

***Stromboli et Film Socialisme :***  
**Tourner autour de l'« euro-méditerranée ».**

Anaïs Farine

Le chemin le plus commode à emprunter, lorsqu'il s'agit de se demander ce que les films de Roberto Rossellini et de Jean-Luc Godard nous disent au sujet des rencontres entre Europe et Méditerranée, est certainement celui qui va de *Voyage en Italie* (1954) au *Mépris* qui, réalisé une dizaine d'années plus tard (1963), fait très manifestement référence au film de Rossellini<sup>1</sup>. Soixante années séparent la réalisation de *Stromboli* (1949) de celle de *Film Socialisme* (2010). Si la mise en rapport de ces deux films paraît moins évidente que celle des œuvres auparavant citées, c'est donc peut-être tout autant en raison de différences dans les formes à travers lesquelles ils s'adressent aux spectateurs, qu'en raison d'un écart historique, d'une modification du contexte géopolitique dans lequel s'inscrivent, et auquel répondent les films.

A leur manière, *Stromboli* et *Film Socialisme* nous parleraient ainsi d'un déplacement géographique en direction du sud de la question euro-méditerranéenne. Une telle hypothèse pourrait donner le sentiment que notre analyse des films relève d'une approche strictement historique. Nous montrerons cependant qu'engager une lecture rhétorique des films – c'est à dire considérer que le responsable du film tient au spectateur « un discours explicite qui vaut dans [s]on espace social et politique<sup>2</sup> » – nous donne les moyens d'approfondir une telle hypothèse, ainsi que de comprendre les conditions auxquelles celle-ci peut être construite par le spectateur.

Le thème de la communication interculturelle chez Rossellini a le plus souvent été traité dans une perspective insistant avant tout sur la cohérence interne de l'œuvre cinématographique de

---

<sup>1</sup> Tout en étant une adaptation du livre de Moravia (1954), *Le Mépris* rejoue en effet l'une des questions centrales du film de Rossellini : comment, à partir d'un banal malentendu, un couple peut-il se défaire ? Sous la lumière révélatrice de la méditerranée, les deux films montrent les mécanismes à travers lesquels les deux protagonistes parviennent à se convaincre que le dialogue est devenu impossible. Si Rossellini et Godard ont incontestablement été soucieux de mettre en scène le thème de la communication, il nous semble nécessaire – pour comprendre plus précisément ce qui rapproche les deux réalisateurs à ce sujet – de se souvenir des propos que Rossellini tenait aux *Cahiers du cinéma* en 1963 : « Le point maximum comme position morale que les artistes atteignent aujourd'hui, c'est de parler d'incommunicabilité, d'aliénation, c'est-à-dire de deux données qui sont absolument négatives. Je comprendrais très bien un artiste moderne s'il disait : "la technique a provoqué l'aliénation d'un grand nombre d'hommes et leur difficulté à communiquer, mais on peut très bien ne pas être aliéné, et l'on peut très bien aussi communiquer." Voilà quelle est la fonction de l'artiste : vaincre les choses, trouver le nouveau langage. », in *Roberto Rossellini, Le cinéma révélé*, ed. de l'étoile, 1984, p.124.

<sup>2</sup> Guillaume Soulez, *Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma, télévision*, ed. PUF, 2011, p.76.

*l'auteur*<sup>3</sup>. Tout en souscrivant par ailleurs aux lectures qui considèrent que *Stromboli* poursuit un geste amorcé dès *Païsa*, il nous semble nécessaire d'effectuer une coupe synchronique afin de mieux comprendre comment *Stromboli* entre en résonance avec la question des rapports Nord-Sud qui travaille la société italienne à l'époque de sa réalisation.

En 1960, Rossellini fait cette déclaration : « Si je pouvais me servir d'un paradoxe pour mieux m'expliquer, je me permettrais de diviser les civilisations en deux catégories : celle des hommes « drapés », qui sont toujours habillés d'une toge, et qui continuent de s'en revêtir (moralement bien entendu), et celle des hommes « cousus », c'est à dire de ceux qui ont été obligés de se coudre sur le dos des peaux de bêtes pour pouvoir subsister. Cela fait deux types d'hommes totalement différents. Il est parfaitement logique que l'homme « cousu » soit un individu vraiment efficace, et que l'homme « drapé » ait une conception différente de la vie, plus douce, plus relâchée.<sup>4</sup> »

Régulièrement citée dans le cadre d'analyses de la poétique rossellinienne, cette déclaration inspire à Patrick Werly la lecture discursive suivante des films du réalisateur italien : « Nos vies se rationalisent, semble nous dire son cinéma, nos civilisations sont de plus en plus cousues, nous perdons notre liberté dans des processus de décision de plus en plus rationalisés, de plus en plus formalisés et qui se veulent de plus en plus efficaces.<sup>5</sup> »

Nous proposons de poursuivre sur cette voie en analysant plus précisément la fin de la première séquence de *Stromboli*, située dans « le camp de "personnes déplacées" de Farafa ». Celle-ci présente un dialogue entre deux personnages séparés non seulement par la barrière de la langue mais aussi par celle des préjugés. Lorsque, une première fois, Karin dit qu'elle ne comprend pas Antonio, elle fait simplement référence à la langue de celui-ci. En revanche, le second moment d'incompréhension attesté par le dialogue laisse entendre aux spectateurs que l'incompréhension est bien plus diffuse.

Par opposition avec le champ-contrechamp qui séparait Karin et Antonio, mettant ainsi les barbelés au centre de leur échange (Fig.1), la suite de la séquence rassemble dans un même plan les deux femmes qui s'entendent sur le fait de désigner Antonio par le terme de « troubadour ». Si la ressemblance entre les deux femmes est soulignée par la mise en scène, c'est que Karin a valeur de synecdoque. Interprété par une actrice suédoise qui joue, depuis une dizaine d'années, dans les films de grands réalisateurs hollywoodiens, le personnage de Karin – dont le récit aux autorités argentines

---

<sup>3</sup> Alain Bergala écrit par exemple que « tout se passe en fait comme si le cinéma de Rossellini, celui qu'il a pratiqué jusqu'à *Stromboli*, n'attendait sans le savoir que cette arrivée imprévisible d'Ingrid Bergman pour aller au bout de cette découverte du cinéma moderne comme cinéma de l'hétérogène. On peut dire aujourd'hui, en revoyant les films de la « première période » du cinéma de Rossellini, qu'il a toujours été hanté, même au moment de ses films dits néo-réalistes, par cette obsession de l'hétérogène. Dès *Païsa*, la « place » d'Ingrid Bergman (celle du corps étranger, déplacé) était déjà prête, si j'ose dire, dans le cinéma de Rossellini. » in *Roberto Rossellini, Le cinéma révélé. Op. cit.*, p.25.

<sup>4</sup> Publiée dans *La Table Ronde*, N°149, mai 1960, citée par Patrick Werly, in *Roberto Rossellini, une poétique de la conversion*, ed. Cerf-corlet, 2010, pp.218-219.

<sup>5</sup> Patrick Werly, *op. cit.*, p.289.

dans la séquence suivante atteste la vocation à incarner un large ensemble géographique (elle dit avoir parcouru la Lituanie, la Tchécoslovaquie et la Yougoslavie avant d'arriver en Italie) – *vaut pour* l'Europe du nord. Dans le calcul de Karin, la chanson d'Antonio est prise en compte au même titre que l'idée qu'elle se fait de ce que peut être la vie sur « une île de la Méditerranée... » « Il dit que c'est beau », précise le personnage, sans se douter que cette beauté puisse être relative à des valeurs qui lui sont étrangères.



Fig.1, *Stromboli*, Roberto Rossellini, 1949, 06'.

La suite de *Stromboli*, va donc s'attacher à montrer l'envers du décor et à donner, comme nombre d'autres films italiens réalisés à cette époque, une « vision réaliste et critique de la méditerranéité<sup>6</sup> ». L'ambiguïté du discours – sa richesse – s'explique sans doute en partie par le double public (américain et italien) auquel le film était destiné : *Stromboli* désamorce les stéréotypes "touristiques", tout en n'épousant pas la « rhétorique de la modernité » qui dominera le discours politique italien des années 50. Au sortir de la seconde guerre mondiale, en effet, alors que l'option européenne suivie par les libéraux et les démocrates chrétiens consolide les liens de l'Italie avec l'Europe du Nord, la Méditerranée devient, après avoir été une référence valorisée par le discours fasciste, un « symbole d'anti-modernité<sup>7</sup> ».

On voit ainsi que la discursivité de *Stromboli* ne relève pas exclusivement d'une morale universaliste voire d'une métaphysique. Par delà la dimension religieuse, attestée par le titre de la version originale du film (*Stromboli, Terra di Dio*) et par l'épigraphe rhétorique située après le

<sup>6</sup> Sur ce sujet, voir : José Baldizzone, « Une méditerranée impitoyable : néoréalisme italien et univers méditerranéen », in *Les cahiers de la cinémathèque*, N°61, sept 1994, ed. Institut Jean Vigo. En particulier pp.95-96, dans lesquelles l'auteur ajoute : « Et de la critique sociale qui dans de nombreuses oeuvres se voulait radicale et appelait à un monde sans classe, l'on n'aurait finalement retenu qu'une incitation au développement à l'intérieur du système existant. »

<sup>7</sup> Franco Cassano, « La Méditerranée italienne », in *Les représentations de la Méditerranée*, ed. Maisonneuve et Larose, 2000, pp.33-35. L'auteur poursuit en ces termes : « Longtemps, cette façon de regarder la Méditerranée a été absolument dominante avec des conséquences qu'il n'est pas exagéré de définir comme dévastatrices. Le rejet de la Méditerranée, en fait, n'est pas seulement le simple rejet du sud de l'Italie, mais aussi un rejet de l'Italie elle-même, une perte de conscience de sa spécificité, un rapport pathologique des Italiens avec eux-mêmes. L'emphase du discours sur la modernité et sur la construction de l'unité de l'Europe s'est traduite en Italie à travers la répétition harcelante et obsessionnelle de l'idée selon laquelle le seul moyen correct d'être des Européens consiste à s'amender de tous les vices et de toutes les tentations méditerranéennes pour devenir des Européens septentrionaux. »

générique de début du film (fig.2), c'est à la « terra » du sud de l'Italie, ce signifiant qui à deux reprises dans le film est désigné comme un intraduisible parce qu'il englobe l'ensemble des valeurs qui font le commun des Stromboliens, qu'il va s'agir de convertir le personnage de Karin en lui faisant côtoyer le volcan.

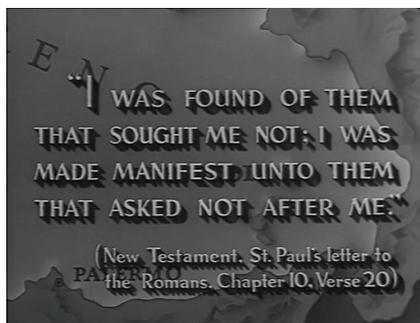


Fig.2, *Stromboli*, Roberto Rossellini, 1949, 01'.

Au cours des soixante années qui séparent la réalisation de *Stromboli* de celle de *Film Socialisme* « le rapport des deux mondes qui structure la dramaturgie rossellinienne [a] bascul[é] jusqu'à la dernière île au profit des gens du Nord<sup>8</sup> ». Nombre de commentateurs de *Film Socialisme* ont amorcé une lecture rhétorique du film en soulignant l'actualité de sa forme, tout autant que des questions qu'il soulève. L'utilisation d'images trouvées sur Internet ainsi que la saturation des images et des sons ont en particulier donné lieu à de multiples propos portant sur la contemporanéité du discours. Concentrons-nous dès à présent sur une séquence située à la vingt-cinquième minute du film de Jean-Luc Godard, pour voir de quelle manière *Film Socialisme* s'adresse au spectateur et pour tenter de mieux comprendre les enjeux nouveaux auxquels il répond. Dans cette séquence, le bruit du vent dans le micro gênant l'écoute "normale" du spectateur ainsi que le petit moment d'hésitation de l'acteur qui regarde en direction de la caméra, comme pour vérifier qu'il a bien été entendu, créent un lien évident avec l'espace de réception du film. Une chose est donc certaine : le film nous parle. Reste à savoir de quoi il est question.

Sur le pont du Costa Concordia, un homme arrête une femme pour lui asséner une phrase prêtée à Rudyard Kipling : « l'islam est l'occident de l'orient » ! La fonction d'argument d'autorité accordée à cette phrase est d'autant plus manifeste que le reste du film, alors qu'il ne cesse de citer divers auteurs, prend bien soin de ne jamais préciser ses sources. Lancé par la femme que l'homme cherchait à interpeller par cette prétendue citation, « Yalla ! » désamorce immédiatement la polémique que pourrait provoquer cet ersatz de « choc des civilisations ». Si la femme passe ensuite son chemin sans plus prêter attention à cette phrase, le réalisateur poursuit en quelque sorte le geste

<sup>8</sup> « (...) A l'encontre de la conversion finale de *Voyage en Italie* et de *Stromboli*, c'est l'athéisme protestant du Nord qui l'emportera sur le paganisme chrétien du Sud », in Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, ed. du Seuil, 2001, p.183.

qui désamorce la polémique, en infirmant avec ironie la fonction donnée à cette phrase par celui qui la prononce. En effet, dans *Film Socialisme. Dialogues avec visages auteurs*<sup>9</sup>, Godard place à côté de cette phrase un photographie de Claude Lévi-Strauss, qui indique au lecteur-spectateur l'origine véritable de cette citation. A la manière d'un plan précédant de peu la séquence étudiée (Fig.3), cette mise en regard du texte et de l'image montre de quelle manière le responsable du film tient ce genre de discours civilisationnel à distance des propositions qui sont les siennes. Dans un geste qui s'apparente en quelque sorte à celui de la femme sur le pont du bateau, la composition de ce plan – obstacle à la vue et écran second – indique qu'une vision de l'Orient faite de barbus sanglants ne peut être incorporée par le discours filmique d'ensemble.



Fig.3, *Film Socialisme*, Jean-Luc Godard, 2010, 23'.

Ces éléments, ainsi que le montage grâce auquel le film emboîte – comme on peut déjà l'entrevoir dans la suite de cette séquence qui présente notamment des images de pyramides égyptiennes – des temporalités et des lieux divers les uns à l'intérieur des autres, pourraient bien participer d'une réponse au regard que l'Europe pose actuellement sur la Méditerranée. Depuis la Déclaration de Barcelone en 1995 en particulier, l'Union Européenne cherche à restructurer de manière globale le rapport à son « voisinage ». Sans entrer dans les détails de cette déclaration, notons que la question du dialogue euro-méditerranéen y est symboliquement très importante mais que le partenariat donne une place centrale aux volets sécuritaire et économique. L'usage à géométrie variable du terme même de Méditerranée dans certains textes issus des programmes mis en place à la suite de cette déclaration est patent. L'adjectif « méditerranéen » y est régulièrement utilisé pour désigner uniquement les pays situés au Sud et à l'Est de la Méditerranée. Précisons enfin que les débats qui ont suivi l'annonce par Nicolas Sarkozy d'un projet « d'Union Méditerranéenne » visant à donner un souffle nouveau au processus de Barcelone sont intervenus pendant la préparation de *Film Socialisme*. On peut donc considérer que le film entre en résonance avec ce contexte.

Nous avons déjà évoqué le montage qui permet d'imbriquer des lieux les uns à l'intérieur des

<sup>9</sup> Jean-Luc Godard, *Film Socialisme. Dialogues avec visages auteurs*, ed. P.O.L, 2010, p.25.

autres. Ces imbrications localisées reconduisent un principe qui vaut pour la disposition des parties du discours filmique dans son entièreté. A la faveur de « paradoxe[s] géographique[s]<sup>10</sup> » *Film Socialisme* conduit ses spectateurs le long de voies dont les personnages eux-mêmes ne manquent pas de souligner l'étrangeté. Trois parties se succèdent dans *Film Socialisme*. La première et la dernière suivent le mouvement de la croisière qui quitte Alger pour Barcelone<sup>11</sup> et fait escale à Alexandrie, Haïfa, Odessa, puis en Grèce, et à Naples. La deuxième partie du film, intitulée « Quo vadis Europa », se concentre quant à elle sur une journée particulière dans la vie de la famille Martin. Parce qu'elle « occupe, très littéralement, le milieu du film<sup>12</sup> », la partie consacrée au garage Martin contrarie le sens commun qui repose sur l'étymologie du nom « Méditerranée », ainsi que le discours sécuritaire qui considère d'abord cette mer comme un « milieu en tant qu'espace qui disjoint et sépare<sup>13</sup> ». Enfin, cette disposition vient contredire l'usage actuel de l'adjectif « méditerranéen » précédemment évoqué. Et si, en insérant un îlot européen au centre du voyage en Méditerranée, le film désigne l'Europe comme centre politique de l'espace représenté, il ne le fait qu'à la faveur d'un bouleversement dans la forme même de la déclaration.

Le volet européen de *Film Socialisme* s'ouvre sur une confession que le père de la famille Martin semble d'abord adresser uniquement aux spectateurs avant d'être reliée à la diégèse par l'introduction en voix-off de sa fille. Il est question de crises : crise économique, crise du couple, crise générationnelle, crise de confiance généralisée dans une France qui « court (...) le plus grand risque de son histoire »... La première apparition de la mère répète en quelque sorte le procédé. Les voix-off des deux enfants déclenchent cette fois l'aveu. A ces actes de langage, répond l'« éloquence révolutionnaire<sup>14</sup> » des enfants, qui ne se contenteront pas de proposer leurs solutions aux problèmes posés par leurs parents, mais qui décideront en outre de se présenter aux élections cantonales. « Voilà employez le verbe avoir tout ira mieux en France », conseille Florine en écho aux propos

---

<sup>10</sup> Un « paradoxe géographique » est pointé par Arthur Mas et Martial Pisani : « l'amphithéâtre romain de Carthage se trouvant inclus dans une série d'images de la Grèce ». Mais celui-ci est loin d'être un cas isolé. [http://independencia.fr/indp/10\\_FILM\\_SOCIALISME\\_JLG.html](http://independencia.fr/indp/10_FILM_SOCIALISME_JLG.html)

<sup>11</sup> A ce sujet, Jean Douchet note que « le voyage menant d'Alger à Barcelone n'est pas innocent. Alger c'est le colonialisme, le symbole d'une invasion de l'occident sur le monde africain. Et Barcelone (là entreraient en jeu quelques idéaux de droite de Godard, toujours très à gauche ou très à droite), c'est la Guerre d'Espagne, qui pour des gens comme nous, très jeunes à l'époque, constitua un moment historique. On ne peut pas comprendre notre époque actuelle, ni ce qui s'est passé dans les années 40 sans avoir en tête cette guerre. La chute de l'Espagne, c'était la mort d'un immense espoir qui avait été misé sur la gauche, la mort de l'espoir de voir les idéaux de gauche et la pensée libertaire triompher face à la menace fasciste, espoir qui fut liquidé dans la préfiguration de ce que serait par la suite la Seconde Guerre mondiale. » ([http://www.elumiere.net/numeroFS/FS\\_jean\\_douchet\\_fr.php](http://www.elumiere.net/numeroFS/FS_jean_douchet_fr.php)) Du point de vue qui est le nôtre, on peut aussi repérer que ces deux villes occupent une place particulière dans l'histoire des rapports que la communauté européenne entretient avec la Méditerranée. Lors du *Traité de Rome* en 1957, l'Algérie entre de fait dans la CEE (Communauté Economique Européenne), et les « six » ne se préoccupent guère de définir clairement la distance qui les sépare du Sud de la Méditerranée. Quant à Barcelone, il s'agit de la ville dans laquelle siègent les institutions du partenariat.

<sup>12</sup> Jennifer Verraes, *Politiques de la parole filmée dans le cinéma de fiction. À quoi pensent les films quand ils parlent ?*, Thèse de doctorat, 2012, p.264.

<sup>13</sup> Florence Deprest, « L'invention géographique de la Méditerranée : éléments de réflexion », in *L'Espace géographique*, 2002/1 tome 31, ed. Belin, pp.73-92.

<sup>14</sup> Jennifer Verraes, *Op. cit.*, p.255.

désespérés de son père, avant d'exposer plus précisément son programme électoral. On voit que cette deuxième partie du film est plus manifestement délibérative encore que la première.

Arrivées en disant vouloir rester « seulement deux trois minutes pour une déclaration » des parents, les deux journalistes de la fictive chaîne FR3 Régio décident de prolonger leur passage au garage, afin de filmer la campagne qui a pris un nouveau visage (Fig.4). Présentes tout au long de cette partie du film, les journalistes rappellent aux spectateurs de *Film Socialisme* qui ne l'auraient pas encore compris à l'issue de la première partie, que les paroles échangées et les actions mises en scène dans le film concernent tout autant l'espace politique actuel que l'espace représenté. L'annonce des résultats des élections aux spectateurs de *Film Socialisme* sera d'ailleurs médiatisée par quelques images représentant le lancement du journal télévisé. (Fig.5). En représentant par ce biais les résultats du vote de spectateurs imaginaires, le film invite les spectateurs réels à prendre position par rapport au contenu des propos des parents et des enfants, mais aussi à s'interroger sur les conditions auxquelles une déclaration peut-être entendue et appréciée dans l'espace public.



Fig.4 et 5, *Film Socialisme*, Jean-Luc Godard, 57' et 80'.



Fig.6, *Film Socialisme*, Jean-Luc Godard, 2010, 01'.

Interprétant le logos de Jean-Luc Godard et de ses associés (Fig.6) en situant le film dans le contexte des discours politiques euro-méditerranéens contemporains, nous avons montré en quoi *Film Socialisme* soumet aux spectateurs une réorganisation de l'espace et de la parole qui répond à une réorganisation qui le précède. Il s'agit d'une lecture constituée sur la base de connaissances historiques particulières de ces enjeux. En étudiant la réception critique du film, une chose nous a

frappée, sur laquelle nous souhaitons conclure.

Nombre de spectateurs ont remarqué la teneur politique de *Film Socialisme* sans toutefois s'accorder sur le fait de savoir si celui-ci était optimiste ou désespéré. Malgré ces désaccords, une grande partie des commentaires ont pour point commun de situer davantage le film par rapport à des évènements médiatiques qui sont contemporains ou postérieurs à sa sortie – la crise grecque, le naufrage du Costa Concordia, l'arraisonnement par Israël de la flottille de la liberté, et même le printemps arabe – que par rapport au contexte politique plus général qui prévalait lors de sa réalisation et de sa sortie en salle. Cela nous montre bien de quelle manière fonctionne l'activation d'une lecture rhétorique des films. La rhétorique comme on sait, « part de ce qui fait déjà l'objet d'une discussion <sup>15</sup> ». Il est intéressant de constater que les lectures les plus semblables à celle que nous avons présentée, passent, pour activer cette interprétation, par une comparaison avec un autre film. A titre d'exemples parmi de nombreux autres possibles, deux critiques publiées dans la revue *Trafic* considèrent *Film Socialisme* comme « un retour critique sur le film de croisière d'Oliveira <sup>16</sup> ». Selon Frédéric Bonnaud, « la première partie de *Film Socialisme* (...) se place résolument sous les auspices d'*Un film parlé* (2003). (...) Mais Godard, lui, n'a pas peur du déferlement des barbares islamistes et de leurs bombes. Loin de l'angoisse civilisationnelle (...) il réitère le constat que le désastre a déjà eu lieu et que l'Europe n'a jamais eu besoin d'aide extérieure pour creuser sa propre tombe. <sup>17</sup> » Ici, le critique utilise la mise en rapport des deux œuvres pour interpréter le discours du film.

Tout en montrant bien que le dialogisme participe des conditions d'activation d'une lecture rhétorique, cette réception nous donne une indication précieuse quant à la place occupée par les discours des institutions euro-méditerranéennes dans l'espace public. Aussi, ce que nous apprennent la mise en rapport de *Stromboli* et *Film Socialisme*, ainsi que la double lecture de ce dernier, c'est finalement que les œuvres cinématographiques permettent de mettre en discussion le déplacement géopolitique de la question euro-méditerranéenne ; discussion autrement réservée aux politiques et aux experts.

---

<sup>15</sup> Aristote, *Rhétorique*, 1356b, ed. Pocket, 2007, p.48.

<sup>16</sup> Jean Narboni, « Film Socialisme de Jean-Luc Godard », *Trafic*, N°80, hiver 2011, ed. P.O.L, p.57

<sup>17</sup> Frédéric Bonnaud, « JLG, socialisme démocratique », *Trafic*, N°75, ed. P.O.L, p.13