1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

82 | 2017

Varia

Roberto Rossellini, *la Trilogie de la guerre*; Mario Soldati, *Malombra*; Mario Soldati, *Piccolo mondo antico*

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5546>

DOI : 10.4000/1895.5546

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2017

Pagination : 206-208

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Roberto Rossellini, *la Trilogie de la guerre*; Mario Soldati, *Malombra*; Mario Soldati, *Piccolo mondo antico* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 82 | 2017, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 20 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5546> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5546>

Ce document a été généré automatiquement le 20 janvier 2022.

© AFRHC

Roberto Rossellini, *la Trilogie de la guerre*; Mario Soldati, *Malombra*; Mario Soldati, *Piccolo mondo antico*

François Albera

RÉFÉRENCE

Roberto Rossellini, *la Trilogie de la guerre*, « Les Grands Classiques du Cinéma italien », Bachfilms, 2016

Mario Soldati, *Malombra*, « Les Grands Classiques du Cinéma italien », Bachfilms, 2016

Mario Soldati, *Piccolo mondo antico (le Mariage de minuit, 1941)*, « Les Grands Classiques du Cinéma italien », Bachfilms, 2016

- 1 *La nave bianca (le Navire blanc, 1941)*, *Un pilota ritorna (Un pilote revient, 1942)*, *L'uomo dalla croce (l'Homme à la croix, 1942)*. Les trois films fascistes de Rossellini qu'il n'est si aisé de voir tant ils « détonent » par rapport à l'image convenue d'un Rossellini peintre de la résistance italienne au fascisme sont réunis ici sous un titre qui avait servi auparavant à en réunir trois autres : *Roma città aperta*, *Paisà*, *Germania anno zero* dans un volume de scénarios de ces trois films d'après-guerre qui firent la renommée du cinéaste. Dans sa préface à *La Trilogia della guerra* (Bologne, Cappelli, 1972), « L'intelligenza del presente », Roberto Rossellini affirme n'avoir jamais été intéressé qu'à l'exploration non seulement des faits historiques mais des attitudes, des comportements qu'une situation historique déterminait. Et pour cela il préconisait de partir du phénomène à explorer et à en laisser jaillir librement toutes les conséquences, y compris politiques. « Non seulement je ne suis jamais parti des conséquences, conclut-il, et n'ai jamais voulu démontrer quoi que ce soit, mais j'ai voulu seulement observer, regarder, objectivement, moralement la réalité et chercher à l'explorer de manière à ce que de ces faits tels qu'ils sont apparus on puisse ensuite tirer des conséquences certaines ». Cependant dans les films de commande qu'il réalise en 1941-1942 qui exaltent un prêtre parti sur le front de l'Est confesser les soldats italiens victimes de la guerre contre le bolchévisme,

qui l'héroïsme des pilotes d'aviation en mission militaire qui, enfin, les servants d'un navire hôpital, ce schéma souffre pour le moins des exceptions. Dans le bonus où il intervient, après avoir très clairement situé la place de ces films dans l'appareil de propagande fasciste, Jean A. Gili, avec un brio et une précision descriptive qui enchantent, tente néanmoins de déceler en eux les prémices du néo-réalisme. Comme il l'écrit dans *l'Italie de Mussolini et son cinéma* (Veyrier, 1985), « le nom de Rossellini oblige à évoquer le néo-réalisme » (p. 126). La démarche didactique de Rossellini, qu'il revendiquera et mettra en œuvre dans sa période post-cinéma avec les productions de télévision notamment (*Socrate, Pascal, Louis XIV*, etc.), et qu'il voit lui-même déjà à l'œuvre dans sa trilogie d'après-guerre dans cette préface, explique peut-être mieux sa démarche que la définition qu'il en donne (« partir du phénomène », « observer », « regarder et laisser advenir les effets par eux-mêmes »). Dans l'un de ses derniers livres, *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave* (Fayard, 1977), écrit pendant la préparation de son *Karl Marx* qui ne verra pas le jour, il se réclame de la « vision directe » préconisée par Comenius, penseur du XVII^e siècle, où l'on *montre* et ne *démontre* pas, et il voit dans les moyens audio-visuels (cinéma et télévision) le « moyen synthétique [...] pour enseigner sans effort à tout le monde » (p. 102). De Vertov (ou Aleksei Gan qui a écrit : *Vive la monstration de la vie* en 1922) à Godard on retrouve cette même conviction de l'épiphanie du sens dans le sensible qui laisse impensée l'articulation desdites images « monstratives » entre elles dans le processus didactique où elles s'inscrivent, y compris dans les codes narratifs qui les ordonnent. Les fictions fascistes, quoi qu'il en soit et quelle que soit la part « documentaire » qui peut les colorer (en particulier s'agissant du *Navire blanc* car *l'Homme à la croix* en reste, de ce point de vue au degré zéro), sont bien des constructions démonstratives. Au reste faut-il créditer l'auteur Rossellini de ces œuvres où il débute sous la férule du capitaine de corvette De Robertis, spécialiste des films sous-mariniens (*Uomini sul fondo, Alfa Tau !, Marinai senza stelle* – qui ne sort qu'en 1949, remonté) ? Celui-ci a écrit le sujet et le scénario et il supervise la réalisation de ce film qui répond aux directives gouvernementales de 1941 en matière de propagande filmée (Cf. Jean A. Gili, *op. cit.*, pp. 123-126). Présenté à Venise lors de la semaine italo-allemande de septembre 1941 il s'attire les dithyrambes de la critique qui y voit « quelque chose de nouveau », dépassant le « documentaire pur » comme la rhétorique et le sensationnalisme de la propagande, « les intentions sainement et hautement propagandistes se mêlent, se subliment à souhait dans les formes de la beauté et de l'art ». Reformulation positive de « l'esthétisation de la politique » que pointait Walter Benjamin chez Leni Riefenstahl. Les deux films suivants, où le réalisateur a pu s'émanciper de la tutelle de son mentor, ne sont pas l'occasion de prendre de la distance par rapport aux idéaux du régime, au contraire. Comme le souligne Gili, *l'Homme à la croix*, dédié à la mémoire des aumôniers militaires, est « l'œuvre la plus marquée par l'adhésion sinon au fascisme du moins à l'anticommunisme ». Quant à *Un pilote revient*, le sujet en a été fourni par Vittorio Mussolini en personne : il évoque le sort d'un vaillant aviateur italien lors de la guerre menée contre la Grèce et qui, abattu, saute en parachute et est fait prisonnier par les Anglais. À la faveur d'un bombardement il parvient à s'évader et à voler un avion et regagner l'Italie sous les feux de la DCA. On est là du côté de Tintin... ou de Samuel Fuller. On a, à l'époque (De Santis dans *Cinema !*) jugé le film raté sur le plan de la propagande mais réussi dans le filmage des actions de guerre et on loue le soin pris à conserver à chacun sa propre langue. Peut-on soutenir une dualité chez Rossellini, obligé de porter, écrit Nino Frank peu après la guerre, « la tunique de Nessus de la

propagande » en distinguant le « style », annonceur du cinéma « libéré » (*Cinema dell'Arte*, André Bonne, 1951) ? Frank porte au crédit de Robertis les qualités mêmes qu'on attribue à Rossellini pour l'exempter d'être fasciste, non seulement pour le film qu'ils signent ensemble mais pour les précédents : humanisme, dramatique par le non-dramatique, héroïsme par le non-héroïsme, propagande par la non-propagande, pas d'acteurs professionnels, décors authentiques, inspiration fraternelle. Robertis suivit pourtant le Duce sur le lac de Garde, dans la république de Salò. Il paraît plus prudent d'envisager hommes et œuvres dans le moment où ils apparaissent, sans préjuger de ce qu'on sait qu'ils vont devenir. Soyons rossellinien (voir supra) !

- 2 Les deux films de Mario Soldati appartiennent à ce qu'on a appelé le cinéma « calligraphique », resté à l'écart de l'instrumentalisation du cinéma par le régime fasciste grâce à ce refuge ou ce retrait dans la littérature souvent mineure du XIX^e siècle, d'inspiration catholique. Jean A. Gili présente à nouveau savamment et brillamment ces deux films, au point que leur vision, si elle suit son écoute, déçoit quelque peu. Écrivain puis scénariste (pour Camerini) avant de devenir cinéaste, Soldati, « sorte de Mauriac brumeux et pathétique de 1900 » (Frank), serait préoccupé avant tout de réussites visuelles jusqu'à l'ornemental. Pourtant c'est son utilisation d'un « paysage où l'air ne serait plus raréfié » (De Santis), loin du pittoresque et en accord avec « l'humanité des personnages » qui a pu être loué alors. Apparente contradiction car adaptés l'un et l'autre de deux classiques littéraires italiens d'Antonio Fogazzaro (1895), ces films en costumes laissent peut-être transparaître des éclats de réel sous les oripeaux d'époque. *Malombra*, considéré comme le chef d'œuvre du cinéaste, est situé en Lombardie durant l'occupation autrichienne des années 1850, où Marina de Malombra, recluse sur la rive du lac de Côme, perd la raison et se croit la réincarnation de sa tante qui s'est suicidée. Une atmosphère, n'était cet ancrage historique très spécifique dont on peut penser qu'il se réfléchit dans la psyché de la jeune femme, qui peut faire songer au *Rebecca* d'Hitchcock ou au *Secret Beyond the Door* de Lang, venue de la littérature romantique anglo-saxonne. Soldati semble à l'opposé de la veine réaliste et vériste se réclamant de Verga (dont Righelli avec *I Malavoglia* puis Visconti sont les partisans) pourtant, la situation était plus complexe. Les « calligraphes » (Poggioli, Lattuada, Chiarini, Soldati, Castellani), tolérés par le régime qui ne voyait aucun effet immédiat de ce type de film sur le plan extra-esthétique, formaient ce que Gian-Piero Brunetta a appelé des « œuvres-tampons » (*opere-cuscinetto*) entre la propagande fasciste et les voix acérées venues de la jeune critique, pour ouvrir l'objectif de la caméra à la réalité. En effet, d'œuvre en œuvre, la présence du réel et de l'actualité interrompait l'oppression ou était mise en avant comme lieu d'où les contradictions requerraient la naissance d'une nouvelle moralité... Pour Brunetta, l'opération « régressive » des calligraphes oppose aux modèles de littérature vériste mis en avant par les néo-réalistes des présupposés culturels communs, ceux de la littérature mineure du XIX^e siècle, d'inspiration catholique (Fogazzaro, De Marchi), et dans certains cas appartenant au vérisme (Capuana), choisie cependant pour ses implications psychologiques et dramatiques plutôt qu'idéologiques et sociales (*Storia del cinema italiano 1895-1945*, Riuniti, 1979, pp. 500-501). En outre Soldati, comme écrivain, avait participé à l'engouement de nombre d'auteurs italiens pour la littérature anglo-saxonne (Pavese, Vittorini notamment qui la traduisirent) ; il écrivit *America primo amore* en 1935, indice éventuel d'un au-delà de la forme où l'on enferme les « calligraphes ».