



**CINÉMA[s]
LE FRANCE**

www.abc-lefrance.com

LA PEUR

La paura

DE ROBERTO ROSSELLINI

fiche film

FICHE TECHNIQUE

ITALIE/ALLEMAGNE - 1954 - 1h25

Réalisateur :
Roberto Rossellini

Scénario:
Sergio Amidei
Franz Graf Treuberg
d'après le roman
de **Stephan Zweig**

Photo:
Carlo Carlini
Heinz Schnackertz

Interprètes:
Ingrid Bergman
Mathias Wiemann



SYNOPSIS Un homme apprend que sa femme le trompe. Il la soumet alors à un chantage qui l'amènera, pense t-il, à confesser sa faute. La jeune femme découvre bientôt le subterfuge. Écœurée, perdant goût à la vie, elle tente de se suicider. Son mari arrive à temps pour la sauver et la ramener à lui.

CRITIQUE

Le dessin du film, sa ligne, sont d'une pureté toute musicale. Le symbolisme affleure sans cesse mais ne se donne pas pour tel, et s'imbrique parfaitement dans le scénario. Chaque incidence nous ramène aux thèmes de la mort, de la honte et de la confession. La mise en scène consiste, comme toujours chez Rossellini, à suivre continuellement l'héroïne dans son calvaire grâce à d'amples et complexes mouvements de caméra qui ne la quittent pas d'une semelle. On voit ce qu'elle voit, puis on la voit, voyant et réagissant. Elle descend les escaliers, marche jusqu'à sa voiture, conduit, s'arrête, repart et vit, à coups de regards apeurés et traqués, une aventure proprement hitchcockienne, les moyens



employés par Rossellini étant évidemment d'une essence plus noble que chez le maître du suspense. Jamais film ne fut moins figolé que celui-ci, exécuté en moins de trente jours par un cinéaste nerveux, incisif, charnel, impatient et soucieux de capter la vie à sa source, la juste expression d'une actrice à la première prise d'un plan et qui envie au cinéma d'actualités et de reportage sa spontanéité vraie et sa fulgurante vérité, la pratique mais non la technique dût-elle y laisser quelques plumes de paon...

François Truffaut
Arts du 11/7/56

"Lorsque Irène, sortant de l'appartement de son amant, descendit l'escalier, de nouveau une peur subite et irraisonnée s'empara d'elle. Une toupie noire tournoya devant ses yeux, ses genoux s'ankylosèrent et elle fut obligée de vite se cramponner à la rampe pour ne pas tomber brusquement la tête en avant". C'est avec ces deux phrases que commence la nouvelle (du même nom) écrite en 1910 par Stefan Zweig et dont Rossellini a tiré son film. La nouvelle de Zweig est l'étude psychologique d'une femme mariée, frivole et gâtée. Le lecteur sait, étape par étape, ce qui se passe dans cette femme, ce qu'elle pense et ce qu'elle sent, car on lui explique avec subtilité les mobiles de tous ses actes. Pour Stefan Zweig, tout peut s'expliquer. Cela le différencie fondamentalement de Rossellini. Parmi les changements

essentiels apportés par Rossellini à la nouvelle de Stefan Zweig, il y a le fait que le mari, Albert Wagner (Mathias Wieman) n'est plus un avocat, mais un scientifique. Il fait de la recherche pharmaceutique et travaille dans un laboratoire plein d'animaux d'expérimentation. Ce n'est pas lui, mais sa femme Irène (Ingrid Bergman) qui dirige l'entreprise. Irène Wagner est une femme d'affaires sûre d'elle-même et accomplie, le contraire donc de l'Irène de Stefan Zweig.

Voici sans aucun doute le film le plus fait pour ravir les connaisseurs. C'est, si l'on veut, le chef-d'œuvre du cinéma "intimiste", l'aboutissement d'une expérience que l'on pouvait discerner dans le **Voyage en Italie** dont il prolonge et accentue certaines des intentions. Rossellini a déclaré lui-même que ce qui l'intéressait dans **La Peur**, c'était de montrer "l'importance de l'aveu, de la confession".

Le mari se conduit avec sa femme comme il conduit son activité professionnelle et scientifique. Rossellini nous le montre avec insistance en train de procéder à des expériences sur des cobayes. Il traite sa femme de même. Désireux d'obtenir la confession de sa faute, il se livre sur elle à ce que le physiologue Claude Bernard aurait appelé une "expérience pour voir". Expérience atroce mais qu'il accomplit en toute sérénité d'âme car il croit obéir à des exigences morales très hautes. Ne disons pas qu'il est cruel (le pardon que malgré tout il accorde à ses enfants qui refusent de se confier à lui en est la preuve), disons plus jus-

tement que chez lui la rigueur du savant se dégrade en un rigorisme moral qui aboutit à la méconnaissance radicale des droits les plus sacrés de la personne et donc à la négation de la morale. Parti de l'autonomie de la conscience morale, il aboutit à l'oppression. C'est ni plus ni moins un criminel.

Quant à la femme, elle n'est pas seulement une victime pantelante, en proie à des cauchemars (que Rossellini néglige à bon droit de nous montrer), cernée, traquée, vouée à peu près sûrement à une mort inévitable. Bouleversée tout d'abord, on la voit faire progressivement front et si elle tente de se suicider, c'est qu'elle a précisément la révélation de la mécanique mentale de ce mari pour qui l'amour n'a qu'un sens très théorique. C'est toute cette machination qui fait honneur à cette âme sensible et résolue, alors que dans la nouvelle de Zweig c'était la révélation du chantage qui ramenait la femme dans les bras de son mari, dans le film de Rossellini c'est cette révélation même qui risque de les séparer à jamais.

On voit que le saut qualitatif que ces changements apportent, est immense. Alors que Zweig se maintenait peureusement sur un terrain psychologique (le mari avocat exploitait avec sa femme l'expérience de ses clients), Rossellini met en question à la fois le respect aveugle d'une morale abstraite et une conception fautive ("aliénée" dirait un marxiste) de la science. Ici, en effet, la personne humaine n'est plus pour le savant, de ses certitudes, qu'un objet, un



"cas intéressant" dont on enregistre les spasmes et dont on calcule mathématiquement l'agonie. En ce sens donc, les conclusions de **La Peur** rejoignent celles d'**Allemagne année zéro**, de **Voyage en Italie** et aussi d'**Europe 51**. Il s'agit en effet, comme dans **Allemagne année zéro**, de dénoncer "la fausse morale", l'abandon de l'humilité pour le culte d'un impératif non plus héroïque mais abstrait. (...)

Jean Domarchi
Les Cahiers du Cinéma
Septembre 1956

A PROPOS DE ROSSELLINI

(...) Le cinéma de Rossellini est un cinéma de la communion, mais pour atteindre à celle-ci, il ne peut qu'accuser les ruptures. Communion entre les êtres (**Voyage en Italie, Païsa**), communion avec le monde (**Voyage en Italie, Stromboli**), communion spirituelle (**Paisa, Rome ville ouverte**) qui nécessitent autant d'affrontements, autant de déchirements, d'incompréhension. Or évidemment, ce qui gêne, et ce qui, de la part de Rossellini, est une invention superbe, c'est que la mise en scène ne dramatise pas les ruptures comme elle devrait classiquement le faire, mais, comme en avance sur l'action, instaure dès l'abord des voisinages, fussent-ils inopportuns. Naissent ainsi des affrontements montrés dans l'ordre du monde, alors que l'union finale apparaît, elle, comme un soubresaut inexplicable.

Pour autant, il est difficile de parler de la mise en scène rosselli-

nienne comme si l'on avait affaire à un système ("néo-réaliste") uniforme et logique. Il est vrai que l'on y trouve des séquences de type "documentaire" voisinant avec des scènes plus dramatisées, il est vrai que de longs plans généraux savent intégrer les personnages à un environnement, et parfois laissent advenir la proximité des êtres et des choses d'un simple embrassement du regard.

En fait, le talent propre de Rossellini ne réside pas là, et ce n'est pas dans l'absence de montage qu'il faut chercher sa spécificité. La pêche au thon de **Stromboli** par exemple, morceau de bravoure d'un soi-disant cinéma qui intégrerait à l'action les lois réelles de la nature (dont Bazin a trouvé dans la chasse au phoque de **Nanouk** un modèle qui, lui, est effectif), cette pêche au thon est entièrement fabriquée au montage.

(...) Ce n'est jamais le regard subjectif des personnages qui les rapproche du monde, mais le regard que nous, spectateurs, avons porté sur lui. Le monastère des franciscains dans lequel se déroule l'un des plus purs épisodes de **Païsa** est visité avant que n'y arrivent les aumôniers américains ; c'est l'impression ressentie au cours de cette visite qui nous fera accepter - sinon comprendre, mais tout Rossellini est là - le choc ressenti en ce lieu par le prêtre-officier. Nulle psychologie réaliste ici : c'est le même processus qui nous fait admettre - comprendre que Karin reste sur Stromboli alors que de son point de vue, la décession est à ce moment-là d'un total



arbitraire. Mais s'il y a une logique chez Rossellini, c'est une logique de l'espace. Quels que soient les moyens qui la permettent et par lesquels elle se manifeste, Rossellini donne de l'air, de façon, nous l'avons vu, souvent plus classique qu'on ne le croit. Mais il en donne plus. Jusqu'à ce que cet air étouffe, parfois ; le cinéaste n'est pas un homme du Sud pour rien. Cette expression privilégiée par l'espace se retrouvera dans ses films ultérieurs, jusqu'à **La Prise de pouvoir par Louis XIV**. C'est elle qui le fait déborder toute école, toute polémique, s'habille-t-elle de théorie. C'est elle qui le fait rejoindre Dovjenko en des plans sublimes, simples, qui respirent d'un souffle et d'une liberté identiques.

Vincent Amiel
Positif n°331

BIOGRAPHIE

La carrière de Rossellini passe par plusieurs phases. Elle débute sous le signe du fascisme avec une trilogie, **La nave bianca** (qui doit beaucoup à De Robertis), **Un pilota ritorna** et **L'uomo della croce**, qui en fait indiscutablement l'un des chantres du régime au même titre que Genina, De Robertis ou Blasetti. Pourquoi le nier ? Une deuxième période commence en 1945 avec **Rome ville ouverte**. Ce film, inspiré par un chef de la résistance, bien qu'aujourd'hui très vieilli et presque insupportable, marque le début du néo-réalisme. **Paisa** amplifie cette vision de l'Italie à travers 6 sketches auxquels colla-



bora Fellini. Vision étendue ensuite à l'Allemagne de l'après-guerre, de l'année zéro. Avec Ingrid Bergman s'ouvre une nouvelle période, celle des chefs-d'œuvre comme **Viaggio in Italia**, saisissante analyse du couple menacé de se défaire. C'est l'époque où Rossellini est salué comme l'un des maîtres du cinéma. Mais les œuvres suivantes qui exploitent le filon historique (**Viva l'Italia**) ou ressuscitent la résistance (**Le général Della Rovere**) sont mal accueillies par le public et par la critique. Découragé, Rossellini se tourne vers la télévision. Son **Louis XIV**, très contesté par les historiens, marque l'ultime étape de sa carrière. Le cinéma lui paraît désormais "absolument vain", il est condamné à se répéter. Avec la télévision, Rossellini entend se faire professeur et selon son expression "ne pas transmettre de message" mais "offrir au spectateur une série d'informations qui lui laissent la liberté de son jugement". "Ma seule réponse c'est l'humble découverte de l'homme". A dire vrai, trop didactiques, ses films sur Socrate ou Pascal nous apparaissent bien pesants. (...)

Jean Tulard

Dictionnaire du cinéma

FILMOGRAPHIE

Courts-métrages

Daphne	1936
Prélude à l'après midi faune	1938
Luciano Serra	
Fantasia sottomarina	1939

Il tacchino prepotente
La vispa Teresa
Il ruscello di Ripasottile 1941

Films TV :

Torino nei cent'anni 1961
L'eta del ferro 1964
L'âge de fer

La presa del potere di Luigi XIV 1966
La prise du pouvoir par Louis XIV

Idea di un isola 1967
Gli atti degli apostoli 1968

Les actes des apôtres
Lotta per la sua sopravvivenza 1970
La lutte de l'humanité pour sa survivance

Socrate
Agostino d'Ippona 1972

Saint-Augustin
Pascal

L'eta di Cosimo 1973
Cartesio 1974

Anno Zero 1975
Il Messia 1976

Longs métrages :

La nave bianca 1941
avec De Robertis

Un pilota ritorna 1942
L'invasore 1943

Supervision
L'uomo della croce

L'homme de la croix
Roma città aperta 1945

Rome ville ouverte
Desiderio 1946

La proie du désir *avec Pagliero*
Paisà

L'amore 1948
Germania anno zero

Allemagne année zéro
Francesco, giullare di Dio 1950

Onze fioretti de Francois d'Assise
Stromboli, terra di Dio 1951

Stromboli

I sette peccati capitali 1952
Les sept péchés capitaux, le sketch de l'envie

Europa 51
La macchina ammazzacattivi

La machine à tuer les méchants
Siamo donne 1953

Nous les femmes *sketch avec Ingrid Bergman*

Dov'è la libertà ? 1954
Où est la liberté ?

Viaggio in Italia
Le voyage en Italie, L'amour est le plus fort

Amori di mezzo secolo
un sketch

Giovanna d'Arco al rogo
Jeanne au bûcher

La paura
La peur

Il generale Della Rovere 1959
Le général della Rovere

India 1959-1960
Era notte a Roma

Les évades de la nuit
Viva l'Italia 1961

Vanina Vanini
Anima nera 1962

Ame noire
Rogopag 1963

un sketch

[Documents disponibles au France]

Revue de presse importante
Positif n°169, 177

Cahiers du cinéma n°62