

Rossellini, années noires

Robert Lévesque

Number 14, Winter 2007–2008

Têtes de Turc

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2534ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lévesque, R. (2007). Rossellini, années noires. *Contre-jour*, (14), 87–94.

Rossellini, années noires

Robert Lévesque

De Roberto Rossellini, le roué catholique romain qui, dans une interview accordée à la dramaturge Dacia Maraini en 1973, se disait « lié à aucune Église », les cinéphiles d'aujourd'hui savent-ils que cet homme accepta volontiers *des accommodements avec l'enfer* (le *Bas Enfer*, le régime fasciste du *Duce*) et que seulement quelques rares cinéastes hostiles au régime osèrent le lui reprocher ? Nommons-les : Luchino Visconti et Michelangelo Antonioni ; ces futurs maîtres écrivaient alors dans la revue *Cinema*, créée en 1936 par le fils de Mussolini ; oui, je sais, c'est surprenant à nos yeux qu'autour du fils du *Duce*, Vittorio Mussolini, gravitaient, avant la guerre et au début de celle-ci, un certain nombre de réalisateurs antifascistes. Mais c'était l'Italie ! Où le premier gouvernement Mussolini, en 1922, comportait quatre ministres fascistes et dix non fascistes !

Rossellini, lui, un homme impulsif (il l'avouait à Maraini), était à l'aise dans *l'enfer* de ce bon *diable* de Benito Mussolini puisque le *Duce* (« le Guide ») lançait alors de grands travaux, réduisait le chômage, inaugurait les studios de Cinecittà, joignait l'Italie à la Société des Nations (à « *L'Église* », comme la baptisa Céline dans sa pièce de théâtre), et signait en 1928 le pacte Briand-Kellogg qui entendait mettre la guerre hors-la-loi..., alors que, dans

sa péninsule (mot cachant pénis), peu à peu il imposa à la va-comme-je-t'encule ses lois « fascistissimes » et bientôt antisémites (pour plaire à Adolf !), signant le pacte d'Acier avec l'Allemagne nazie, renforçant sa dictature placée en axe avec celle d'Hitler, la mettant à sa botte, l'Italie !

En 1938, treize ans après que le Duce eut acquis de la Chambre les « pleins pouvoirs », cette *dictature à l'italienne* (avec, comme scie, les trains arrivant à l'heure) était solidement implantée et admirée (y compris ici, au Québec francophone) et qu'à cela ne tienne on était fasciste, on pouvait être fier de l'être (le mot n'était pas péjoratif, autorité et conservatisme allaient de pair avec le catholicisme), et le Romain Rossellini travaillait gaillardement pour le fils du dictateur qui se décrétait d'office metteur en scène. Ils firent ensemble *Luciano Serra, pilota*, un film de propagande sur fond de conquête de l'Éthiopie où l'on célébrait l'instinctive passion du vol transmise de père et fils chez les aviateurs italiens. De 1941 à 1943, Rossellini tourna, sous la supervision du fils Mussolini ou pour le *Centro Cinematografico del Ministero della Marina*, une trilogie *nationaliste* exaltant la marine (*La nave bianca*), l'aviation (*Un pilota ritorna*), le catholicisme saisi dans la doctrine fasciste (*L'uomo della croce*)... À la fin de *La nave bianca*, sur le pont d'un navire-hôpital, une messe est célébrée à la fin de laquelle, tous les blessés, d'un seul élan, lèvent le bras droit et crient : « *Viva el Re, saluto il Duce* » ; le film se termine sur un mouvement de caméra allant cadrer l'insigne du *Fascio* épinglé sur la blouse d'une belle infirmière...

Bref, Rossellini fut bel et bien — avant la guerre et jusque vers 1943-44, comme Leni Riefensthal l'était pour Hitler, mais elle, la nageuse, la skieuse, elle persista et lui, pas folle la guêpe, alla prendre langue avec des résistants — un chantré du régime mussolinien comme l'étaient les laborieux Augusto Genina avec *L'escadron blanc* ou Alessandro Blasetti avec *La couronne de fer*. Simplement, si l'on a oublié ou si l'on ignore cela, c'est que Rossellini avait, en sus de l'opportunisme de service (qu'on peut appeler lâcheté), un talent de cinéaste que ces faiseurs comme Genina et Blasetti ne possèderaient jamais.

Rome libérée, le Duce fusillé à Salò (le salaud) et pendu par les pieds, le cinéaste romain allait pouvoir vite, grâce à ses relations (vocations) tardives établies dans le maquis, se dédouaner de ses noires années

d'accointances perverses avec le totalitarisme ; il va le faire sans état d'âme, avec célérité et efficacité car c'est tout de même (outre un opportuniste rusé et un esprit parfaitement insaisissable) un artiste de l'image (un œil) que le Septième art appelait, c'était, en devenir, un cinéaste qui va dès lors et toujours demeurer un homme libre (qui peut trahir tout le monde, ses producteurs comme ses femmes), un homme seul (« totalement seul », disait Henri Langlois) ; dès 1945, auto-exaucé, il tourne donc *Roma, città aperta* (*Rome, ville ouverte*) qui, hasard des circonstances (broche à foin technique, éclairage primitif, Anna Magnani courant dans les rues de la ville libérée), imposera dans l'histoire du cinéma ce que l'on appelle le néo-réalisme italien (les dictionnaires disent tous : *ce film marque le début du néo-réalisme*).

Or, rien n'est plus faux ! Ce mouvement, ce n'est pas Rossellini qui le créa, contrairement à l'idée reçue et colportée, mais c'est lui qui, dès lors qu'il existe, va le tricher, le trahir. Une grande partie des plans de *Rome, ville ouverte* est tournée en studio, Magnani et Aldo Fabrizi sont des vedettes du théâtre populaire (Fabrizi avait demandé qu'un scénariste « étoffe » son rôle, ce fut un jeune assistant qui s'en chargea, il s'appelait Federico Fellini !). Celui qui, historiquement, a fait le tout premier film de type néo-réaliste, c'est un cinéaste mineur, Raffaello Matarazzo. Il fera dans les années cinquante carrière dans le mélodrame lacrymogène avec le couple formé d'Amedeo Nazzari et d'Yvonne Sanson. Matarazzo avait signé en 1933 un film où l'on montrait la vie des prolétaires, filmés dans la rue, c'était *Treno popolare* (*Train populaire*). Dans le cinéma italien d'alors, le cinéma des *telefoni bianchi* (les téléphones blancs) et celui des péplums, tous deux contrôlés par le régime fasciste, c'était une audace, une nouveauté, mais Matarazzo ne persista pas. Et puis surtout, il y eut Visconti qui, en 1942, adaptant à l'écran le roman de James Cain (*The Postman always ring twice*), avait signé *Ossessione*, premier chef-d'œuvre du mouvement, réel départ. Rossellini, en 1945, ne faisait qu'attraper le train, le *train populaire*..., et, obtenant pour *Rome, ville ouverte* l'une des palmes d'or au tout premier festival de Cannes, en 1946, seule édition à ne distribuer que des « grands prix » (les autres allèrent à Wilder, Lean, Emilio Fernandez, Sjöberg...), c'est lui qui imposa le mouvement sur

la scène internationale (*Osessione*, le générique ne rendant pas crédit à James Cain, fut interdit de sortie aux États-Unis jusqu'en 1976 !).

Roberto Rossellini, dont le film sur Rome avait d'abord fait chou blanc à Rome, prenait avec la palme cannoise la posture d'un maître, atteignait à l'importance d'une conscience morale, ce qu'il sera si peu et si moins sa vie durant (entre autres, sa liaison avec l'actrice Ingrid Bergman, quittant son mari, sa fille et Hollywood pour devenir son amante en 1949, sa femme en 1950, son ex en 1957, releva en Italie du plus pur *scandale*) jusqu'à ce que le cinéma, sur lequel il déclarera trente ans plus tard vouloir « jeter de la merde », lui apparaisse « absolument vain »..., préférant la *popularité pédagogique* de la télévision où il agita les figures de Louis XVI, Socrate, Pascal et, *in fine*, le Messie... Caractériel électron libre Rossellini.

Né dans l'aisance d'une famille romaine de la moyenne bourgeoisie (son père, architecte et entrepreneur en bâtiments, avait construit entre autres le *moderne* cinéma *Corso* sur les ruines du vieil *Lux e Ombra*), plus sensible aux privilèges de la bourgeoisie que l'aristocrate milanais à la réelle sensibilité de gauche, Luchino Visconti di Modrone, Roberto Rossellini (c'est le fascisme qui lui a forgé un caractère de chien) était à 40 ans, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, un bourgeois bourru, un cinéaste sans scrupules ; son néo-réalisme était, à y voir de près, un leurre, du néo-cléricalisme. Dans la revue *Positif*, en 1958, Marcel Oms (le dernier à oser stigmatiser le maître) expliquait sévèrement ce virage, le titre de son article étant : « Du fascisme à la démocratie chrétienne ».

Ce si prompt revirement politique (ni plus ni moins qu'une conversion à l'humanisme après les saisons en enfer des chemises noires), et ce succès qui vint, lavaient sa conscience, semble-t-il, et ce nettoyage moral s'étalait dans *Rome, ville ouverte*. Le scénario, écrit durant la dernière grande bataille des partisans contre les nazis, il le devait à un chef de la Résistance italienne qui lui avait raconté au détail les combats clandestins préparant la libération. Pressé de témoigner de sa bonne foi rajustée, tournant le dos à son comportement opportuniste avec le régime de fer, Rossellini réalisait ce film sur un coup de tête (sans autorisation ni capitaux), ce film où la valeur rédemptrice est sublimée dans la figure sympathique du prêtre Don Pietro (joué par Aldo Fabrizi) qui, témoin

de l'assassinat d'un résistant communiste du nom de Manfredi (joué par Marcello Pagliero), se révolte et va confronter, au prix de sa vie (on l'abat sous les yeux d'un groupe d'enfants terrorisés), les hommes de la Gestapo.

Il y eut ensuite, en continuation de ce que Marcel Oms qualifiait d'« alibi mystique », *Païsa*, un film-retable, réquisitoire antifasciste en six sketches tourné en 1946 et illustrant (émotion poussée, dignité soulignée) six moments tragiques *probables* de cette guerre, de la Sicile au Delta du Pô (Klaus Mann, trois ans avant de se suicider, en était l'un des scénaristes). Puis, en repentant impatient, Rossellini eut l'idée, « avec une prudence digne du plus roué des jésuites, opérant un lent cheminement », écrit Marcel Oms dans *Positif*, d'aller planter sa caméra là même où s'était engagée la furie du nazisme, là où il n'y a plus alors que ruines et désolation : Berlin, capitale du Troisième Reich. Carlo Lizzani, qui travailla au scénario de ce *Germania, anno zero* (*Allemagne, année zéro*), a témoigné des difficultés, des mois d'attente avant que, sous la protection des autorités militaires françaises, ils entrent en mars 1947 dans la ville dévastée où Hitler s'était suicidé deux ans auparavant.

Ce n'est pas tant l'intention *documentaire* qui menait Rossellini à Berlin que la poursuite de son néo-réalisme bien *contrôlé* : il avait de constantes sautes d'humeur, a raconté Lizzani, il rageait d'attendre la Magnani (qui ne vint pas), il s'accrochait férocement à la construction d'un fil narratif *normal*... (donc, disons-le, *anormal* dans les circonstances) ; ce malaise l'irritait, il ne s'y fit pas ; visionnant aujourd'hui ce film singulier (tout — le jeu, les acteurs — semble étranger aux ruines dont on dirait qu'elles sont réduites à un décor), force est de comprendre que Rossellini, loin de Rome, fut incapable d'exprimer le désarroi de cette ville d'ombres et de cendres, et c'est son désarroi de créateur à essayer de saisir ce *pire*, à sentir la *trace creusée* de l'horreur, vainement, qui transparaît dans ce film voulu *normal* dans un lieu qui ne pouvait l'être... Il s'accrochait à son fil narratif : un gamin traverse une série de situations (cheval mort qu'on dépèce, l'immeuble où s'entasse sa famille, magouilles de survie, le frère SS qui se terre dans l'appartement, le père malade) avant, influencé par un professeur qui dit qu'il faut *éliminer les faibles*, d'empoisonner son père

malade. Dans l'œil intéressé de Rossellini, ce gamin représente l'innocente victime expiatoire du drame collectif, sublimée dans sa chute du haut d'un immeuble, allégorie soulignée d'un motet de Jean-Sébastien Bach qu'un organiste joue dans une église éventrée..., tout cela pour participer à sa nécessité (intellectuellement sourde, muette et aveugle) d'un *grand pardon* général.

Seule scène forte du film : la voix d'Adolf Hitler sortant d'un phonographe que le gamin a vendu à des soldats américains ; la voix du führer surplombe une place où, seuls, un homme et un enfant s'immobilisent, main dans la main ; scène isolée dans le *fil narratif normal* où les acteurs allemands, doublés à Rome, déblatèrent à l'italienne, ce qui jure avec les vues de la capitale allemande dévastée. Revenant à Rome pour tourner les scènes d'intérieur — ne pouvant plus supporter cette ville d'ombres sans lumière —, Rossellini trahissait le néo-réalisme, auquel il ne crut jamais. L'auteur du futur *Voyage en Italie* (1953 : une « comédie du remariage » loin de *Païsa* et de *Rome, ville ouverte* mais qui, par son aspect dépouillé, préfigure le cinéma autrement plus *intérieur* d'Antonioni) venait de rater son « Voyage en Allemagne », le cinéma perdant son pari devant les gravats réels de l'Histoire... Rossellini se sauvait de Berlin-labombardée sans avoir entendu le chant de la mort, qui ne pouvait être que le silence...

Cette voix d'Hitler. Dans cette interview qu'il accorda à Dacia Maraini (*E tu chi eri ? Interviste sull'infanzia*, Milano, Bompiani, p. 95-103), Rossellini raconte qu'un de ses souvenirs d'enfance lié plus ou moins à la « politique » était directement relié à la voix du *Duce* : « C'est le jour où Mussolini apparut au balcon de l'Hôtel Savoia, via Ludovisi, juste en face de chez moi. C'était le soir, les projecteurs installés via Calabria illuminaient toute la rue, il y avait les Chemises noires et Mussolini annonçait la formation du premier gouvernement fasciste. Nous, les enfants, étions à la fenêtre, réjouis et tout excités. » Rossellini étant né le 8 mai 1906, l'« enfant réjoui et excité » avait tout de même 16 ans et demi en ce jour du 30 octobre 1922 où le *Duce* forma son premier gouvernement après avoir mené sa pitoyable « Marche sur Rome » et mis le roi Victor-Emmanuel III dans sa poche...

« *Allemagne, année zéro*, écrit Oms, a été utilisé pour proclamer la nécessité du grand pardon. 1948-1949, il fallait mettre vite tous les morts dans la fosse commune, tous : bourreaux et victimes... C'est toujours aux mêmes, aux frères des bourreaux, que profite la paix à tout prix ». Cette *nécessité du pardon*, il la cherchait surtout pour lui, qui avait été frère de bourreaux, le collègue de Vittorio Mussolini. Avec sa personnalité costaude, avec un sens inné du déni qu'il travestissait dans le refus maintes fois proclamé de revenir en arrière, de repenser le passé, Rossellini ne s'embarrassait guère de ce que l'on pouvait penser de lui, il avait signé ces trois films en ligne sans esprit masochiste de *mea culpa mea culpa mea maxima culpa*. Au contraire. L'amende honorable, ce n'était pas son genre. Il y avait du *duce* en lui.

« Caractériel et irresponsable », écrit un assistant du producteur David Selznick lorsque Rossellini leur eut joué dans le dos lors d'une apparemment franche promesse de collaboration. « Charmant comme un serpent avec de petits oiseaux », disait sa sœur. Serpent homme à femmes. Sauf qu'avec Anna Magnani, qu'il n'épousa pas, le *petit oiseau* était méchant ; elle aussi, elle avait frayed avec les fascistes, elle aussi, elle avait un caractère de chien. Un jour que Rossellini avait reçu en sa présence un télégramme d'Ingrid Bergman, elle se leva et lui lança son plat de spaghettis en pleine gueule !

Rossellini et Ingrid Bergman : outre le scandale des divorcés qui se marient, le Romain et la Suédoise formaient un couple très *intéressé* (elle voulait sortir d'Hollywood, il voulait avoir un public mondial avec la vedette de *Casablanca*). Pour le former, ce couple maudit et payant, il fallait que Rossellini quitte la Magnani. Il s'y prit comment ? La biographe de la Suédoise, dans *Ingrid Bergman, le mythe et la vie* (Perrin 1986), nous l'a raconté : « Un soir, à l'hôtel Excelsior, où ils descendaient quand ils étaient à Rome, il lui dit qu'il allait promener le chien. Il confia l'animal au portier et traversa la rue en courant. Destination : l'Amérique. Anna passa la soirée à le chercher dans tous les restaurants de Rome. »

Je tiens cependant *Il generale della Rovere* pour un grand film. Le roué catholique romain, en 1959, exécutait avec cette adaptation du roman

du journaliste Indro Montanelli un menuet ambigu et magique : un escroc à la gueule de séducteur accepte, à la demande des Allemands, de prendre l'identité d'un héros de la Résistance qui vient de mourir ; on l'incarcère pour qu'il puisse, *in situ*, identifier le véritable chef de la Résistance dont personne ne connaît le visage. Dirigé par Rossellini, Vittorio de Sica entre dans le personnage de ce faux général de La Rovere avec un tel génie d'acteur qu'en cours de film on ne fait plus la différence entre le séducteur intéressé et le patriote vraisemblable...

Rossellini, sur ce film qui obtint le Lion d'or à la Mostra : « La capacité de voir l'un et l'autre aspect de l'homme, la bienveillance du regard jeté sur lui, me semblent être une attitude typiquement latine et italienne. J'estime que si nous nous sommes sauvés des désastres de la guerre et de malheurs non moins terribles, c'est précisément grâce à cette conception de vie qui est la nôtre et qui est très exactement catholique. Le christianisme ne dépeint pas tout comme étant bon et parfait. Il reconnaît les erreurs et le péché mais il admet aussi qu'il y a une possibilité de salut. » C'est ce catholicisme, *qui met vite tous les morts dans la fosse commune, tous : bourreaux ou victimes*, qui fait que l'Italie ne s'est jamais défaite de son passé fasciste.