

L'Inde vue par Rossellini : un beau montage

Aurore Renaut

Une œuvre au tournant

En 1956, Roberto Rossellini et Ingrid Bergman, après avoir réalisé ensemble six films¹, se séparent. L'actrice accepte la proposition de Jean Renoir de tourner *Elena et les hommes* à Paris. Rossellini suit lui aussi le conseil de son ami et part pour l'Inde².

Le voyage indien du cinéaste italien correspond à un moment de crise dans sa vie personnelle et professionnelle. Les films réalisés avec Ingrid Bergman ont tous été des échecs publics. Rossellini vient d'avoir cinquante ans, il va changer de vie. Le passage par l'Inde est une parenthèse au sens propre car Rossellini s'extrait, disparaît pendant un an de tout ce qui faisait sa vie : sa famille, ses proches, sa manière habituelle de travailler, son cadre de vie européen³. Il en reviendra avec deux films : une fiction documentée composée de quatre épisodes tournés en 35 mm et une série de dix documentaires, d'une trentaine de minutes chacun, filmée en 16 mm et montée à partir des plans – prises de notes réalisés pour préparer la fiction.

En Inde, la vie de Rossellini et son œuvre sont à un tournant. Il s'y trouve confronté, comme le note Alain Bergala, à « un bloc d'altérité⁴ » :

1. *Stromboli* (1949), *Europe 51* (1951), *Voyage en Italie* (1953), *Nous les femmes : Ingrid Bergman* (1953), *La Peur* (1954), *Jeanne au bûcher* (1954).
2. C'est en Inde que Jean Renoir était allé filmer son premier film en couleurs, *Le Fleuve* (1951). C'est en Inde aussi que Fritz Lang ira filmer son diptyque *Le Tigre du Bengale* et *Le Tombeau hindou*, un an après Rossellini.
3. Rossellini ne vivait pas seulement en Italie mais souvent aussi à Paris.
4. Alain Bergala, « India, autoportrait de Rossellini en cinéaste et en mari », *India. Rossellini et les animaux*, dans Nathalie Bourgeois, Bernard Bénoliel et Alain Bergala (dir.), Paris, Cinémathèque française, Martignes, Cinéma Jean Renoir, La Rochelle, La Coursive, 1997, p. 63.

à un pays, un peuple et une civilisation qu'il ne connaît pas. Le voyage en Inde, c'est aussi un nouvel élargissement de son horizon humain et cinématographique⁵, et c'est avec une nouvelle énergie qu'il se lance dans l'aventure.

Rossellini, comme pour *Paisà*, part à la découverte de l'Inde avec une petite équipe, pas de scénario définitif et, ainsi qu'il aime le faire croire, « cent kilos de spaghettis⁶ ». Dans ce groupe se trouvent l'opérateur Aldo Tonti, qui a déjà travaillé avec Rossellini sur *Europe 51* et *Dov'è la libertà?*, et Jean Herman – futur Jean Vautrin – qui, jeune monteur à peine sorti de l'Idhec et vivant à l'époque en Inde, sera assistant. Il livrera d'ailleurs des témoignages précieux sur le tournage peu après l'aventure et quelques décennies plus tard⁷.

C'est d'abord le documentaire que Rossellini tourne pendant deux mois⁸ en 16 mm couleur Kodachrome et Ferraniacolor, en janvier et février 1957, à travers tout le pays :

À Buddh Gaya, à Nalanda, au tout neuf barrage d'Hirakud sur le fleuve Mahanadi en Orissa, à Santiniketan au Bengale [...], à Bombay et ses environs (Varsova, un village de pêcheurs), à Bangalore, dans la jungle de Karapur, dans l'État du Mysore, dans la ville sainte de Madurai, sur le rocher de l'ancienne ville de Trichinopoly (État de Madras, aujourd'hui Tamil Nadu), dans les lagunes de Malabar sur la côte sud-ouest du Dekkan, à Quilon dans l'État du Kerala, à Trivandrum, à Cape Comorin)⁹.

Selon le propre témoignage de Rossellini, le documentaire n'est pas conçu comme un projet déterminé à l'avance, il s'agit plutôt d'une

5. Après Rome – dans *Rome, ville ouverte* (1945) –, l'Italie – dans *Paisà* (1946) –, l'Allemagne – dans *Allemagne année zéro* (1948) – et l'Europe – *Europe 51* (1951) –, Rossellini s'intéresse à un autre continent.
6. Roberto Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, Paris, Ramsay, 1987, p. 161.
7. Jean Herman accorde un entretien aux *Cahiers du cinéma* en juillet 1957 (« Rossellini tourne *India 57* », *Cahiers du cinéma*, n° 73, juillet 1957), un autre à Alain Bergala à l'occasion de la publication de l'ouvrage *India. Rossellini et les animaux* (« J'étais du voyage, entretien avec Jean Herman par Alain Bergala », dans Nathalie Bourgeois, Bernard Bénoliel et Alain Bergala [dir.], *India. Rossellini et les animaux, op. cit.*), et publie un ouvrage de photographies et de souvenirs sous son pseudonyme littéraire de Jean Vautrin (*J'ai fait un beau voyage, photo-journal 1955-1958*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1999).
8. De nombreuses images de la série documentaire ont été tournées par Tonti alors que Rossellini n'était pas là.
9. Bernard Bénoliel, « À la recherche du pays réel (histoire et géographie du tournage) », dans Nathalie Bourgeois, Bernard Bénoliel et Alain Bergala (dir.), *India. Rossellini et les animaux, op. cit.*, p. 18.

esquisse préparatoire : « J'ai cherché d'abord à observer, à faire un simple reportage, sans aucun parti pris, sans l'intention même d'aboutir à une construction cinématographique particulière¹⁰. » Ces prises de notes visuelles seront ensuite montées selon des thématiques dévolues à chaque épisode : « Bombay 1, 2, 3 », « Varsova », « Voyage au Sud », « Malabar », « Quillon », « Barrage », « Nehru », « Animaux »¹¹.

Il en va différemment pour le projet d'abord connu sous le nom d'*India 57*, le film de fiction qui prendra finalement le titre de *India, Mathri Bhumi (Inde, terre mère)*. En effet, si Rossellini arrive en Inde avec des idées, l'élaboration du scénario de fiction se fera principalement sur place où le cinéaste travaille avec Sonali, la femme de Hari Das Gupta qui fut l'assistant de Renoir pour *Le Fleuve*, qui deviendra sa compagne¹².

India est, dès le début, envisagé comme un film à épisodes dans une filiation affirmée avec *Paisà*. Mais des huit prévus, il n'en restera dans la version finale que quatre : les trois premiers racontent des histoires de couples à trois états de la relation amoureuse (la rencontre, le conflit, la sérénité) et à trois âges différents de la vie (la jeunesse, l'âge adulte, la vieillesse). Le dernier s'attache, quant à lui, à raconter une autre histoire de couple, celle d'un singe domestiqué dont le maître meurt de soif et qui expérimente la vie tout seul avant de retrouver un nouveau maître. Dans *India*, il est ainsi toujours question des rapports des êtres entre eux, qu'il s'agisse des hommes ou bien des animaux, présents dans trois des quatre épisodes. Si le dernier donne la vedette à un petit singe, les deux premiers font la part belle aux éléphants et aux tigres dans des séquences traitant respectivement du couple de travail formé par l'éléphant et son *mahout*¹³ et l'harmonie existant dans la jungle entre l'homme et le tigre, avant que les machines du progrès ne conduisent l'un à s'attaquer à l'autre et réciproquement.

De retour d'Inde en octobre 1957, Rossellini commence par monter la série documentaire mais celle-ci ne sera diffusée par la télévision

10. « Entretien avec Roberto Rossellini par Fereydoun Hoveyda et Jacques Rivette », *Cahiers du cinéma*, n° 94, avril 1959, p. 12.
11. Titres des épisodes français. Les titres italiens sont pour certains légèrement différents : « India senza miti », « Bombay, la porta dell'India », « Architettura e costume di Bombay », « Varsova », « Verso il Sud », « Le lagune di Malabar », « Kerala », « Hirakud, la diga sul fiume Mahadi », « Il Pandit Nehru », « Gli animali in India ».
12. Leur liaison fera scandale, si bien que Rossellini, qui avait été accueilli à bras ouverts, quittera l'Inde précipitamment en octobre 1957, rejoignant Sonali déjà arrivée à Paris.
13. Le *mahout* est à la fois le maître, le guide et le soigneur de l'éléphant.

italienne qu'un an plus tard, du 7 janvier au 11 mars 1959, en noir et blanc, comme ce sera le cas également à la télévision française. Les images ayant été tournées en muet, Rossellini les commentera lui-même en direct de façon aussi fantaisiste que cultivée, à l'invitation d'un intervieweur, Marco Cesarini Sforza.

Il renouvelle l'exercice pour la télévision française du 11 janvier au 6 août 1959, répondant, cette fois-ci en français, aux questions d'Etienne Lalou.

*
* *

Le long métrage sera présenté hors compétition au Festival de Cannes 1959, l'année des *Quatre cents coups* de François Truffaut et d'*Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais. *India* y reçoit un accueil critique très favorable¹⁴ mais ne sera pourtant pas distribué en France¹⁵. La copie française longtemps oubliée sera retrouvée en 1996 et restaurée à l'initiative du directeur de la Cinémathèque française de l'époque, Dominique Paini. Un an plus tard, un ouvrage collectif est publié, *India. Rossellini et les animaux*, vers lequel nous renvoyons pour préciser notamment la chronologie du tournage¹⁶.

Série documentaire et fiction documentée

Quand les spécialistes de l'œuvre de Rossellini se sont intéressés au voyage indien, c'est presque toujours *India* qui a été l'objet de leurs recherches. Le livre édité par la Cinémathèque française en est un bel exemple. La plupart des articles lui sont consacrés, si ce n'est le témoignage de Jean Herman qui revient sur la genèse du film et le tournage en 16 mm qui l'a préparé ou encore celui d'Angel Quintana qui compare les deux œuvres sur la question de l'énonciation.

Cette série documentaire, Quintana la conçoit comme un croquis de l'œuvre, « une esquisse du long métrage postérieur¹⁷ ». Bernard Bénoliel parle, quant à lui, à la suite de Rossellini, de « repérages¹⁸ ».

14. Pour Jean-Luc Godard, *India* c'est « la création du monde », « *India* », *Cahiers du cinéma*, n° 96, juin 1959.

15. Le film sera par contre distribué en Italie.

16. L'article déjà cité de Bernard Bénoliel, « *À la recherche du pays réel* (histoire et géographie du tournage) », reprend la chronologie du périple rossellinien.

17. Angel Quintana, « Voix plurielles, voix distantes (la question de l'énonciation) », dans Nathalie Bourgeois, Bernard Bénoliel et Alain Bergala (dir.), *India. Rossellini et les animaux*, *op. cit.*, p. 86.

18. Bernard Bénoliel, *ibid.*, p. 16.

Il ne fait nul doute que les deux séries, identiques du point de vue des images, *L'India vista da Rossellini* et *J'ai fait un beau voyage*, aient été des préparations documentaires au tournage de fiction qui lui a succédé. Rossellini arrive dans un pays étranger qu'il sillonne en voiture, en avion et en train, afin de l'appréhender. Aldo Tonti tourne avec sa caméra légère 16 mm plus de quatre mille mètres de pellicule dans la jungle, les villages et les villes. Il était nécessaire de commencer par le documentaire, ce dont le cinéma de fiction de Rossellini avait, auparavant, déjà eu besoin.

*
* *

La filiation de *Paisà* à *India* est évidente, et ce, dès la conception du projet indien. Jean Herman racontait en juillet 1957 :

Le film comportera une introduction documentaire générale destinée à établir à la fois le bilan de la situation en 1957 et à déblayer les idées fausses, conventionnelles ou fantaisistes qu'on a au sujet de l'Inde. Chaque épisode sera lui-même introduit par une nécessité documentaire. La structure générale du film fera tout de suite penser à *Paisà*, mais, par ses thèmes, *India 57* représentera plutôt une synthèse de l'œuvre rossellinienne¹⁹.

Dès juillet 1957, le projet ressemble déjà à ce qu'il sera : « *une nécessité documentaire* » générale ouvre bien *India* dans laquelle de nombreux et courts plans de Bombay, de ses passants, de ses rues et des bords du Gange sont présentés. Ensuite, chacun des quatre épisodes sera introduit par une nouvelle introduction documentaire qui n'aura à chaque fois aucun lien narratif ni géographique avec le récit fictionnel qui va commencer. Pour le premier, Rossellini filme des temples et la cité de Madurai avant de nous plonger dans une histoire d'éléphant. Le deuxième s'ouvre sur des plans de Bénarès alors que l'histoire se passera au barrage d'Hirakud.

Comme dans *Paisà*, Rossellini a besoin du documentaire pour entrer dans sa fiction. Chacun des six épisodes de *Paisà* s'ouvrait sur des images d'actualités accompagnées d'un commentaire en voix *off* qui présentait le contexte de l'épisode. Mais si *India* possède une structure similaire et si on y retrouve une voix *off* explicative, les deux œuvres ne seront pas sur ce point identiques, Rossellini ne reprenant jamais à la lettre une formule déjà employée. Alain Bergala le notait déjà à propos d'*India* :

19. Jean Herman, « Rossellini tourne *India 57* », art. cité, p. 8.

Rossellini n'est pas cinéaste à utiliser deux fois la même formule. Même s'il est engagé dans la même phase de recherche, chaque étape doit expérimenter un embrayage différent du couple fiction/réalité²⁰.

Il convenait d'adapter la forme de son récit à l'objet de son attention, la pluralité indienne qu'il filme prise entre l'ancien et le moderne : la moderne et grouillante Bombay, le moderne et ingénieux barrage d'Hirakud face à la jungle millénaire et aux temples ancestraux. C'est sans doute là, dans l'alternance et même l'alliance de ces temporalités hétérogènes, que nous pouvons appréhender cette manière synthétique qu'a Rossellini de nous restituer ce pays qui l'a tant fasciné.

Dans *Paisà*, les introductions documentaires étaient contextuelles. Les images d'actualités remplaçaient l'épisode intime qui allait commencer dans la grande histoire anonyme de la libération de l'Italie. La voix *off*, toujours la même, commentait les événements puis s'effaçait lorsque la fiction prenait le pas.

Dans *India*, si la structure est la même, documentaire et fiction ne sont pas directement liés par le sujet, ils le sont par les hommes : ce sont bien les mêmes hommes qui ont tourné *toutes* les images, ce qui n'était pas le cas dans *Paisà* où les images d'actualités tournées par ailleurs étaient utilisées comme du matériel complémentaire.

La voix *off* présente aussi une différence. Dans *Paisà*, elle était prise en charge par un seul commentateur, alors que dans *India* elle est plurielle, aussi bien dans les ouvertures documentaires, où l'on reconnaît deux voix d'hommes différentes, que dans la fiction où, comme rien ne sera sous-titré, la voix *off* fera retour pour devenir la voix intérieure du protagoniste principal, excepté pour l'épisode du singe. À ce régime pluriel, s'ajoute encore deux éléments qui complexifient davantage l'ensemble. Ainsi, la première voix qui ouvre le film et la partie documentaire ne disparaît pas dans celle fictive qui se situe géographiquement ailleurs. Elle semble même appartenir au *mahout* car lorsque la famille de la jeune fille dont il va tomber amoureux arrive dans le village, la voix *off* précise : « Je m'en souviens très bien », prenant alors le relais à la première personne.

Enfin, la voix de l'ingénieur qui a travaillé sept ans sur le barrage d'Hirakud appartient, dans la version française, à Rossellini lui-même.

20. Alain Bergala, « *India* comme autoportrait de Rossellini en cinéaste et en mari », dans Nathalie Bourgeois, Bernard Bénoliel et Alain Bergala (dir.), *India. Rossellini et les animaux*, op. cit., p. 53.

On l'avait déjà entendu en italien, dans les deux versions de la série télévisée, faire quelques commentaires documentaires, au début, dans les rues de Bombay, donnant notamment le détail des ethnies, certainement lors d'un premier enregistrement, mais il prête ici sa voix fictive à l'ingénieur d'*India*, celui qui arrivé à la fin d'un important chantier fait le bilan de sa vie et de son couple. La translation du personnage au cinéaste était si évidente qu'il dut paraître naturel à Rossellini de donner sa voix à cet homme qui en était exactement au même point que lui²¹.

Du réemploi des images

India présente, dans son contenu, un matériau fictionnel et documentaire qu'il est aisément possible d'identifier car les séquences documentaires sont montées en alternance avec les séquences fictionnelles, mais la répartition ne s'arrête pas ici et c'est en cela qu'il serait réducteur de considérer les images en 16 mm comme seulement préparatoire car elles vont servir à bien d'autres usages.

*
* *

Les images documentaires ne sont pas seulement des esquisses, elles sont aussi la matrice de l'œuvre à venir. Toutes les thématiques du film de fiction en 35 mm sont déjà présentes dans les images en 16 mm : ces images sont la source infinie (ou presque) dans laquelle Rossellini puisera ensuite lorsqu'il écrira les épisodes d'*India* et lorsqu'il les montera.

Elles sont, en effet, des images complémentaires qui n'existeront pas seulement de façon alternée dans les séquences documentaires introductives mais aussi à l'intérieur même des séquences de fiction dans lesquelles Rossellini se servira largement d'elles pour construire de façon très élaborée les histoires qu'il va raconter.

Ainsi *India* est-il un film semi-fictionnel tourné en 35 mm mais constamment alimenté d'images 16 mm gonflées en 35 et dont le grain plus épais est bien la marque de cette hétérogénéité²².

L'œuvre indienne est en cela un moment essentiel dans la carrière de Rossellini car elle lui ouvre les portes du montage comme un processus

21. Sur le régime énonciatif du film, lire l'article déjà cité d'Angel Quintana, « Voix plurielles, voix distantes (la question de l'énonciation) ».
22. Peu de gens évoquent cette hétérogénéité des matériaux. Parmi ceux qui l'abordent, on retiendra l'article de Dominique Paini, « Pellicule, site, poussière, de la disparition des films et des hommes », *Cinéma*, n° 2, 2001.

ouvert, le réservoir des images 16 mm quasiment inépuisable pouvant offrir de nouvelles, voire d'infinies potentialités créatives.

Pour Alain Bergala, il s'agit d'un « gigantesque stock-shot²³ » :

Avec les documentaires, apparaît pour la première fois l'idée que les images filmées pourront resservir, être incorporées dans plusieurs films, elles ne sont plus filmées en vue de l'œuvre unique, qui ne pouvait pas être autrement. Avec cette expérience, Rossellini met en pratique un travail de réemploi des images²⁴.

Ce stock-shot ne servira pas seulement à nourrir la fiction *India*, le fils de Rossellini, Renzo, y puisera dix ans plus tard pour réaliser la série télévisée *La Lutte de l'homme pour sa survie* dont l'épisode n° 8 revient sur la question indienne²⁵. Et Rossellini lui-même en prélèvera de nouveau des images en 1974 pour son documentaire *A Question of people* sur la démographie dans le monde.

*
* *

Rossellini, qui a toujours été un grand communicant, est resté très jaloux sur ses secrets de fabrication, et s'il a donné beaucoup d'interviews, ce n'est pas pour autant que ses témoignages décodent ses méthodes de travail. *India* est une grande œuvre de montage, et pourtant c'est à propos de ce film que Rossellini livre aux *Cahiers du cinéma* le célèbre : « Les choses sont là. Pourquoi les manipuler ? »

Quantité de commentaires ont été faits sur ces deux phrases, fers de lance d'une forme de cinéma vérité qui reconnaissait à la caméra les vertus d'un enregistrement brut des images. Cette assertion a sa vérité, mais employée pour qualifier le travail du montage dans *India*, elle est, de toute évidence, à relativiser.

La citation d'ailleurs est incomplète. Dans l'entretien des *Cahiers* duquel elle est extraite, elle fait partie du paragraphe « Le montage me gêne », et la référence exacte est celle-ci : « *Oui, le montage n'est plus essentiel. Les choses sont là – et surtout dans ce film. Pourquoi les manipuler²⁶ ?* »

23. Alain Bergala, « Le cinéma virtuel », conférence donnée à l'auditorium du Louvre à l'occasion du colloque « L'éducation intégrale » (15-16 juin 2001).

24. *Ibid.*

25. « In cerca delle Indie oltre l'oceano ignoto » [« En quête des Indes de l'autre côté de l'océan inconnu »], réalisé par Renzo Rossellini, 1967-1969.

26. « Entretien avec Roberto Rossellini par Fereydoun Hoveyda et Jacques Rivette », art. cité, p. 6.

En soustrayant la mention « et surtout dans ce film », la déclaration put être utilisée pour qualifier globalement l'œuvre de Rossellini alors qu'il parlait, lui, particulièrement de ce film-là.

Rossellini se défend d'être un manipulateur et pourtant, sans l'être comme quelqu'un qui détournerait le sens des images filmées, il pratique, dans cette œuvre indienne multiple, le montage à un degré plus composite encore qu'il ne l'avait fait auparavant.

Et ce faisant, mélangeant, coupant, raccordant les images filmées en 16 mm afin de les intégrer dans sa fiction, il repousse les limites, si bien qu'*India* est sans nul doute l'un des films bouleversant le plus, à l'époque – la fin des années 1950 –, les conceptions du montage. Il est en tout cas loin de laisser les choses « être là ». Rossellini avec son regard jamais en repos ne saurait laisser les images simplement « être là », il a, au contraire, besoin de se les approprier et donc de les ré-assembler.

Ce faisant, il monte ensemble des plans qui n'ont parfois rien à voir entre eux, créant une continuité entre deux espaces géographiques disjoints ou un champ contrechamp entre deux protagonistes qui n'ont jamais été mis en présence.

Faux raccord et champ contrechamp

Cette fragmentation, cet assemblage hétérogène était déjà présent au moment du tournage, le montage n'étant que la continuité d'un dispositif déjà largement appliqué par Rossellini dans sa manière d'envisager ce projet. Jean Herman le rappelle :

[...] le tournage a été tellement fractionné qu'on perdait parfois le fil des choses. On passait d'un tournage à l'autre. C'était peut-être là qu'il était un grand chef d'orchestre. Parfois, je me disais : « C'est incohérent ce qu'il nous fait faire, il n'y a pas de logique. Et comment est-ce qu'il va raccorder ça et ça²⁷ ? »

Si le montage « gêne » Rossellini, il reconnaîtra toutefois, se contredisant dans le même texte : « Il y a, bien sûr, dans mon film, un côté "montage" ; c'est affaire de bonne utilisation des éléments²⁸. »

27. « J'étais du voyage, entretien avec Jean Herman par Alain Bergala », dans Nathalie Bourgeois, Bernard Bénoliel et Alain Bergala (dir.), *India. Rossellini et les animaux*, *op. cit.*, p. 35.

28. « Entretien avec Roberto Rossellini par Fereydoun Hoveyda et Jacques Rivette », art. cité.

Rossellini était un grand technicien mais d'une célèbre désinvolture. Il pouvait abandonner le film pendant quinze jours, laissant Aldo Tonti tourner à partir de maigres indications qu'il lui avait laissées. Pourtant, malgré cette apparente légèreté, le projet ne lui échappa jamais. Et les images des deux œuvres le montrent bien, que ce soit le matériel brut de la série télévisée ou celui plus élaboré d'*India* : l'œuvre indienne est cohérente, harmonieuse et sophistiquée.

Le montage réalisé pour les épisodes télévisés, s'il sera moins abouti, présente toutefois sa propre dynamique. Les plans sont longs, répétitifs, accumulatifs, parfois « ratés » : en cela, ils sont bien une première prise de notes. Dans le deuxième volet – « Bombay 2 » dans la version française –, on retrouve ainsi tous les plans qui serviront à la scène d'ouverture d'*India* dans laquelle Rossellini nous présente les habitants de Bombay et la ville elle-même. Mais une sélection a été opérée à partir de la première matière brute et ce qui reste donne, en effet, l'impression d'être mieux filmé, plus maîtrisé. Les plans sont plus courts, il y a moins d'exemples, le montage est plus resserré.

Lorsque la caméra passe des rues aux abords du fleuve, un très beau plan nous présente un homme assis face à la mer, rêveur, les jambes croisées, les vêtements battus par le vent. Il ne voit pas la caméra qui le filme de profil. Il s'agit d'un plan « beau » comme Rossellini a toujours déclaré détester les faire et qui existent pourtant, nombreux, dans son œuvre. Or ce plan fait l'objet, d'un film à l'autre, d'un léger changement qui le travaille encore plus dans le sens de la beauté. Dans « Bombay 2 », le plan, beaucoup plus long, est traversé par un personnage qui, pénétrant dans le cadre, brise le tête-à-tête de la caméra avec cet homme qui ne se sait pas filmé. Rossellini coupera au montage l'intrusion de cet importun et ne gardera que ce moment volé, poétique, de cet homme qui contemple, oisif et profondément pensif, l'immensité devant lui.

Dans la même séquence, *India* propose un plan d'hommes dormant au pied d'une statue, aussi abandonnés que s'ils étaient dans leur lit. Dans la version télévisée, le montage montrait plusieurs tentatives pour attraper ces hommes dans un mouvement panoramique. Naturellement, dans la version plus élaborée du film de fiction, Rossellini ne retiendra qu'un seul plan, le plus réussi.

*
* *

L'épisode d'Hirakud, présent dans les deux versions, ira encore plus loin dans l'utilisation et l'agencement des images 16 mm.

Le 10 janvier 1957, à New Dehli, Rossellini rencontre pour la deuxième fois Nehru qui l'invite à l'accompagner dans ses déplacements. C'est ainsi qu'il découvre le barrage d'Hirakud, à peine achevé, et qui l'impressionne fortement. Il tourne alors de nombreux plans des routes, des chantiers encore en cours et du barrage lui-même, côté retenue d'eau et côté fleuve Mahanadi. Ces images serviront au montage de l'épisode « Barrage » et seront reprises dans *India* pour le deuxième volet du film, où ce passage documentaire occupe plus de cinq minutes, sans coupure, sans aucune intervention de la fiction. Rossellini entre dans la séquence par le documentaire et y reste un long moment, signe de son admiration pour cette œuvre monumentale réalisée par l'homme.

Rossellini revient sur le site en juillet 1957 tourner les plans de sa fiction. Un ingénieur qui a fort à voir avec la personnalité de Rossellini à cette époque-là en est donc le protagoniste principal. Dans des plans entièrement fictionnels, Rossellini le suit d'abord dans ses démarches professionnelles alors qu'il va prendre connaissance de sa nouvelle affectation. En sortant du bureau, il retrouve sa femme pleurnicheuse accompagnée de leur jeune fils.

Jusqu'ici, Rossellini n'avait fait que monter de manière alternée des plans fictionnels derrière des plans documentaires. Mais précisément au moment où la femme de l'ingénieur commence à lui asséner ses reproches, l'ingénieur avise une camionnette passant devant eux et saute dedans, laissant là femme et enfant mais aussi l'argument fictionnel de la crise du couple pour retourner dans les problématiques documentaires du début de la séquence, le temps d'une dernière virée sur les traces du chantier achevé. Au cœur même de cette séquence, Rossellini va raccorder les plans de son personnage de fiction en 35 mm à ceux documentaires filmés en 16 mm et gonflés en 35, offrant en champ contrechamp des faux raccords qui rappellent beaucoup une séquence de *Stromboli*.

En 1949, Rossellini avait déjà filmé, tout aussi fasciné, une scène documentaire de pêche au thon où tous les hommes présents étaient de véritables pêcheurs, même si l'un d'entre eux faisait l'acteur pour Rossellini : Mario Vitale était Antonio, le mari de Karin, interprétée par Ingrid Bergman.

C'est justement son histoire que le film raconte, celui d'une jeune femme qui, après la guerre, épouse le premier venu pour échapper au camp d'internement où elle est retenue. Mais elle se retrouve alors enfermée dans une autre prison, cette île primitive de Stromboli qu'elle ne comprend pas et qui la rejette, mais qui finira pourtant par la changer

au terme d'un parcours qui passera par la grâce. L'incompréhension de Karin pour l'île et ses habitants, c'est aussi ce qu'elle ressent face à la pêche au thon à laquelle elle assiste horrifiée. Pour elle, la pêche est une expérience d'une grande violence et ces hommes sont des barbares. Elle ne voit pas ce qu'il y a de rituel et de sacré dans cette action ancestrale quand bien même les hommes à la fin de la scène se signent en remerciant Jésus et Marie.

Les plans de la fiction ont été tournés à des moments différents mais Rossellini réunit dans un montage célèbre ceux d'Ingrid Bergman éblaboussée d'eau dans la fiction à ceux documentaires de la pêche. Il réunit dans un champ contrechamp deux scènes filmées à deux moments différents. C'est la même démarche qui préside à la scène de l'escapade de l'ingénieur du barrage d'Hirakud. L'homme se soustrait au récit pour visiter une dernière fois les lieux où il a vécu, l'ouvrage qu'il a contribué à construire. D'un côté, Rossellini réemploie les images du barrage, de la rivière Mahanadi d'où ne dépasse plus que le bout des arbres, de la centrale électrique construite de l'autre côté. Toutes ces images avaient été filmées d'un véhicule en mouvement, une voiture ou bien une camionnette, et pour les utiliser dans un champ contrechamp crédible, il filme son personnage de fiction lui aussi dans un véhicule. Sur le motif de la fuite, il peut ainsi raccorder les plans de l'ingénieur aux plans documentaires. Et ces images qui existaient déjà par elles-mêmes dans l'épisode « Barrage » existent, pourrait-on dire, davantage ou plus intensément : elles sont perçues plus sensitivement, non seulement par Rossellini qui les présente et parfois les commente dans la série télé, mais émotionnellement par un personnage de fiction qui y projette ses affects, dans *India*.

Certains plans qui existaient en 16 mm seront aussi retournés en 35 afin qu'ils conviennent mieux à ce dont Rossellini avait besoin dans sa fiction.

Dans « Barrage », Tonti avait filmé le monument aux morts, présentant la stèle devant laquelle se tenaient deux passants du documentaire, un homme et une femme portant une ombrelle. Rossellini va garder l'idée mais retourne le plan : c'est alors son personnage de fiction qui s'approche du monument, seul, commentant en voix *off* ces vies qui ont été perdues pendant la construction.

Il retourne aussi une séquence avec son personnage dans la centrale électrique. À l'époque du documentaire, il s'était contenté de la filmer de la route. Pour la fiction, il fait descendre l'ingénieur du véhicule

pour traverser ce lieu intrigant tout en fils, fer et cylindres, auparavant seulement entrevu.

Rossellini en bon pragmatique utilise toutes les images 16 mm qu'il peut utiliser et ne retourne que ce qui lui paraît essentiel. C'est une dernière fois le cas pour la scène de la crémation, symbolique de mort et de renaissance aussi bien dans la religion hindoue qui croit à la réincarnation que pour l'ingénieur qui y assiste et qui va commencer une nouvelle vie.

Dans le documentaire, Rossellini avait déjà filmé une crémation dans un endroit clos et encombré. Avoir été témoin de cette scène lui a sans doute donné l'idée de faire assister son personnage au même rituel, qu'il choisit de filmer (et de mettre en scène ?) à la fin de l'épisode buissonnier de l'ingénieur. Dans cette version, la crémation a lieu non plus dans un lieu fermé mais face au fleuve, plus rien n'encombre le champ si ce n'est le corps qui va être enflammé. Rossellini filme d'abord son personnage dans un champ contrechamp respectant la séparation des deux modes d'images mais finit par faire pénétrer l'ingénieur dans le cadre, réunissant ainsi, pour finir, la fiction et le documentaire.

La manière de raccorder dans la même scène des plans appartenant au documentaire à ceux réalisés pour la fiction n'appartient pas seulement à l'épisode d'Hirakud. On en trouve aussi un bel exemple dans le quatrième épisode d'*India*.

Après la mort de son maître, le petit singe domestiqué se trouve, lors de son exploration libre du monde, face à des singes sauvages qui sentent sur lui l'odeur de l'homme et le repoussent. Ces singes sauvages – ils sont deux dans le plan – viennent naturellement du stock d'images en 16 mm et font partie de l'épisode n° 5, « Voyage au Sud ». Dans le documentaire, ils ne faisaient nullement face à un autre singe et étaient simplement filmés pour eux-mêmes. Peut-être Rossellini eut alors l'idée de réaliser un contrechamp qui les mettrait face à leur miroir déformant, c'est en tout cas l'argument fictionnel qu'il utilise dans *India*, raccordant le singe filmé en 35 mm et habillé de son petit caleçon aux singes sauvages et nus, visiblement contrariés, certainement plus par la présence des hommes qui les filment que par celle de ce singe avec qui ils ne seront jamais mis en présence, si ce n'est dans ce faux raccord bien pratique. Cette scène contrecarre le fameux montage interdit cher à Bazin, ce que rappelaient à Rossellini les journalistes des *Cahiers du cinéma* à propos, non de cette séquence, mais de celle du tigre, dans le troisième épisode, isolé dans son cadre, alors que le vieil homme qui

tente de le sauver en essayant de le faire fuir reste également seul dans son contrechamp. Et Rossellini qui ne semble plus très « gêné » par le montage leur rétorque :

Si on veut rendre l'histoire plus crédible, logiquement, c'est mieux de les montrer tous deux dans le même plan. Mais si elle est crédible par d'autres moyens, je ne vois pas pourquoi il faudrait user d'une technique particulière²⁹.

On pourrait alors tordre la phrase de Rossellini pour lui faire dire ce qu'il met à l'œuvre à travers le montage d'*India* : « Les choses sont là. Manipulons-les. »

Pourtant, si Rossellini manipule les images, ce n'est pas pour les trahir mais pour les faire exister selon des régimes d'images différents et donc démultiplier leur potentiel d'existence. Toute la réflexion sur son œuvre sérielle et télévisuelle est déjà en germe. Même si, lorsqu'il passera ouvertement à la télévision, il reléguera le cinéma derrière lui et ne travaillera plus la question du montage dans les mêmes termes. Avec la télévision, Rossellini délaisse le principe du montage comme artifice, mettant davantage en pratique ce qu'il affirmait à propos d'*India*. Techniquement, il préférera travailler du côté du plan-séquence et du zoom électrique qu'il manipulera lui-même pendant la prise, trouvant ainsi le moyen de monter pendant le tournage tout en étant, enfin, le seul véritable responsable des images.

29. *Ibid.*, p. 6-7.