



HAL
open science

Rossellini et Alberti. La "perspectiva televisualis", ou le cinéma dépi(c)té

Jean-Michel Durafour

► To cite this version:

Jean-Michel Durafour. Rossellini et Alberti. La "perspectiva televisualis", ou le cinéma dépi(c)té. Patricia-Laure Thivat (dir.), "Les Peintres à l'écran", Rennes, PUR, coll. " Le Spectaculaire ", 2011. hal-02068424

HAL Id: hal-02068424

<https://amu.hal.science/hal-02068424>

Submitted on 14 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rossellini et Alberti. La *perspectiva televisualis*, ou le cinéma dépi(c)té

Jean-Michel DURAFOUR

paru initialement dans Patricia-Laure Thivat (dir.), Les Peintres à l'écran, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2011, p. 163-180 (version corrigée)

En 1972, Roberto Rossellini tourne pour la télévision italienne le triptyque *L'Âge de Cosme / L'Età di Cosimo de' Medici*¹, dans lequel — voir le deuxième film, *Le Pouvoir de Cosme / Il Potere di Cosimo*, et surtout le troisième, *Leon Battista Alberti* (qui me retiendra principalement) — *un peintre qui n'en est pas vraiment un*, un peintre souvent dénigré², Alberti donc (1404-1472), occupe le site central et occulte peu à peu la figure du célèbre banquier³. Théoricien de la peinture, de la sculpture et de l'architecture *ante omnia* (mais aussi l'un des parangons de l'*uomo universale* cher à l'époque : fonctionnaire pontifical, mathématicien, dramaturge, moraliste, cryptographe, etc.), encyclopédiste exalté de l'union des arts et des sciences, l'auteur du notoire *De pictura* (1435) fixa le premier par écrit les principes de la nouvelle peinture, parmi plusieurs concurrentes, soit ceux de la *perspectiva artificialis* statique et monofocale.

On pourrait penser que, du cinéma à la peinture, le clin d'œil, pour ainsi dire, irait presque de soi, le premier perpétuant en outre, par des appareils qui ne sont pas neutres, l'idéologie de la vision perspectiviste mono-oculaire qu'il contribue un peu plus à pseudo-naturaliser, par son mode de production photographique. Or si clin il y a, il serait plutôt *de la télévision à la peinture*, c'est-à-dire que filmer la peinture pour la télévision va contribuer à *la critique du cinéma* que Rossellini menait de plus en plus drastiquement depuis une dizaine d'années.

Ainsi faudra-t-il partir d'un détour par la télévision. Du dénouement des années cinquante jusqu'à sa mort, Rossellini aura multiplié les décrets contre le cinéma (plusieurs de ses films, ses plus beaux, *a parte ante*, n'auront-ils pas été hantés par les décombres du cinéma ?) dans le cadre de la contemtion d'une société de

¹ Les trois films sont tournés et postsynchronisés en anglais car Rossellini avait l'intention de les vendre aux États-Unis.

² Malgré son habileté pour le dessin, Alberti peignit fort peu. Dans *Le Pouvoir de Cosme*, il lui est reproché de s'occuper de peinture et sculpture alors qu'il ne pratique aucun de ces arts. Il n'en va pas de même de l'architecture, à laquelle Alberti se consacrera pendant les vingt dernières années de sa vie (cf. la seconde partie de *Leon Battista Alberti*). Rappelons que Giorgio Vasari voyait en lui principalement un architecte de talent mais un peintre très médiocre.

³ Sans éviter de reconduire la doxa hagiographique. S'il existe incontestablement une foi rationaliste et laïque dans l'homme chez Alberti, une tout autre dimension de son œuvre, plus cynique, plus pessimiste, reste encore méconnue (*Intercenales, Momus*), tout juste éventée par Eugenio Garin, au moment du tournage du film.

masse qui court à sa perte (« crétinisation »⁴, infantilisation, consumérisme), où l'homme, conditionné, est réduit en « esclavage »⁵, contemption qu'accompagne un souci curatif venu d'une certaine tradition humaniste, la *dignitas hominis*, l'artiste en « humble serviteur de la société »⁶, encore proche de l'artisan ; lequel souci s'épanouira dans le projet de l'encyclopédie audiovisuelle, où l'on croquera plusieurs figures fameuses pour avoir bravé le conservatisme de leur époque. Rossellini n'alla-t-il pas jusqu'à écrire : « Il est temps que je détruise l'erreur fondamentale qui a été commise à mon égard : je ne suis pas un cinéaste. Même si je possède dans ce domaine une espèce d'habileté, le cinéma n'est pas mon métier. Mon métier est celui qu'il faut apprendre quotidiennement et qu'on n'en finit jamais de décrire : c'est le métier d'homme »⁷. Au centre donc, l'homme : cet homme que le cinéma rossellinien — « un cinéma de la secousse, de la confrontation »⁸ — aura « sauvé », un temps, contre le spectacle et les apparences, contre les images frelatées, préfabriquées, factices, homologues, aguicheuses, « américanisées », « fascisées » ; ce qu'il ne peut plus.

Il s'agit d'abord de préciser quels rapports va tresser notre « a-cinéaste » entre *exigence humaniste et télévision* : cela comptera pour expliciter, dans un second temps, le rôle du *paradigme pictural* dans notre film. Car la télévision, cinéma d'après le cinéma, qui n'était pas encore ce qu'elle est communément devenue, va constituer la pierre de touche d'un dessein didactique, dans les années soixante puis soixante-dix, dont l'objectif déclaré sera d'apporter à un vaste public la culture émancipatrice, « l'image unitaire du monde »⁹ que la société, notamment sous l'influence du développement des techniques, a sacrifiée sur l'autel de l'extrême spécialisation (professionnelle surtout) et du matérialisme crasse (tout ce qui n'est pas monnayable, rentable est dénigré)¹⁰. L'humanisme renaissant va, en particulier, fournir le modèle d'une époque où, dit Alberti dans le film, « la science et l'art ont en commun l'espoir dans le progrès de l'humanité ».

Le projet télévisuel rossellinien se fixera comme enjeu *instructif* (terme que Rossellini préférerait à *éducatif*, rapporté au conditionnement de l'homme contemporain¹¹) d'éclairer le présent par le passé pour mieux préparer l'avenir,

⁴ Roberto Rossellini, *Le Cinéma révélé*, Paris, Flammarion, 2008, coll. « Champs Arts », (1^{re} éd., Éditions de l'Étoile, 1984), p. 86.

⁵ Raymond Bellour, « Le Cinéma, au-delà », in Alain Bergala et Jean Narboni (dir.), *Roberto Rossellini*, Paris, Cahiers du cinéma / Cinémathèque française, 1990, p. 85.

⁶ Roberto Rossellini, *La Télévision comme utopie*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001, p. 126. La formule est appliquée, comme souvent, à Michel-Ange.

⁷ Roberto Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, Paris, Ramsay, 1987, p. 19.

⁸ Alain Bergala, « Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne », in R. Rossellini, *Le Cinéma révélé*, *op. cit.*, p. 18.

⁹ Rossellini, *La Télévision comme utopie*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰ Rossellini, *Le Cinéma révélé*, *op. cit.*, p. 85.

¹¹ *Ibid.*, p. 96 : « L'éducation comporte l'idée de conduire, diriger, conditionner, au lieu que nous devons aller de façon infiniment plus libre à la recherche de la vérité. » Quoique l'opposition soit contestable (donner des instructions, c'est être notoirement dirigiste), on voit aisément ce qui est suggéré : l'éducation, entendue ici plutôt comme un équivalent du dressage (ce qu'elle n'est pas), va de pair avec la rareté, la sélection, l'orientation des informations.

en assurant une continuité entre les époques de l'histoire humaine, à partir de deux approches¹². D'une part, la fresque collective, médullaire, assignant une certaine conception de l'humanité depuis le néolithique : *L'Age du fer / L'Età del ferro* (1964), *La Lutte de l'homme pour sa survie / La Lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (1970) ; d'autre part, des « biographies » (le mot convient mal : Rossellini privilégie les idées), venant se greffer ponctuellement sur telle ou telle époque : *Socrate* (1970), *Blaise Pascal* (1971), *Descartes / Cartesius* (1973). *Leon Battista Alberti*, accentuant ce qui était déjà présent dans *Le Pouvoir de Cosme*, s'inscrit doublement dans cette dernière tendance : parce qu'il porte sur l'un des humanistes renaissants les plus fameux, parce qu'il prend place dans un ensemble plus large sur la destinée de Cosme l'Ancien, fondateur de la dynastie des Médicis et « ami des arts ».

Que Rossellini n'aimât pas le consensuel, le prévisible, la facilité, son *œuvre de cinéaste*, à ne considérer d'abord qu'elle, en témoignerait suffisamment, non seulement par le ponçage qu'elle a effectué sur l'imagerie dominante du cinéma de son temps (la consistance, le bien-fini, la facture propre) par une esthétique de « l'esquisse »¹³, un « cinéma dépouillé »¹⁴, mais également, en interne, souple aux disjonctions, aux mutations parfois abruptes, entre les courts métrages de la seconde moitié des années trente, les premiers longs métrages sous les derniers feux du régime mussolinien, la trilogie néoréaliste, la périodes des *homes movies* avec Ingrid Bergman, l'ascèse des *Onze Fioretti de François d'Assise / Francesco, giullare di Dio...*, le geste rossellinien se différentiant en permanence, y compris d'un film à l'autre à l'intérieur des grandes tendances. C'est déjà, dans les deux cas, l'égard à l'homme, c'est-à-dire au singulier, à l'événement, à l'intensité, qui, à en croire le principal intéressé, fut, sinon à leur origine *stricto sensu*, du moins coïncidente à ces décrochages¹⁵. Il n'y a pas d'art sans « scandale »¹⁶, et tout semble se passer comme si Rossellini refusait pour lui-même, avant tout autre, la routine du procédé, la rumination du prémâché, ce « conditionnement » dont il va faire sa cible de prédilection : les *films tous faits* — comme on parle d'idées toutes faites, pis : de « phrases toutes faites »¹⁷ ; ce qu'il nomme également, à propos de *Rome, ville ouverte / Roma, città aperta*, le « cinéma inconscient »¹⁸, formule que j'étendrais volontiers à son invariable

¹² Dans l'entretien qu'il accorde à l'édition chez Carlotta de l'*Encyclopédie historique*, Adriano Aprà insiste sur leur caractère *hypermédial*. Leur support idéal serait l'ordinateur, lequel permettrait, qui plus est, d'en avoir une vision « simultanée » et « verticale » (des scènes se répètent sous d'infimes variations d'un film à un autre, par exemple).

¹³ Jacques Rivette, « Lettre sur Rossellini » (1955) in *La Politique des auteurs. Les textes*, textes réunis et préfacés par Antoine de Baecque avec la collaboration de Gabriella Lucantonio, Cahiers du cinéma, coll. « Petite anthologie », 2001, p. 63. (Ouvrage désormais cité sous le titre *La Politique des auteurs*.)

¹⁴ Bergala, « « Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne », in R. Rossellini, *Le Cinéma révélé*, op. cit., p. 11.

¹⁵ Voir Rossellini, *Le Cinéma révélé*, op. cit., p. 79.

¹⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹⁷ *Ibid.*, p. 93.

¹⁸ Rossellini, *Fragment d'une autobiographie*, op. cit., p. 16.

aversion pour ce que, en prenant un peu autrement une expression de Jean-Claude Biette, l'on pourrait nommer le « cinéma filmé ».

Avec le virage télévisuel, amorcé par *L'Inde vue par Rossellini / L'India vista da Rossellini* (1957-1958), le différend cette fois-ci avec le cinéma, et non plus seulement dans le cinéma entre différentes options artistiques, prend une tournure plus draconienne que confirmera l'abandon, après *Âme noire / Anima nera* et un sketch pour le film collectif *RoGoPaG* (1962), de la forme « film » au bénéfice de ce que Rossellini préférerait appeler la « mise en pellicule ». Ayant souvent évoqué l'incomplétude des images (le film-croquis¹⁹), Rossellini n'hésitait plus alors à nier carrément leur pertinence, au bénéfice des idées, sans pour autant tomber, de Charybde en Scylla, dans l'illustration, l'image démonstrative plus que « monstrative », l'image verbalisée²⁰ : « L'important, ce sont les idées, non les images, il suffit d'avoir des idées très claires et l'on trouve l'image la plus directe pour exprimer une idée »²¹. La télévision sera le mode d'expression pertinent dans un mouvement qui va de « l'instinctuel » (le cinéma) au « rationnel »²².

Comment en arrive-t-on à la télévision ? Distances prises avec le cinéma obligent, par le crochet du livre. Le dessein encyclopédique rossellinien est d'abord pensé comme un retour à l'humanisme qui seul peut constituer un rempart au délitement de la culture et au nihilisme du monde contemporain. Le film sur Alberti, connu surtout pour ce qu'il a écrit sur la peinture, « peintre sans peinture » (malgré quelques tableaux), parmi d'autres tempéraments de mots (Socrate, Descartes, Augustin...), s'inscrira dans cet horizon. Rossellini ne transige pas : « Le cinéma est incapable de traiter le discours de façon didactique »²³. Il faut pour cela une autre forme, celle de l'« essai »²⁴. Le didactisme qui, à bien des égards, fait souvent fort mauvais ménage avec l'art (la question nous entraînerait trop loin : l'art a-t-il quelque chose à voir avec la connaissance ?), correspond à la volonté d'apporter au public le maximum d'« informations » possible, de façon à l'« instruire »²⁵, à être « utile »²⁶ : c'était également le souhait affiché d'Alberti, d'où sa prédilection grandissante pour l'architecture, art social par excellence. La préoccupation « pédagogique » (l'adjectif déplaisait à Rossellini) va expliquer l'éloignement du cinéma pour le livre instructif, avec un plaisir non feint pour le contre-pied et les annonces anthologiques : « Je me fiche de l'art »²⁷, c'est-à-dire (traduisons) l'art pour

¹⁹ Rossellini, « Ma méthode de travail », propos recueillis par James Blue, in A. Bergala et J. Narboni (dir.), *op. cit.*, p. 34.

²⁰ Rossellini, *Le Cinéma révélé*, *op. cit.*, p. 218.

²¹ *Ibid.*, p. 82.

²² Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, *op. cit.*, p. 155.

²³ Rossellini, *Le Cinéma révélé*, *op. cit.*, p. 97.

²⁴ *Ibid.*, p. 101. Rossellini a laissé de nombreux essais ou articles encore inédits.

²⁵ *Ibid.*, p. 96.

²⁶ *Ibid.*, p. 122.

²⁷ *Ibid.*, p. 121. Pour Rossellini, l'art est fondamentalement *conservateur* « dans sa substance ». Quand il devient révolutionnaire, « dans sa forme et son langage », il se contente de dénoncer sans rien faire concrètement « pour empêcher la catastrophe ». Voir Rossellini, *La Télévision comme utopie*, *op. cit.*, p. 63.

l'art, l'art qui montre l'art ; « Les beaux plans ! C'est une chose qui me rend malade ! »²⁸. Mais qu'on ne s'y trompe pas : il ne s'agira pas, non plus, de flatter *a contrario* la légende du « cinéaste du réel » : ni le réel (manipulé quand il le faut²⁹) ni l'image (le « morceau de bravoure »³⁰, le « délire de l'ornemental »³¹, « l'esthétique »³²), mais bel et bien l'idée, c'est-à-dire, dans la langue rossellinienne, la venue, la réserve, la grâce, la distinction.

Rossellini finira par abandonner le format du livre³³. C'est à la télévision, encore jeune, venant s'inscrire dans le prolongement du cinéma *mais aussi, donc, du livre* (après tout, l'écran de la télévision fait la taille d'un gros livre d'art ouvert ; l'écran de cinéma se dresse dans une tout autre dimension) que Rossellini, animé d'un optimisme à toute épreuve (il dirait : « la conscience des choses »³⁴), va trouver la possibilité de prendre le cinéma *autrement*, d'en sortir sans y renoncer, en l'incluant à l'intérieur d'une entreprise plus ample ; c'est à la télévision italienne, où règnent les jeux (cela n'a pas beaucoup changé...), mais aussi où l'esthétisme est hors-jeu, que la notion *d'essai filmé*³⁵ va pouvoir se déployer, Rossellini préférant rester dans le registre de ce pour quoi il a de « l'habileté ».

Comme le cinéma est faisanté (la relève « moderniste » – immature : Truffaut, narcissique : Antonioni – n'immunise pas contre l'oubli de l'homme), Rossellini (se) tourne vers la télévision, fait tourner l'image sur elle-même jusqu'au vertige pour qu'elle trouve sa voie, comme le demande saint François à ses disciples, dans la scène finale des *Onze Fioretti*. Il vient donc à la télévision, décriée par les milieux intellectuels mais qui avait ses défenseurs, par une décision cohérente (même si l'amertume devant l'échec de ses derniers films pointe un peu ici ou là : ce n'est pas le plus important). La conviction que l'image peut, à condition de sortir du cinéma, prendre en charge *malgré tout* une ambition didactique, que renoncer au cinéma n'impose pas de renoncer à *l'image filmée*, sera notamment confortée par la découverte de Comenius, théologien et pédagogue morave, contemporain de Descartes et Pascal, professant une méthode d'enseignement novatrice précisément par l'image (*Orbis sensualium pictus, Prodromus pansophiae*), seule capable de produire une « vision directe » et de stimuler l'attention du public le plus nombreux possible, au détriment du mot³⁶. L'« image essentielle » (sans commentaires *off* : raison pour laquelle on

²⁸ Rossellini, *Le Cinéma révélé*, *op. cit.*, p. 41.

²⁹ Rossellini, « Ma méthode de travail », *op. cit.*, p. 29 : « Pour obtenir le réalisme, il faut utiliser des artifices. »

³⁰ *Ibid.*, p. 27.

³¹ Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, *op. cit.*, p. 48.

³² *Ibid.*, p. 18.

³³ *Ibid.*, p. 100.

³⁴ Rossellini, *La Télévision comme utopie*, *op. cit.*, p. 67.

³⁵ On se souvient de l'importance de cette terminologie chez Jacques Rivette : *Voyage en Italie* est un « essai métaphysique » (cf. « Lettre sur Rossellini », in *La Politique des auteurs*, *op. cit.*, p. 69). Au cinéma, les films-essais ; à la télévision, les essais-films.

³⁶ Rossellini, *La Télévision comme utopie*, *op. cit.*, p. 101. Voir également son ouvrage, *Utopia Autopsia 10¹⁰*, Rome, Armando, 1974.

optera pour la reconstitution « fictionnalisante »), déverbalisée, « innocente »³⁷, au contraire du livre nécessitant en fin de compte un « préalable culturel »³⁸, peut donc tout à fait véhiculer les préceptes humanistes.

Objet télévisuel, *Leon Battista Alberti* prolonge, comme les autres opus de l'encyclopédie, les acquis des grands films antérieurs et les amplifie : le montage y est sobre, moins « langage » que « bonne utilisation des éléments »³⁹, pas de champ / contrechamp, la caméra est peu mobile (le panoramique et le zoom l'emportent sur le *travelling*), mais aussi on n'y trouve plus les fondus encore présents dans les épisodes antérieurs, les plans-séquences s'étirent un peu plus, un peu plus lentement. Cependant, pas plus que s'agissant du cinéma, il ne faut ici tomber dans le piège d'un dénigrement du montage⁴⁰ : si Rossellini se méfie du montage à outrance, il ne s'est jamais contenté de simplement enregistrer le « réel », les fameuses « choses telles qu'elles sont », comme on l'a trop souvent répété. Adriano Aprà rapproche le style visuel des films télévisés rosselliniens des premiers films de l'histoire du cinéma (d'autant qu'ils ont été diffusés en noir et blanc) : caméra frontale, aspect « théâtral », et ainsi de suite. Pour autant, leur singularité stylistique est fortement marquée (l'usage du zoom). En revanche, Aprà a raison de souligner que l'austérité rossellinienne s'y porte à l'exposant : tout semble fait pour que le téléspectateur ne se laisse pas prendre par le film, qu'il soit maintenu dans la distance suffisante pour qu'il y ait, de sa part, *réflexion* (jeu désincarné des acteurs non professionnels qui lisent leur texte sur un prompteur, rythme lent, image bidimensionnelle)⁴¹.

Le geste filmique rossellinien se prolonge d'autant plus souplement jusque dans la télévision que le cinéma avait déjà été le terrain d'expérimentation d'une « esthétique télévisuelle », dès les films néoréalistes, ce qui faisait dire à Bazin que le passage par la télévision constituait pour Rossellini une manière de « retourner à [ses] préoccupations, qui ont fait de [lui] le promoteur du néoréalisme italien »⁴² : filmage passible à l'imprévu, tournage rapide, prédilection pour la prise unique, « rythme naturel »⁴³ du jeu des acteurs dans des plans longs (*a contrario* du temps artificiel du montage), etc. La remarque de Bazin est motivée contextuellement par *L'Inde vue par Rossellini* qui se présente principalement comme un carnet de route documentaire : mais peut-elle valoir pour des films comme ceux de l'encyclopédie qui font au contraire la part belle aux longues conversations érudites, à une certaine forme de reconstitution ? La réponse est sans conteste affirmative car, plus fondamentalement qu'au

³⁷ Rossellini, *La Télévision comme utopie*, op. cit., p. 102.

³⁸ Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, op. cit., p. 7.

³⁹ Rossellini, *Le Cinéma révélé*, op. cit., p. 81.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 177 : « Je veux rester au plus près des choses. » Pour autant, le mythe du Rossellini-enregistreur est ce qu'il est : un mythe. Je renvoie sur cette question notamment à Alain Bergala, « Faux raccords », in A. Bergala et J. Narboni (dir.), op. cit., p. 57.

⁴¹ Voir, entre autres, Adriano Aprà, « Introduction à l'encyclopédie historique de Rossellini », in Rossellini, *La Télévision comme utopie*, op. cit., p. 16-22.

⁴² R. Rossellini, *Le Cinéma révélé*, op. cit., p. 162.

⁴³ *Ibid.*, « Ma méthode de travail », op. cit., p. 33.

documentaire (que la télévision n'a pas inventé), c'est au *propre de la télévision* que les films de cinéma de Rossellini adhéraient déjà dans leur principe : le filmage *en direct* (des « dramatiques »). En l'absence d'enregistrement, les chaînes de télévision de l'époque retransmettaient « en temps réel » des récits filmés où les changements de plans étaient effectués par des changements de caméras, plusieurs caméras prenant en charge tous les angles de prise de vue prévus par le réalisateur, avec des contraintes empiriques très fortes (une seule prise, des raccords longs dans le passage d'un décor à un autre, une subordination de la mise en scène aux dialogues des acteurs, etc.). « Car — écrit Jacques Rivette — 'j'ai fait une découverte' : il y a une esthétique de la télévision ; [...] voilà ce que j'ai vu : c'est que les films de Rossellini, quoique pelliculaires, sont eux aussi soumis à cette esthétique du *direct*, avec ce que cela comporte de gageure, de tension, de hasard et de providence »⁴⁴.

Le cinéma rossellinien (depuis le néoréalisme) et la télévision s'opposent tous deux au schéma aprioriste préconstruit, aux cadrages sophistiqués, aux éclairages apodictiques. Dans les deux cas, on a affaire à une « esthétique » du déséquilibre rattrapé *in extremis*, du péril compensé de justesse : « Chaque changement de plan semble prendre les mêmes risques, et provoque la même angoisse que le moindre changement de caméra »⁴⁵. Les films que Rossellini tournera au début des années soixante, prenant en toile de fond l'histoire de l'Italie (*Le Général della Rovere / Il Generale della Rovere, Viva l'Italia, Vanina Vanini*) et dans lesquels il éprouvera et perfectionnera les techniques *stricto sensu* de la télévision (le zoom), peuvent être considérés comme des œuvres qui assureront la transition vers le projet encyclopédique.

Très vite (dès la deuxième scène), *Leon Battista Alberti* met l'accent sur la peinture d'un autre : visite d'Alberti, accompagné d'un ami ecclésiastique, à Santa Maria Novella, dans cette séquence ahurissante où ils s'évertuent, jouant les admoniteurs, à instruire une fidèle qui les apostrophe (singulièrement bien informée compte tenu du niveau moyen d'éducation du peuple à l'époque, déléguée du spectateur dans le champ, elle apparaît comme porte-parole d'une conception périmée de la représentation picturale, médiévale, la plus convenue et répandue alors) : savoir que c'est précisément parce qu'il a figuré le Christ comme un homme dans sa *Trinité* (par l'usage magistral de l'anatomie et du trompe-l'œil) que Masaccio est un peintre de génie ayant inventé une autre époque du regard [**Fig. 1**]. Rossellini tourne ici le pendant d'une scène du premier film, *L'Exil de Cosme / L'Esilio di Cosimo*, où un marchand anglais admirait les « beautés inutiles » d'une chapelle Brancacci reconstituée (appuyant sa tirade d'un regard à la caméra soutenu)⁴⁶ ; tout comme il se souvient d'une remarque faite l'année précédente — dans le cadre d'une table ronde organisée par Pio Baldelli — par un étudiant qui avait attiré son attention sur l'originalité de

⁴⁴ J. Rivette, « Lettre sur Rossellini », in *La Politique des auteurs*, op. cit., p. 67.

⁴⁵ André Bazin, « La télévision et la relance du cinéma », *France-Observateur*, 26 avril 1956.

⁴⁶ Rossellini, *Le Cinéma révélé*, op. cit., p. 200-201.

Masaccio telle qu'elle est exposée par Alberti, dans la scène évoquée ici : on verra mieux l'importance de cet entretien par la suite.

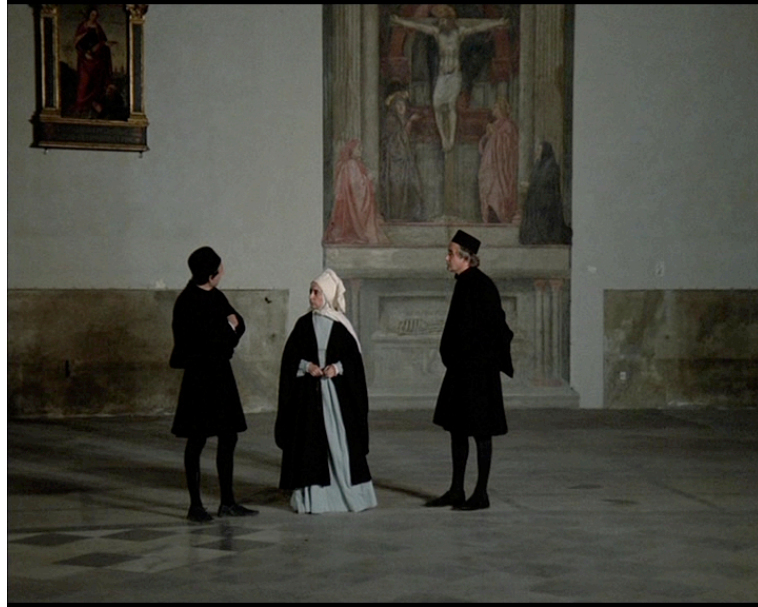


Fig. 1

Chez Masaccio, dont Alberti, avec celles d'autres de ses compagnons florentins (Donatello, Brunelleschi), fera siennes et prolongera par les mots les inventions perspectivistes, permettant l'élaboration d'un espace « légitime » commun aux figures et au spectateur, la peinture retrouve l'homme, tout comme — audace de l'analogie — le cinéma le pourrait par la télévision. La fresque de Masaccio fait moins office d'écran (de cinéma) dans l'image que de « lucarne », de mise en abyme de la « petite fenêtre » du poste de télévision. Ce qui est plaisant et déroutant à deux titres. Premièrement, parce que voilà une fresque qui finira *recouverte* par une autre, académique (comme le sera le cinéma commercial), maniériste (comme le sera tout un cinéma moderne), « cachant l'homme », une *Vierge au Rosaire* de Vasari (1570), peintre maniériste officiel « d'adresse et de persévérance », comme disait méchamment Stendhal, dans son *Histoire de la peinture en Italie*. Deuxièmement, parce qu'Alberti est l'homme de la peinture comme « fenêtre ouverte (*aperta finestra*) »⁴⁷ sur l'*historia*, avant que la métaphore soit reprise par Bazin à propos du cinéma, « fenêtre ouverte sur le monde », où elle est d'ailleurs plus adaptée. Il n'y a pas de fenêtre *stricto sensu* en peinture parce que, contrairement au cinéma (ou à la photographie qui en est au principe de production), il n'y a pas de hors-champ, si ce n'est quand il est convoqué, par tel ou tel effet, dans le champ : la photographie est ponctionnée, capturée sur le monde ; le tableau est, *en soi*, tout son monde. D'ailleurs, la suite du *De pictura* (le quadrilatère perspectif, le dallage, l'intersecteur, etc.) ira à l'encontre de cette image telle qu'Alberti la reprend de la doxa antique. Le

⁴⁷ Leon Battista Alberti, *De la peinture / De pictura*, I, 19, traduit et préfacé par Jean Louis Schefer, Paris, Macula, 1992, coll. « La littérature artistique », p. 115.

critère qui motive ladite métaphore, n'est plus la visibilité par la fenêtre, mais la structure de la fenêtre : le *cadre*. Pour Alberti, le but de la peinture sera, par la *mimèsis*, et cette forme particulière de la *mimèsis* qu'est l'*historia*, de traduire la vérité de la nature en concentrant l'attention de l'observateur (le cadrage) sur un champ restreint occupé de figures choisies, à partir du mécanisme de la vision *centrifuge* (la pyramide visuelle, qui va de l'œil vers l'extérieur : avec effet de développement), là où la fenêtre impliquerait une dynamique *centripète* (de l'extérieur vers l'œil : avec effet de restriction, de prélèvement).

On remarquera que le fort statisme et l'important degré de composition des détails d'un film comme *Leon Battista Alberti*, internant le regard dans le champ, tendent à gommer le plus possible l'évidence (photographique) du hors-champ, à éviter le hors-champ. Façon « détournée » encore, pour Rossellini, de ne pas vouloir faire tout à fait du cinéma, un peu au sens où Bazin avait opposé le cadre pictural (autarcique, souvent rigoureusement matérialisé : l'encadrement) au cache ciné-photographique (« démasqu[ant] une partie de la réalité », tendant toujours à se faire oublier : le spectateur prolonge l'action hors du champ, là où l'espace fictionnel du tableau trouve avec son cadre ses limites)⁴⁸. Filmer la peinture impliquerait, en régime bazino-rossellinien, de *défilmer* l'image du film, autrement dit de la « picturaliser » en la « télévisant », et inversement.

Peinture et télévision agissent donc de pair contre le cinéma. Le cinéma en général, technique de focalisation, de viseur, etc., contribue au corsetage du voir, stigmatisé dans l'éducation, le conditionnement, donc à l'étroitesse des savoirs : tout d'abord, parce qu'il est fait avec des données sensibles, est impropre à accueillir, à produire des idées générales, des concepts (dont on a vu que, en régime instructif, ils primaient sur les images)⁴⁹ ; ensuite, parce qu'il est « peut-être le plus grand responsable de cette œuvre immense de conditionnement, d'abrutissement qui s'est faite »⁵⁰. Avec le cinéma s'est mise en place une industrialisation de la vue que l'état du cinéma de l'époque ne semble pas devoir détraquer : la faute principalement aux producteurs qui « ont fini par créer des *ersatz* de sentiments humains »⁵¹, au nom du « commercial », finançant des spectacles racoleurs, dans lesquels le plus d'individus pourraient se reconnaître, pariant par la surenchère sur le plus petit commun dénominateur et les basses tendances présentes en chaque homme (la télévision prendra, cela étant, le même chemin, si ce n'est pire ; mais on n'en est pas encore là).

La télévision sera le lieu idéal de l'utopie encyclopédique (tant qu'on pourra encore y croire : les mots se feront durs, plus tard, pour dénoncer la règle

⁴⁸ A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, « Peinture et cinéma », Paris, Cerf, 1975, coll. « 7^{ème} Art », p. 188 : « Si, renversant le processus pictural, on insère l'écran dans le cadre, l'espace du tableau perd son orientation et ses limites pour s'imposer à notre imagination comme indéfini ».

⁴⁹ R. Rossellini, *Le Cinéma révélé*, *op. cit.*, p. 98 : « Établir des idées générales et les discuter, je crois que le cinéma en est incapable ». En quoi le film télévisuel aura-t-il plus à voir avec le concept ?

⁵⁰ *Ibid.*, p. 97.

⁵¹ *Ibid.*, p. 160.

télévisuel de l'émotion) parce qu'elle permet de *mieux connaître l'homme*. « L'homme n'existe plus et la télévision aide à retrouver l'homme. La télévision, art qui commençait, a osé aller à la recherche de l'homme »⁵². D'abord dans l'image, par le direct, l'adaptabilité de la caméra à ce qu'elle filme, tandis que le cinéma produit majoritairement une vision artificielle, apprêtée, cosmétique, donc amnésique de l'homme. Mais aussi de l'autre côté de l'image, par un contact plus fécond avec le téléspectateur, parce qu'individualisé⁵³. La télévision affichait encore alors l'ambition d'une mission culturelle : transmettre à un public, au temps de loisir (*skholé*) de plus en plus grand, n'ayant majoritairement pas fréquenté l'enseignement secondaire, une « école du soir », à domicile, par la vulgarisation du patrimoine littéraire et théâtral (notamment sous la forme des dramatiques télévisées).

Une autre scène va porter plus directement le renoncement au cinéma. Il s'agit du fameux épisode avec la *camera obscura*, dont Alberti passe pour avoir amélioré le dispositif — le principe, rudimentaire (pour l'observation des éclipses, notamment), en est connu depuis l'Antiquité. Cette modernisation repose sur l'utilisation de miroirs permettant de convertir en une image projective des panoramas peints sur plaque, glissés à l'intérieur d'une boîte hermétique dans laquelle on regarde par un œillette, et de reproduire, partant, une vision avec effets de profondeur « proche » de la vue naturelle (bifocale, si tant est — qui plus est — qu'il existe une vue « naturelle »). Alberti ouvre alors la boîte pour montrer le dispositif en question. Or, si la caméra de Rossellini a épousé, le temps de deux plans, le point de vue des personnages qui ont jeté un coup d'œil dans la boîte (un paysage forestier, des navires sur la mer) [Fig. 2], elle ne montre jamais *le mécanisme* à l'intérieur de la boîte, pourtant regardé par les protagonistes.

⁵² *Ibid.*, p. 155.

⁵³ *Ibidem*.



Fig. 2

Le miroir, blason de la nouvelle peinture (et peut-être de toute peinture : voir le mythe de Narcisse), avait servi, dans *Le Pouvoir de Cosme*, à faire comprendre au *Pater Patriae* la perspective, reproduisant pour l'occasion la célèbre démonstration de Brunelleschi, d'ailleurs présent dans la scène, avec le baptistère de Florence, tout en rappelant également — c'est Alberti qui tient le miroir où son visage se reflète — la méthode avec laquelle fut peint l'autoportrait de la maison Palla Rucellai. Ce miroir est désormais dans la *camera*, raté : il ne reviendra, on verra, qu'à la fin du film, et donc du triptyque, mais éclaté, brisé, à l'image répandue, pulvérisée. Les mécanismes, les machines que l'on verra plus tard fonctionner (comme celle servant à faire des lames de métal), seront des machines sans miroirs, aveugles : on peut les admirer à l'envi.

Cela ne porterait pas tant à conséquence si cette question de miroirs n'avait pas une importance à propos du cinéma, tel que le révèle l'entretien au Centre expérimental du cinéma de Rome, dont j'ai rappelé plus haut qu'un étudiant y avait déjà évoqué, en des termes qui sont repris quasiment mot pour mot par Alberti dans le film, la portée de la peinture de Masaccio. Une autre partie de cette conversation paraît avoir ici une postérité non négligeable : le passage où Rossellini explique comment il a tourné certaines scènes d'*Âme noire* et de *Jeanne au bûcher / Giovanna d'Arco al rogo*, en recourant à un trucage mis au point par Eugen Schüfftan, en une variante légèrement différente, consistant à utiliser des miroirs partiellement troués ou grattés (pour qu'ils deviennent transparents par places et laissent passer la lumière) qu'on installe devant la caméra et qui réfléchissent, par leurs parties non modifiées, les différents éléments réduits (maquettes, par exemple) se superposant au décor de studio réel où les acteurs jouent devant l'objectif⁵⁴. Ce procédé sera fréquemment employé

⁵⁴ *Ibid.*, p. 184-186. Pour des photographies de plateau, voir Rossellini, *La Télévision comme utopie*, *op. cit.*, p. 56-59.

par Rossellini dans les films de l'encyclopédie — voir, par exemple, dans *Le Pouvoir de Cosme*, l'arrivée à Florence d'Alberti pour sa première apparition à l'écran : ce qui n'est pas anodin, sans doute...

Dans *Leon Battista Alberti*, Rossellini, la langue italienne aidant, enchérit sur la connexion entre *camera obscura* et caméra, appareil, s'il en est, où, après la *costruzione legittima* (mais évidemment très différemment), s'enchevêtrent l'art et la science — quoique les promoteurs de ce qui deviendra le cinéma aient plutôt été, pour la majorité, des « bricoleurs ». Cet enchérissement se fait par le truchement de l'appareil photographique, du sténopé, etc. : la *camera obscura* peut être vue dans cette scène comme le représentant de la caméra dans l'image. Seulement d'un cinéma, non plus pourvoyeur de vision, mais *retiré à la vue*, escamoté, dont le mécanisme d'impression et de défilement de la pellicule (également impliqué dans la projection) manque par un absentement appuyé [Fig. 3].



Fig. 3

Cette scène va trouver son prolongement lors de la visite qu'Alberti entreprend avec l'architecte Bernardo Rossellino (dont la proximité onomastique avec notre cinéaste n'est sans doute pas tout à fait fortuite) dans les ruines souterraines de Rome, ville alors négligée, abandonnée « aux brigands et aux chèvres », sépulcrale, aux splendeurs antiques ensevelies, territoire pontifical que l'affrontement entre les Guelfes et les Gibelins et le Grand Schisme ont longtemps considérablement affaibli. Alberti et Rossellino, affublés d'une bougie, descendent quelques marches et pénètrent dans une ancienne bâtisse enfouie, devisant du lustre perdu du *Limen Apostolorum*. On finit donc par entrer *dans* la « chambre noire » [Fig. 4]. Et, une fois dans la boîte, que voit-on ? Que continue-t-on de voir ? Toujours rien, comme lorsque nous nous tenions encore en extériorité, ou plus exactement, comme précédemment, une

lacune ; curiosité dépitée du téléspectateur qui avait demandé à voir dans la boîte, *ce n'était que cela* : des murs nus, des niches désertes, des sols dégarnis.



Fig. 4

Cette Rome, dont Federico Fellini au même moment, avec *Roma* (1972), fête tout autrement la crypte imageante (l'excavation de la villa romaine avec ses fresques magnifiques mais instables, précieuses pour cela : le contact avec l'air les détruira), est une boîte vide. Pour ce qui est de voir le détail, premier sens du latin *perspectare*, « examiner attentivement » (mot qu'Alberti n'utilise jamais ; mieux vaut parler, peut-être, de *prospective* comme le fait Piero della Francesca), nous voilà comblé... Mais n'était-ce pas Rossellini qui assurait qu'il fallait « 'éliminer' la caméra »⁵⁵ ? N'était-ce pas Rossellini qui rabattait — voir ci-avant — le cinéma sur l'économie de l'image picturale en déclarant : « La caméra, une fois mise en place, je regarde dans le viseur, parce que ce qui est hors champ ne doit pas exister »⁵⁶ ? Cette intériorité camériste, pourtant, sera bel et bien exposée à la vue, après plusieurs séquences autour de l'architecture ne faisant signe qu'improprement vers une métaphore du cinéma : le cinéaste, s'il a l'idée, la *conception*, comme l'architecte, est aussi un homme de terrain, de technique, de *réalisation*. Ainsi, lors de la magnifique scène du cours prononcé par un Alberti vieillissant, dans son atelier devant un parterre de jeunes gens.

Il y expose les principes de la perspective, pratique à l'appui : des « plans subjectifs » assurent la continuité avec la scène de la *camera obscura*, quand les élèves regardent à travers la machine à dessiner [Fig. 5]. Derrière lui, des miroirs, donc (figurativement, esthétiquement) les anciens miroirs dissimulés de la chambre noire de tout à l'heure, mais exhumés, dépliés, d'un cran supplémentaire dans l'ordre des grandeurs : certains concaves, d'autres

⁵⁵ Rossellini, « Ma méthode de travail », *op. cit.*, p. 27.

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 34.

convexes, ils servent, précise le professeur, à mieux comprendre les mystères de la perspective par la déformation des lignes. Mais ces miroirs, dans lesquels se reflète l'assistance, n'ont-ils pas une autre fonction ? Comment sont-ils disposés ? Ne pourraient-ils valoir, par des puissances de figuration, pour des images « photo-réalistes » au milieu des tableaux et des dessins ?

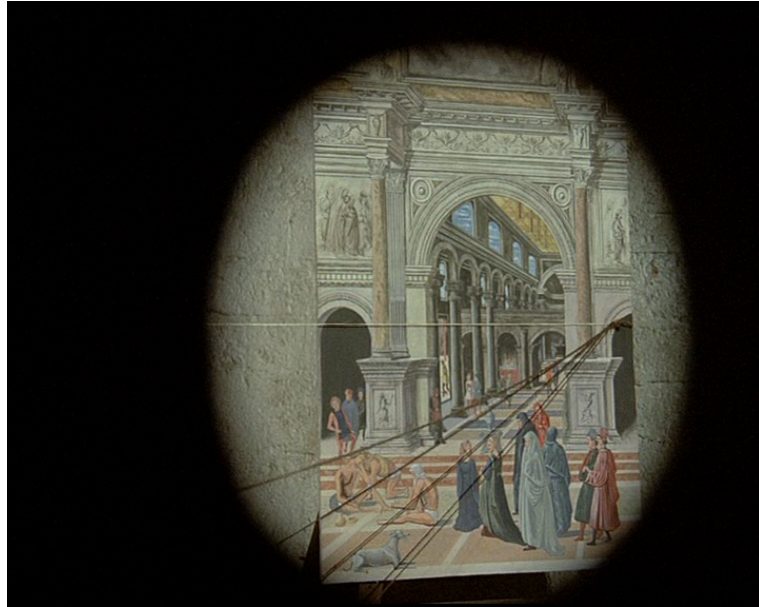


Fig. 5

Et dans leur désordre, peut-être singulier pour un esprit si ordonné, ne forment-ils pas une série de « photogrammes » (et au-delà, par contagion, les reflets de la lumière sur d'autres objets du décor : surface polie des brocs en métal, etc.) disséminés, éclatés, sorte de bobine déchirée, kaléidoscopique, images pelliculaires désormais fracassées, mises en pièces, chiffonnées, entassées, dans un plan en « cabinet de curiosités » où, à l'instar d'un tableau de Hyeronimus Francken ou de Giovanni Paolo Pannini, toutes ces images-*mirabilia* (« sorcellerie » de ce qui n'est pas encore : la photographie...) sont amoncelées, empilées, par un montage entropique (interne à l'image), déflagrant, par la « décollure », à l'opposé exact de la rigueur géométrique et linéaire de la perspective [Fig. 6] ?



Fig. 6

À force de vouloir voir ce que la boîte produit, on voit : on voit ce qu'est le cinéma, art par excellence d'une société fractionnée, où l'homme (comme les corps partiellement, et toujours autrement, distordus par les miroirs) est falsifié, sous l'accablement des apparences morcelées (le montage, l'échelle des plans, les éclairages...) que l'artifice ne colmate guère, où la soudure ne prend pas : une mosaïque devenue folle. C'est de ce constat, passé des mots aux images, et de l'espoir en une autre image salvatrice (le plan-séquence finalement plus télévisuel que cinématographique⁵⁷), que le *Leon Battista Alberti* de Rossellini fait aussi son objet discret.

⁵⁷ Rossellini a fréquemment « expliqué » son usage massif dans *Rome, ville ouverte* non pas par un choix artistique mais par le manque d'argent pour acheter de la pellicule. Vrai ou inventé, ce propos trahit une pensée indirecte : le plan-séquence n'est pas un fait *voulu* de cinéma. Il le sera de la télévision.