau fait de démesure et de patience, attentif à ce qui constitue les fondements même de la nature humaine », écrit ainsi Louis Skorecki⁴.

Ce qui frappe concrètement dans *Rome, ville ouverte*, c'est que l'un après l'autre les trois personnages principaux y sont tués par les nazis. Pina, femme du peuple, est abattue alors qu'elle court après son fiancé emporté par les Allemands. Manfredi, résistant communiste, est torturé à mort par le chef local de la Gestapo. Enfin, Don Pietro, prêtre résistant, est fusillé sur un terrain vague⁵. Ces mises à mort des corps, qui sont autant de « scènes primitives », Rossellini les filme chaque fois d'une manière différente.

Pour Alain Bergala, la révélation de la vérité chez Rossellini intervient selon trois figures : le scandale, l'aveu ou le miracle⁶. Et les figures de mises à mort recoupent presque parfaitement celles-ci. Mort brutale (scandale) de Pina, mort sous la torture (aveu) de Manfredi, mort (miracle ?) de Don Pietro. Trois dispositifs de mort avec trois dispositifs de mise en scène différents, qui nous permettront de répondre à la question majeure : comment filmer une mise à mort ?

LA « MORT-SCANDALE »

La mort de Pina est un trou d'air ; le film l'enregistre comme malgré lui, parce qu'elle survient par surprise, et sa portée n'apparaît qu'avec retard. Aussitôt balayée qu'accomplie, Rossellini passant directement à la scène suivante, cette mort se dépose par fragments.

Du mouvement à l'immobilité

Selon Jacques Rancière, c'est tout le film qui est construit autour de la scène de la mort de Pina. La chute de son corps, lorsqu'elle « s'abat sur

4. Louis Skorecki, *Les Violons ont toujours raison*, Paris, PUF, 2000, p. 61.

5. Ces personnages sont respectivement interprétés par Anna Magnani, Marcello Pagliero et Aldo Fabrizi.

6. Alain Bergala, « Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne », préface à Roberto Rossellini, *Le Cinéma révélé*, Paris, Flammarion, 1984.

le blanc de la chaussée comme un grand oiseau »⁷, est une figure-mère, une mort matricielle qui annonce l'omniprésence du thème dans le film.

Cette mort intervient à un moment où la tension n'a cessé de monter : descente de l'armée dans l'immeuble de Pina, intervention de Don Pietro pour dissimuler des armes, puis arrestation de Francesco, le fiancé de Pina. La scène est constituée de plans très courts, montrant des corps en mouvement, mais pas n'importe lesquels. Sur fond de corps immobiles — les autres habitants de l'immeuble, en rang — seuls bougent ceux par qui l'action arrive : les résistants et les soldats. Certes, Rossellini prend bien soin de les distinguer, mais leurs mouvements sont identiques. Ce mimétisme atteint son plus haut degré quand Don Pietro est filmé descendant les escaliers à toute vitesse, tandis que, dans le même espace, les soldats le remontent.

À chaque fois le mouvement de la caméra épouse celui du personnage principal, sauf dans le cas de Francesco, emmené en camion dans un enchevêtrement de corps gris, comme si l'arrestation était déjà pour lui néantisation, fonte dans la masse. Et ce mouvement est accentué, par contraste, sur fond d'un monde immobile. L'œil n'a d'autre échappatoire, d'autre point de fuite dans ce tableau, que de fixer ceux qui bougent, au sein d'une composition essentiellement figée.

Dans cette scène, extrêmement dépouillée, rien n'annonce la mort de Pina. Et pourtant l'atmosphère est pesante, chaque plan, bref, contribuant au rythme régulier, au pas de la scène. Pour amener la mise à mort de l'héroïne, Rossellini progresse par paliers. De même que Pina traverse une sorte de frontière en franchissant le long porche de son immeuble, la mise en scène se fait en deux temps. Tous les plans situés dans la première partie de la scène, c'est-à-dire côté cour, ont des angles de prise de vue plutôt homogènes. La rupture est marquée justement par le passage de Pina sous le porche, que la caméra filme au centre. Côté rue⁸, les angles de filmage varient : alternance de Pina

7. Jacques Rancière, « La chute des corps », dans Alain Bergala et Jean Narboni (sous la dir. de), *Roberto Rossellini*, Paris, Cahiers du cinéma, 1990, p. 72.

8. Côté cour, l'immeuble, la vie privée, quotidienne, italienne ; côté rue, la guerre, la présence allemande. Frontière géographique, de mise en scène, mais aussi actorale. Anna Magnani a ainsi pu déclarer : « Lorsque j'ai franchi la porte principale, tout d'un coup j'ai vu des choses déjà vues... Elles me replongèrent dans les temps où à Rome les Allemands emmenaient de force les jeunes, les garçons avec eux. Car c'était le vrai peuple qui était adossé contre les murs. Les Allemands étaient de vrais Allemands sortant d'un camp de prisonniers. Tout à coup je n'étais plus moi-même. [...]

courant (sous deux angles différents), de Francesco dans le camion, ou de Don Pietro. Comme s'il s'agissait d'embrasser toutes les actions de chacun des personnages.

Répétition des plans

L'autre approche filmique de Rossellini consiste à répéter les plans pour faire monter la tension. Chaque plan revient au moins deux fois, comme s'il fallait enregistrer le degré de contamination du plan précédent sur le plan suivant. Pour Daniel Serceau, c'est la scène même qui contamine le film tout entier. « Le corps de Pina gisant, impudique, sur le pavé des rues, se répand désormais sur la scène. Parvenue au rang d'image fétiche, la séquence est devenue cliché, l'égarément d'une femme un moment d'exaltation où l'érotisme et la mort se confondent en objet de culte. Le plan de Pina étendue sur le sol n'est plus qu'une image-signe, signe du film en son entier, peut-être de l'œuvre de Rossellini, voire du néo-réalisme en son ensemble⁹. »

La scène commence avec un plan de Pina aux prises avec un soldat allemand. Le plan suivant nous montre Francesco arrêté. Rossellini vérifie alors les effets de ce plan, à tout le moins de son contenu. Le plan suivant reprend alors le premier, sauf que maintenant Pina hurle et se débat pour poursuivre Francesco. Nouveaux plans de Francesco emmené, la caméra « panote¹⁰ », même si ces deux plans ne sont pas des raccords sur le regard de Pina, on peut penser que c'est le regard de Pina qui « panote » pour suivre Francesco. Dernier retour sur le même premier plan, et cette fois Pina parvient à se dégager. Le procédé n'est pas inédit, mais Rossellini le systématise. On trouve ainsi plusieurs rimes (ou retours de plans pris sous le même angle) du même type, mais le plus saisissant est celui du fils de Pina accourant auprès de sa mère abattue, filmé exactement comme elle un peu auparavant. C'est d'ailleurs sur ce plan que la musique part. Jamais lancée pour faire monter l'intensité dramatique *avant* qu'il n'arrive quelque chose,

J'étais le personnage. [...] Rossellini avait préparé la rue d'une façon extraordinaire. » Cf. Patricia Pistagnezi (sous la dir. de), *Anna Magnani*, Paris, Fabbri Editori-Centre Georges Pompidou, coll. « Cinéma/singulier », 1989, p. 55-56.

9. Daniel Serceau, « Roberto Rossellini et l'aporie de l'esthétique », *Décades. Annales de l'Institut d'Esthétique et de Sciences de l'art*, « Années 50. Le cinéma. L'après-guerre et le réalisme », 1, 1996, p. 21.

10. C'est-à-dire qu'elle fait un mouvement panoramique.

elle survient toujours *après* l'événement. Ce n'est pas la mort physique de Pina qui la déclenche, mais l'idée de sa mort, ses conséquences, la gravité et l'absurdité de l'acte commis.

La scène est d'autant plus frappante que Rossellini ne choisit pas de faire mourir Pina à n'importe quel plan : elle meurt dans un plan subjectif de Francesco, filmé depuis le camion qui s'éloigne, nous faisant partager son point de vue. Nous suivons donc la disparition d'un corps aimé. La mort de Pina surgit arbitrairement, donnée par un inconnu, pour une raison inconnue (Pina n'étant pas une menace), et cet arbitraire, le surgissement brutal de la mort, son *scandale* (pour reprendre la terminologie d'Alain Bergala) est accentué par une mise en scène qui, loin de l'enjoliver, semble filmer un simple mouvement et paraît constater l'irruption de cette mort au sein de ce qu'elle enregistrait.

« La mort des femmes n'appartient qu'à ce siècle », ajoutait Alexandre Astruc¹¹.

LA « MORT-AVEU »

Scène fondamentale du cinéma moderne pour Serge Daney, la mort sous la torture de Manfredi a été très tôt identifiée comme bouleversant la narration classique. Amédée Ayfre, par exemple, cite Sartre qui attribue à la torture, en tant que créatrice de situations extrêmes, l'explication du renversement que sa génération a apporté à la technique romanesque¹². Pouvoir de la torture qu'Ayfre étend à cette scène dans le bureau de la Gestapo qui, elle aussi, institue un bouleversement, parce qu'elle montre une action, rarement aperçue au cinéma, couplée à l'emploi spectaculaire de la profondeur de champ, inattendu dans ce lieu confiné.

Une scène primitive de la modernité

Le chef de la Gestapo¹³ déclare qu'il se promène à Rome sans quitter son bureau. Bureau centripète : il fait tout venir à lui, photos, hommes (de fait, à la fin, tout le monde sera dans son bureau). La ville ne lui

11. Alexandre Astruc, « La femme et la mort », *Cahiers du cinéma*, 30, Noël 1953, p. 15.

12. Amédée Ayfre, « Néo-réalisme et phénoménologie », *Cahiers du cinéma*, 17, novembre 1952. Voir les nouvelles du *Mur* de Jean-Paul Sartre.

13. Diverses sources indiquent qu'il s'appelle Bergmann, mais dans le film son nom n'est jamais prononcé.

importe pas, elle n'est qu'un plan punaisé au mur, car sa spécialité est l'identification des corps. Il collectionne des photos, et fait d'autant plus peur qu'il s'attelle à une tâche surhumaine, une sorte d'inventaire de la population romaine. Tâche qui lui a permis d'identifier Manfredi en recoupant deux photos différentes. On est bien loin des décideurs nazis, placés au centre du pouvoir, que décrira Arendt dans *Eichmann à Jérusalem*. Le mal ici n'est ni banal ni bureaucratique, la proximité entre le bourreau et ceux qu'il arrête est prégnante. Bergmann, serviteur zélé du nazisme, se charge lui-même de torturer Manfredi.

Autre mort, autre « chute », scène primitive de la modernité : la torture de Manfredi¹⁴. Lorsque Bergmann ouvre la porte sur le résistant ligoté, notre point de vue est celui de Don Pietro, la profondeur de champ ouverte dévoilant un dispositif de torture. Comme le dit Daney¹⁵, on dévoile le secret derrière la porte, et ce secret c'est l'horreur, bien sûr, l'avilissement, la tragédie, et en même temps, quelque chose qui passe entre les hommes, entre Don Pietro le catholique, et Manfredi, le communiste. En fait, Rossellini ne montre qu'une seule fois la torture en train d'être accomplie, en un plan saisissant où Manfredi est brûlé au chalumeau. Elle n'est le reste du temps que suggérée. La scène n'impressionne donc pas par un « spectacle » qu'elle offrirait, mais par l'effet de son dispositif même.

La profondeur de champ de la torture

Faisons commencer la « scène de torture » au moment où l'officier allemand ouvre la porte sur le lieu où Manfredi sera mis à mort.

Rancière¹⁶ a raison de s'arrêter ici au(x) dispositif(s) de cette mort, organisée, rationalisée, prévue. Elle passe par un partage particulier de l'espace. Au dispositif de la torture répond celui de la mise en scène. Si la mort de Pina avait lieu dans la rue, devant la foule, celle de Manfredi est dérobée au regard. Trois actions se déroulent simultanément dans trois endroits différents, mais juxtaposés. Le bureau de Bergmann, où se trouve Don Pietro, pièce centrale, est coïncé entre les deux autres. Selon la porte qu'il ouvre, Don Pietro pourrait voir soit la salle de torture, soit la salle de jeux des officiers allemands. Pour

14. Serge Daney, *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996, p. 211.

15. *Id.*, *ibid.*, p. 207-208.

16. J. Rancière, « La chute des corps », art. cité, p. 72.

Peter Brunette, cette architecture, loin d'être un coup porté au réalisme, est au contraire symbolique du degré de corruption de la culture nazie¹⁷. La position du spectateur est celle de Don Pietro, mais le bourreau organise la scène. La salle de torture s'ouvre, mais ici, contrairement au porche que traversait Pina, aucun point de fuite pour l'œil, sinon la torture elle-même. Rossellini achève de dévoiler le secret derrière la porte.

Dispositif(s) de l'aveu

Autre porte que Bergmann ouvre, celle de la salle de jeux. Don Pietro, un peu surpris de l'alliance de sons, entend le piano d'un côté et les cris de Manfredi de l'autre. Bergmann, après avoir dévoilé le spectacle, être passé devant les spectateurs (Don Pietro), part en quelque sorte en coulisses. Coulisses rutilantes où sous le décorum perce l'abjection. L'endroit devrait être beau, il est lugubre. Le piano est légèrement désaccordé, Marina, droguée, gît dans les bras d'Ingrid, l'acolyte de Bergmann, et un officier ivre dit la vérité du nazisme.

Ces trois pièces n'en feraient-elles qu'une ? La caméra choisit de suivre le bourreau dans ses déplacements. C'est lui l'élément qui lie le tout : bien que l'on sache que diverses actions ont lieu en même temps, on ne les voit que lorsque Bergmann est physiquement présent à l'endroit où elles se déroulent. Le corps du bourreau est donc à la fois celui du démiurge — tout le monde est là par sa volonté — et le vecteur de l'existence des actions dans chacune des pièces. Dans les trois pièces sur lesquelles il règne, comme autant d'extensions de son corps, cohabitent en même temps, et sans contradiction, la façade policière qui officialise le crime, la salle de torture qui l'accomplit et la salle de jeux, lieu de la luxure. Scène et lieu-cerveau, en quelque sorte, puisque ces trois pièces, auxquelles on peut ajouter la cellule, sont l'ancre du bourreau, une vision de l'intérieur de son esprit, ce qui explique qu'il n'y ait que lui qui puisse y circuler aussi facilement. Pour les autres corps, les portes font hiatus, ils circulent moins, n'accompagnent pas Bergmann dans ses déplacements. Le corps du bourreau exécutant sans états d'âme la mission qui lui a été confiée, remettant à sa place l'officier ivre, dirigeant ses hommes, menant la torture de Manfredi — et décrétant probablement l'exécution de Don Pietro, — dissimule les corps masqués du meurtrier et de l'officier décadent.

17. Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Berkeley, University of California Press, 1996 [1987], p. 60.

Tout corps pénétrant dans l'espace du tortionnaire est voué à la déliquescence, ce que l'évanouissement de Marina vérifie. Rossellini le monte en un raccord, mouvement raté en apparence, où Marina est au sol plus rapidement que prévu, comme attirée par une gravité plus forte régnant en ce lieu : ici *les corps tombent plus vite*.

L'*aveu*, suivant Bergala, nécessite non seulement la mise en place d'un dispositif de torture, mais aussi une mise en scène étayée ici sur la position de Don Pietro et l'agencement des pièces. La scène s'achève par la « victoire » apparente de Bergmann, dont les ruses qu'il déploie depuis le début du film se sont refermées comme une nasse. C'est sur les Allemands que la caméra s'attarde au final, enterrant Manfredi sous un nom d'emprunt, comme pour parachever son anéantissement.

LA « CÉRÉMONIE DES ADIEUX »

La mort de Don Pietro, organisée, programmée, relève du rituel. Exécution parmi d'autres dans l'appareil nazi d'éliminations massives, elle revêt pourtant cet aspect, par le choix du lieu, un champ à l'écart de la ville, et par la personnalité du condamné, un homme de Dieu. Ce rituel, non pas religieux, mais sacrilège, les nazis semblent l'inventer tandis qu'il se déroule. Mais Don Pietro y prend le temps de parler, de prier, et fait de son exécution une cérémonie des adieux, pour reprendre le titre du livre que Simone de Beauvoir consacra à la disparition de Sartre.

Un lieu vide de la présence de l'homme

L'exécution de Don Pietro illustre un troisième type de mort. Après celle de Pina, brutale et inattendue, après celle de Manfredi sous la torture, celle de Don Pietro est plus solennisée. La scène de la mort de Pina durait un peu plus d'une minute, celle de Manfredi fut une lente agonie, celle de Don Pietro s'étend sur un temps plus long, avec beaucoup plus de plans, dont le raccourcissement amène une dramatisation extrême.

Alors que durant la séance de torture tous les personnages étaient filmés d'assez près, seul Don Pietro l'est ici, les autres personnages étant pris en plan américain (l'officier allemand, Hartmann, et l'officier italien commandant le peloton d'exécution) ou en plan large (les colonnes de soldats). Cette scène joue donc sur l'espace de l'exé-

cution. Ici, contrairement à Pina et à Manfredi, le lieu de la mort est clairement désigné dès le début. Le premier plan de la scène montre les soldats installant la chaise où sera fusillé Don Pietro, dans une opposition plastique au huis clos de la scène immédiatement précédente. Sans mettre en scène un « miracle », l'espace de la mort de Don Pietro est pourtant vidé de la présence des hommes, mais semble occupé par une instance supérieure...

C'est le premier sacrilège des nazis. L'exécution de Don Pietro est troublante en effet en raison du péché sous-jacent de tuer un homme de Dieu. Le vide se fait donc autour de lui, effet d'autant plus étrange que l'exécution est publique, mais sans public en fait. À son début, avant que Don Pietro n'arrive, on s'affaire autour de sa chaise, puis, ce travail fait, tout le monde s'écarte, laissant le champ désert. Plus tard, quand Don Pietro sera assis, on fera signe au prêtre venu le « soutenir » de s'écarter de même. Comme si Don Pietro devait mourir seul, à l'inverse de Pina et de Manfredi.

Mais Rossellini ne le laisse pas mourir seul, puisque des enfants viennent siffler pour lui derrière une clôture. Contrairement à la phrase que prononce Don Pietro avant son exécution (« Il n'est pas difficile de bien mourir. Il est plus difficile de bien vivre »), la tradition chrétienne affirme que pour qu'une mort soit belle, il faut mourir entouré des siens, ou des représentants du pouvoir ou du clergé¹⁸. Ce protocole chrétien de l'agonie doit affronter ici le protocole nazi, qui consiste justement à isoler le plus possible Don Pietro. Rossellini rétablit en quelque sorte l'équilibre en confiant aux enfants, non pas la tâche de poursuivre l'œuvre des adultes, mais d'assister aux derniers instants du prêtre pour que sa mort soit « réussie ».

Exécuter un homme de Dieu

Rossellini insiste à plusieurs reprises sur la chaise posée dans le champ vide, comme pour scander le rappel de cette mort imminente, et souligner l'incongruité du lieu où elle se déroule. Peut-être s'agit-il d'une place allouée au spectateur, obligé de voir Don Pietro de face. En effet, plus l'action progresse et plus la caméra se rapproche du prêtre. Dans

18. Claude Blum, « Le corps à l'agonie dans la littérature de la Renaissance », dans Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine et Jean-Claude Margolin (sous la dir. de), *Le Corps à la Renaissance. Actes du XX^e colloque de Tours 1987*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 149.

l'un des derniers plans de la scène, celui-ci est vu de face tandis qu'à l'arrière-plan les soldats le visent, et visent l'objectif, position du spectateur. Rossellini ne va pas jusqu'au bout de ce plan, car, comme le rappelle Daney, au cinéma on ne filme pas les bourreaux de face car sinon « c'est sur le spectateur qu'[on] tire »¹⁹. Rossellini coupe ce plan pour raccorder sur les soldats ajustant leur visée, les prenant ensuite de dos quand ils tirent, et revenant de face une fraction de seconde après leur tir. C'est néanmoins face à face au soldat allemand qui l'achève que Don Pietro est filmé.

Mais l'exécution d'un prêtre ne va pas de soi, surtout par fusillade. La tradition occidentale veut que, si on exécute un homme de Dieu, chose rare, on ne fasse pas couler son sang et habituellement, on recourt à la pendaison. C'est là le second sacrilège des nazis.

Rossellini montre alors l'hésitation des soldats italiens sommés de tuer non seulement un ecclésiastique, mais aussi un compatriote. Subtilement, Rossellini instaure ainsi une différence entre les bourreaux. Lors de l'exécution de Don Pietro les soldats paraissent être Italiens, et la mort du prêtre n'en est que plus douloureuse pour eux. Ils n'accomplissent d'ailleurs pas correctement cette tâche. Au début de la scène, Hartmann fume une cigarette en discutant avec un soldat italien, conversation filmée en champ-contrechamp, sorte d'intermède avant l'arrivée de Don Pietro. L'Italien ne parvient pas à allumer la cigarette de l'Allemand, qui est obligé de lui arracher la boîte d'allumettes des mains pour ce faire. Cet acte manqué se répète peu après, quand les soldats italiens tirent sur Don Pietro, en ne parvenant qu'à le blesser (et refusant de tirer à nouveau), et que ce même officier allemand est obligé de l'achever. Rossellini restaure discrètement l'honneur italien, la mort du prêtre Don Pietro n'est pas le fait de son peuple²⁰. Le sacrilège de cette mort est attribué aux seuls païens nazis.

19. S. Daney, *La Rampe*, op. cit., p. 211.

20. Il n'est pas certain que son propos s'étende aux fascistes avérés, mais Rossellini écrit qu'« en fin de compte, la masse des Italiens n'a pas tellement cru au fascisme », « dans l'ensemble ils n'ont pas vraiment participé », Roberto Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, Paris, Ramsay, 1987, p. 70. Le film, visionnaire, ouvrirait-il sur la problématique réconciliation des Italiens dans cet après-guerre qu'il appelle ?

Au-delà des trois propositions de filmage d'une mise à mort qu'il donne dans les trois scènes d'exécutions de *Rome, ville ouverte*, Rossellini pose, avec une acuité remarquable « à chaud », trois figures dominantes des bourreaux de la Seconde Guerre mondiale. D'abord, le bourreau-soldat, qu'on retrouve à chaque guerre, l'homme de troupe qui ne se mêle pas d'idéologie et tire à vue (ici sur Pina). Ensuite, le bourreau-policier, fanatisé, volontaire, désireux de servir (le *Reich*), qui enquête et torture, broyant ici Manfredi. Le bourreau invisible, enfin, qui n'a plus de visage, qui s'appuie sur la rationalité bureaucratique et s'efface derrière elle, saccageant tout ce qui est sacré, en fusillant ici le prêtre Don Pietro.

Au-delà des bourreaux que Rossellini voit émerger de la guerre, figures dont certaines sont toujours contemporaines, *Rome, ville ouverte* est resté unique dans sa façon d'évoquer la guerre, de la donner à voir en refusant qu'elle s'ossifie, se mythifie, voire disparaisse. Quelle meilleure manière de réfléchir à l'événement que de le dire ? Rossellini n'a pas fait que révolutionner l'esthétique cinématographique, il parle aussi à l'histoire et à l'historiographie italiennes.

Éléments bibliographiques

DANEY Serge, *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1996.

BERGALA Alain, NARBONI Jean (sous la dir. de), *Roberto Rossellini*, Paris, Cahiers du cinéma, 1990.

BONDANELLA Peter, *The Films of Roberto Rossellini*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Film Classics », 1993.

BRUNETTE Peter, *Roberto Rossellini*, Berkeley, University of California Press, 1996 [1987].

ROSSELLINI Roberto, *Le Cinéma révélé*, précédé de « Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne » par Alain Bergala, Paris, Flammarion, coll. « Champs Contre-Champs », 1984.

—, *Fragments d'une autobiographie*, Paris, Ramsay, 1987.

SERCEAU Michel, *Roberto Rossellini*, Paris, Cerf, coll. « 7^e Art », 1986.

CinémAction, « Le néoréalisme italien », 70, 1^{er} trimestre 1994.

Vertigo, « La disparition », 11/12, 1994.