

## FASCISME ET ANTI-FASCISME DANS LE CINEMA ITALIEN

### DE 1935 A 1945

L'Histoire du Cinéma peut enrichir notre connaissance de l'histoire générale si tant est que l'on veuille bien envisager la première sous un angle approprié. En effet, par de nombreux côtés, l'histoire du cinéma s'apparente davantage à l'histoire de la presse qu'à l'histoire du théâtre, le film est infiniment plus sensible à l'ambiance générale d'une époque que ne l'est le théâtre, mais à l'inverse du journal, il prétend à l'appellation de 7<sup>e</sup> art, contradiction fondamentale qui écartèle toute tentative d'approche entre l'analyse de l'opinion et l'étude d'un mode d'expression artistique dans une phase de son évolution. L'histoire du cinéma doit donc se tenir entre ces deux pôles, ne négligeant ni ce qui appartient au meilleur d'une production artistique à une époque donnée, ni ce qui relève du document sociologique, le film étant toujours, même dans ses aspects les plus romanesques, un étonnant témoin de son temps. Le cinéma peut apporter au dossier de l'histoire des mœurs, des mentalités, des psychologies collectives ou, à l'opposé, aux études de civilisation matérielle, des pièces irremplaçables. Bien que le recul nous manque, la production cinématographique doit être considérée dans sa totalité comme une voie d'approche, une voie privilégiée même, de l'histoire des civilisations contemporaines.

Sur le plan pratique, la difficulté réside dans le fait que le chercheur se trouve quelque peu démuní, obligé de se contenter de documents pas toujours très maniables. Ainsi, les films anciens ne peuvent se voir qu'avec grand-peine en dehors des circuits commerciaux ou des ciné-clubs. La Cinémathèque française, dont les collections sont très complètes, n'est pas encore à la disposition des chercheurs ; même dans un but scientifique, les projections à la demande n'existent pratiquement pas. Il faut d'ailleurs souligner que les équipements nécessaires manquent, puisque l'étude des films ne peut se faire qu'avec un matériel approprié, des *moviolas*, sorte de tables de lecture permettant de visionner le film, de l'arrêter en cours de défilement, de revenir éventuellement en arrière. On comprend, que dans ces conditions, beaucoup de films soient impossibles à analyser et qu'il faille, pour connaître leur contenu, se rapporter aux publications ayant accompagné leur « sortie ». D'abord le matériel publicitaire, photos, scénarios, fiches de renseignements malheureusement toujours hagiographiques, puis journaux, quo-

tiens ou hebdomadaires, contenant des critiques à utiliser avec précaution, revues corporatives pleines d'intérêt pour certains aspects du cinéma, enfin revues indépendantes et notamment revues spécialisées qui sont le plus souvent irremplaçables tant par leurs articles généraux que par la tribune qu'elles offrent aux réalisateurs. Des catalogues, des annuaires, des index existent également, mais ils ne sont utilisables que pour des études quantitatives. L'ensemble de ce matériel, parfois très volumineux, ainsi que les films, se comptant par centaines, même pour une période limitée, posent le délicat problème du travail en équipe.

Ainsi, malgré l'existence de travaux partiels, une véritable histoire du cinéma, intégrant les éclairages politiques, économiques et sociaux pour une contribution à l'histoire générale, reste encore à écrire. Ce qui suit n'est qu'une modeste tentative sur un point particulier.



Arrivé au pouvoir en 1922, le régime fasciste ne va longtemps s'intéresser au cinéma que de manière limitée, se contentant de contrôler les actualités cinématographiques hebdomadaires. A cet effet, a été créé en 1925 l'Institut National L.U.C.E. (*L'Unione per la Cinematografia Educativa*), entreprise gouvernementale « pour la propagande et la culture au moyen du cinéma ». L'Institut, d'abord relativement libéral, devient à partir de 1930 de plus en plus servile à l'égard du régime, le « cinegiornale » ne présentant plus que des informations étroitement filtrées à des fins de propagande et des reportages flatteurs sur les hommes et les entreprises du régime. De plus, l'Institut LUCE se met à produire une abondante série de documentaires destinés à servir de tribune aux réalisations et aux « batailles » dans lesquelles Mussolini engageait son prestige.

Toutefois, à partir de 1935, le régime va durcir son attitude à l'égard du cinéma. La consolidation politique autorise l'adoption de mesures plus strictes et l'exemple allemand est là pour inciter les dirigeants fascistes à faire du cinéma italien un instrument au service de l'idéologie nouvelle. Ainsi, en 1935, est créée au sein du Ministère de la Culture Populaire, une *Direction Générale pour la Cinématographie* dont le but est de contrôler et de guider toute activité en ce domaine. En quelques années, le nouveau service va mettre à la disposition de l'Etat, un important secteur du cinéma italien allant des sociétés de production jusqu'aux salles d'exploitation. L'I.R.I. (*Istituto Ricostruzione Industriale*) s'empare de circuits de distribution appartenant à des sociétés privées et les regroupe dans un office créé à cette occasion, l'E.N.I.C. (*Ente Nazionale Industrie Cinematografiche*). De vieux studios de réalisation sont rénovés tandis qu'est commencée la construction de Cinecittà ; les nouveaux locaux seront inaugurés en grande pompe en 1937. Enfin, reprenant une affaire en mauvais état financier, une entreprise gouvernementale de production est créée, c'est la *Cines*, société financée et

surveillée par l'*ENIC* et Cinecittà. Dans le domaine du crédit, les banques d'Etat mettent sur pied une section cinématographique, c'est le cas de la *Banque Commerciale Italienne* et surtout, en 1937, de la *Banque Nationale du Travail* délibérant directement sous le contrôle de la *Direction Générale pour la Cinématographie*. Parallèlement, pour plier le cinéma à l'autarcie régnante, pour satisfaire les producteurs italiens, aussi bien ceux qui dépendaient du régime que ceux qui n'étaient pas directement sous sa coupe, pour ouvrir aux réalisations nationales de nouvelles possibilités et pour lutter contre l'importation des films en provenance des démocraties occidentales, est créé un monopole d'Etat sur les film étrangers, l'*E.N.I.P.E. (Ente Nazionale Importazione Pellicole Estere)* qui allait appliquer de strictes règles de contingentement. Ainsi la *Direction Générale pour la Cinématographie* s'est montrée d'une grande efficacité, le régime possède désormais un important circuit de salles, dispose de vastes studios, gère une grosse maison de production et contrôle l'essentiel du crédit cinématographique. Il est toutefois intéressant de constater que malgré toutes ces initiatives, le fascisme n'a pas eu le courage d'instituer un véritable cinéma d'Etat à la manière du système nazi. De surcroît, cette façade gouvernementale ne doit pas faire illusion, comme dans d'autres domaines la mainmise mussolinienne fut plus apparente que réelle ; la meilleure preuve réside dans le fait que la législation nouvelle eut surtout des effets négatifs, vidant le cinéma italien de tout contenu politique, économique ou social, et ne provoquant la réalisation que d'un tout petit nombre d'œuvres véritablement apologétiques comme « *Vieille Garde* » de Alessandro Blasetti ou « *Chemise Noire* » de Gioacchino Forzano.

Pour ne rien négliger, le régime s'intéresse même à la formation des futurs réalisateurs, acteurs, scénaristes et techniciens. En 1935, est créée une école gouvernementale, vaguement inspirée du « *Kinotecnium* » de Moscou, le *Centre Expérimental de Cinématographie*. Pour cet établissement modèle, le régime n'hésite pas à prévoir un gros budget, installant dans des constructions luxueuses une série de laboratoires ultra-modernes, deux studios de grande dimension et tous les locaux appropriés, et il multiplie les bourses d'études. En fait, malgré les moyens matériels largement mobilisés, le Centre Expérimental de Rome ne donna que peu de résultats sur le plan artistique ; sa trop grande dépendance à l'égard du fascisme en faisant davantage une école d'orthodoxie qu'un libre séminaire ouvert à toutes les expériences. Le seul aspect positif du Centre résida dans les efforts de son directeur, Luigi Chiarini, pour développer la réflexion théorique dans une collection d'ouvrages sur le cinéma et la méditation critique dans la revue du Centre *BIANCO E NERO*. (1). Enfin, pour « préparer les futures levées de cinéastes » et accroître les effets de l'école romaine, le régime crée dans chaque université, à partir des Groupes Universitaires Fas-

(1) Les meilleurs articles de *BIANCO E NERO*, écrits théoriques, écrits historiques et critiques, extraits de découpages et scénarios, ont été réunis en quatre volumes : Mario VERDONE et Leonardo AUTERA, *Antologia di Bianco e Nero 1937-1943*, Rome, 1964.

cistes existants, des « Cine-Guf ». Les adhérents de ces organismes recevaient une caméra de format réduit et de la pellicule pour réaliser de petits films. A quelques exceptions près, comme Pasinetti ou Cerchio qui devinrent de bons documentaristes, les étudiants des « Cine-Guf », sans moyens financiers, ne dépassèrent pas le stade de l'amateurisme et l'institution donna peu de résultats pratiques.

### Le cinéma fasciste de juin 1940 à juillet 1943

A l'approche de la guerre, le régime va se faire plus attentif à l'emploi du cinéma comme moyen de propagande. Le 7<sup>e</sup> art doit devenir, selon les paroles de Pavolini, ministre de la culture populaire, « un grand ami quotidien du peuple italien, un instrument de rayonnement de l'Italie fasciste, une arme pure et passionnée au service de la « Révolution ». Lorsque le 10 juin 1940, l'Italie entre en guerre, la revue corporative *IL FILM* <sup>(2)</sup> publie un éditorial particulièrement explicite : « *Parmi les nouveautés de la guerre, il y a la MOBILISATION INTEGRALE, matérielle et spirituelle du cinématographe... Comme le cinéma français a dénoncé la catastrophique décadence de son peuple, le cinéma italien doit démontrer notre irrésistible ascension, voilà le moyen d'apporter une contribution véritable à la victoire.* » De fait, les premières années de guerre sont marquées par un accroissement sensible de la production ; alors qu'il ne se réalisait que 12 films en 1931, 20 en 1935, 32 en 1937, 78 en 1939, l'effort de guerre amène le cinéma italien à produire 81 films en 1940, 89 films en 1941 et 120 films, chiffre record, en 1942. Les réalisateurs reçoivent de véritables commandes de l'Etat pour tourner des œuvres de circonstances dédiées à la propagande. Déjà, en mai 1940, Pavolini invitait dans la revue *IL FILM*, les artistes à célébrer la vie de l'Empire, « *L'Empire est un grand horizon vers lequel le cinéma italien doit se tourner encore plus* », et les incitait, sans grand succès il est vrai, à partir en Afrique. Après l'entrée en guerre, les appels se font encore plus directs, on parle en toute modestie de créer « *un film fasciste* » qui raconterait le conflit avec le même élan épique que celui avec lequel Eisenstein avait chanté la révolution soviétique dans « *Le cuirassé Potemkine* ». Ernesto Valentino écrit dans *IL FILM* (juillet 1940) : « *Pourquoi le Fascisme ne devrait-il pas avoir le grand film de son histoire, qui porterait à travers les générations mussoliniennes la passionnante et exaltante histoire de ses grandes journées de victoire ?* »

L'année suivante, en juin 1941, Pavolini présente à Cinecittà un rapport sur le cinéma italien, qui reprend de façon toujours plus claire et pressante les consignes gouvernementales : « *Nos ambitions les plus chères vont à un cinéma qui soit le miroir de la société actuelle, de la vie italienne présente. Un cinéma réaliste ? Certes, mais sans l'équivoque d'un réalisme qui ne doive réfléchir que les aspects intérieurs*

(2) Analogie à *LA CINEMATOGRAFIE FRANÇAISE*, *IL FILM* est la revue corporative du cinéma italien. Il publie, entre autres, les textes officiels relatifs à la cinématographie ; sa parution est hebdomadaire.

d'une société. La société que le cinéma italien est appelé à exprimer ne ressemble pas à celle qui fut décrite par le cinéma français d'hier et qui montrait une délinquance en augmentation, une progression de l'alcoolisme, une dénatalité croissante. La nôtre, au contraire, est une société dans laquelle la dénatalité a été stoppée, la délinquance y est en rapide diminution, les valeurs éthiques y sont tenues fermes... Notre exigence fondamentale est que la vie italienne soit réfléchie dans son mal partiel mais surtout dans son bien global qui prévaut nettement » (3). Il s'agit, comme on le constate, d'une déclaration cherchant à travestir la réalité sociale ; à cet égard, on peut rappeler les propos du critique cinématographique Mario Gromo : « Le délinquant est éliminé de l'écran parce que dans l'Italie fasciste, la délinquance n'existe pas ; toute pauvreté est éliminée parce que dans l'Italie fasciste, la misère n'existe pas ; la satire est éliminée parce qu'il n'y a rien à critiquer ; mécontents et rebelles sont éliminés parce qu'il n'y a ni mécontents ni rebelles dans l'Italie fasciste ». (4)

Au cours des mois suivants, les efforts du régime ne se relâchent point, preuve sans doute de ce que les résultats ne sont pas à la hauteur des objectifs. Pavolini ne cesse de se répandre en déclarations grandiloquentes ; ainsi, en juin 1942, cette phrase extraite de *IL FILM* : « Tout a été réalisé grâce au Duce, au Duce qui a voulu que le cinématographe, arme de guerre et d'après-guerre, continuât et intensifiât son développement ». En 1943, pour obtenir de meilleurs résultats, on crée même un « Comité pour les films de guerre et politiques » qui a pour objet de produire et de contrôler les films de propagande et de les signaler à l'attention du public.

Il semble donc que le cinéma ne donne que des motifs de satisfaction aux hommes qui détiennent le pouvoir, inconscients qu'ils sont de la situation réelle ou cherchant à tenir le peuple italien dans l'illusion la plus totale. Ainsi, Vittorio Mussolini écrit dans l'éditorial du 10 janvier 1943 de la revue *CINEMA* (5), tirant le bilan de la période : « Le cinéma italien entre presque en triomphateur dans l'année 1943. De fait, il a donné de grandes preuves de sa valeur pendant l'année écoulée : il a amélioré de façon sensible son niveau artistique, il a consolidé les cadres de la production et élargi les cadres techniques, il a exporté ses films avec succès et en a augmenté les revenus, il a grâce à une législation adéquate réglé sa position dans l'Etat corporatif, il a mis de l'ordre dans la difficile branche du crédit, il a enfin pris d'énergiques précautions pour faire face à l'actuelle difficulté de travail consécutive aux bombardements ». Or, quelques mois plus tard, le 24 juillet 1943, Mussolini était démis de ses fonctions, emportant avec lui tous les thuriféraires du régime.

(3) Le rapport est reproduit dans sa totalité dans le numéro du 7 juin 1941 de *IL FILM*.

(4) Mario GROMO, *Cinema Italiano (1903-1953)*, Milan, 1954, p. 76.

(5) *CINEMA* est l'organe officiel du syndicat fasciste du spectacle. De parution bi-mensuelle, la revue est dirigée par le propre fils du Duce, Vittorio Mussolini. De larges extraits en ont été publiés dans le livre de Orio CALDIRON, *Antologia di CINEMA 1936-1943*, Padova, 1965.

Si on analyse maintenant les films italiens ayant un rapport plus ou moins direct avec la situation politique du pays pendant les premières années du conflit, on découvre une grande pauvreté de thèmes et une médiocrité esthétique presque constante. L'aspect le plus frappant du cinéma de propagande est constitué par l'épopée africaine ; en effet, l'euphorie due à la conquête de l'Ethiopie provoqua une averse de films « africains » où les actions spectaculaires et les mouvements de masse compensèrent la maigre sincérité de l'inspiration. Le premier signe fut donné en 1936 par Auguste Genina, un des grands serviteurs du régime avec Goffredo Alessandrini et Carmine Gallone, qui réalisa « *L'escadron blanc* », adaptation du livre de Joseph Peyré, tournée dans la colonie italienne de Libye. La même année, Mario Camerini sacrifia à la mode en vigueur avec « *Le grand appel* ». En 1937, Romolo Marcelini mit en scène « *Sentinelle de bronze* », film où sont décrites les coutumes indigènes en Somalie et la vie des troupes italiennes pendant la période qui précéda la guerre d'Ethiopie. En 1938, deux autres films appartiennent à cette catégorie, « *Sous la croix du sud* » de Guido Brignone et surtout « *Luciano Serra, pilote* » de Alessandrini. L'œuvre, toute de propagande à l'égard de la guerre de conquête qui venait de se terminer, fut tournée en Ethiopie, au Sud-Est du lac Ascianghi ; plusieurs milliers de cavaliers Galla participèrent aux scènes d'assaut. Le film, très ambitieux, fut réalisé à la gloire des aviateurs italiens et fut directement supervisé par Vittorio Mussolini. L'année suivante, Goffredo Alessandrini présenta au Festival de Venise une seconde œuvre « africaine », « *L'apôtre du désert* »<sup>(6)</sup> ; le film mélange volontairement l'esprit évangélique et la présence impérialiste en décrivant les bienfaits d'un prêtre italien missionnaire auprès des peuplades éthiopiennes au siècle dernier. Après le début du conflit, les œuvres se firent plus mensongères encore. Le même Alessandrini tourna, en 1942, « *Djaraboub* », film évoquant la bravoure des soldats italiens encerclés par les troupes anglaises pendant la campagne de Libye. Toujours en 1942, Auguste Genina célébra dans « *Bengasi* » les victoires italiennes en Libye au moment où les troupes fascistes y connaissaient la défaite. D'autres lieux de combat furent évoqués dans quelques rares productions. « *Il cavaliere di Kruja* » (1940), de Carlo Campogalliani, montre les italiens en Albanie ; « *Gente dell'aria* » (1942), de Esodo Pratelli, décrit les exploits de l'aviation fasciste à Malte ; enfin, « *Quelli della montagna* » (1942), de Aldo Vergano, « *Un pilota ritorna* » (1942), de Roberto Rossellini, et « *I trecento della Settima* », de A. Baffico (1943), racontent à leur manière la désastreuse campagne de Grèce.

Les œuvres anti-communistes constituent un autre thème de la propagande fasciste. Ainsi, en 1940, Auguste Genina attira l'attention sur

(6) L'Exposition Internationale d'Art Cinématographique de Venise fut fondée en 1932. Elle devint rapidement une manifestation de prestige pour le régime fasciste qui n'y présentait que des œuvres soigneusement sélectionnées selon les critères de l'idéologie régnante ; ainsi, « *L'Apôtre du désert* », chaleureusement accueilli, obtint le prix du meilleur film de l'année. Sur le Festival, on peut consulter *Vingt Ans de Cinéma à Venise*, Rome 1952, ouvrage collectif édité par les soins de la direction et Giulio Cesare CASTELLO et Claudio BERTIERI, Venezia 1932-1939, Rome, 1959.

lui en présentant un film à la gloire de Franco et de ses cadets « *Le siège de l'Alcazar* », accueilli, malgré son emphase, son ton faussement épique et son contenu politique, comme un des films les plus importants de la production mondiale ; Antonioni, alors critique, n'hésita pas à écrire dans *CINEMA* de septembre 1940 : « *C'est un film dur, un film de guerre, robuste et nullement raffiné, un film qui a ses racines scrupuleusement enfoncées dans l'histoire, dans une histoire récente* ». Sur un sujet voisin, il faut signaler l'existence du très mauvais film de Neville « *Carmen parmi les rouges* », tourné presque au même moment. En 1942, deux productions reprirent le thème de l'anti-bolchevisme, « *Adieu Kira* » de Alessandrini et « *Odessa en flammes* » de Carmine Gallone, récit de la prise du port russe par les troupes allemandes. L'année suivante, Rossellini réalisa, sur la commande du « *Comité pour les films de guerre et politiques* », « *L'homme de la croix* ». Le film, où l'on voit un aumônier italien qui sur le front russe est un des plus ardents à combattre aux côtés des chemises noires contre les communistes, fut présenté à Rome en juin 1943 et fut retiré des écrans quelques jours plus tard en raison de la situation militaire catastrophique sur le front soviétique.

Dans un autre domaine, la propagande fasciste essaya de se faire plus insidieuse par des films à caractère documentaire mettant en scène des faits apparemment saisis sur le vif. Le chef de file de cette tendance fut l'officier de marine Francesco De Robertis, chef du Service Cinématographique du Ministère de la Marine. Après un documentaire (7), « *Mines en vue* », De Robertis réalisa en 1940 « *S.O.S. 103* », œuvre didactique, selon les propres paroles de l'auteur, visant à montrer au public les qualités des sous-marins italiens, notamment leur technique de sauvetage ; le film est l'histoire d'un sous-marin, le A. 103, qui coule lors d'une collision avec un navire d'escorte et dont l'équipage est sauvé grâce à l'efficacité des systèmes de sécurité. La guerre n'intervient pas directement parce que la conception du scénario était antérieure au début du conflit, mais après juin 1940, le film fut largement présenté à des fins de propagande. En 1942, puis en 1943, De Robertis réalisa deux autres films consacrés aux combattants de la mer ; « *Alfa Tau* » se veut un grand document historique cherchant à exprimer la valeur et l'esprit de sacrifice des sous-marins, quant à « *Marins sans étoiles* », il reprend les mêmes idées. Enfin, en 1943, De Robertis met en scène les officiers et les soldats de l'aéronautique italienne avec « *Hommes dans le ciel* », production emphatique visant à faire des aviateurs des sortes de surhommes plongés dans la plus exaltante des aventures ; à l'image de l'esprit du temps et conforme à l'idéologie mussolinienne.

(7) Les guerres du fascisme furent célébrées par de nombreux documentaires produits le plus souvent par l'Institut National LUCE. Parmi les meilleurs, on peut citer en 1936 « *Le chemin des héros* » de Corrado d'Errico, montage des journaux d'actualités tournés pendant les opérations militaires en Éthiopie, ou, en 1941, « *Moisson entre deux batailles* » de Romolo MARCELLINI, film montrant le travail des colons italiens en Cyrénaïque pendant la seconde guerre mondiale.

Au travers des films de De Robertis, on découvre un thème supplémentaire de la propagande fasciste, la mise en valeur du matériel de guerre italien, de l'armement naval et aérien ; ce thème se retrouve dans le premier film de Roberto Rossellini. Rossellini avait participé au scénario de « S.O.S. 103 », en 1941, il passa à la mise en scène grâce à un film du Service Cinématographique du Ministère de la Marine, écrit et produit par De Robertis, c'est « *Le navire blanc* », le premier des neuf sujets de guerre qui devaient être réalisés, selon les directives gouvernementales, en 1941. Le résultat est inégal, la partie documentaire, montrant l'organisation sanitaire de la marine italienne, ainsi que le courage des hommes blessés au combat, est la plus réussie ; par contre, la partie romanesque est de peu d'intérêt. Rossellini poursuit ses réalisations au service de la propagande fasciste en tournant deux nouveaux films qui témoignent toujours d'une certaine rigueur documentaire, héritage de De Robertis. « *Un pilote revient* » (1942), sur un sujet de Vittorio Mussolini, est l'histoire d'un jeune aviateur qui se jette en parachute sur le sol grec et qui est fait prisonnier ; après avoir séjourné dans des camps, il s'enfuit et accomplit un dramatique retour en Italie. Quant à « *L'homme de la croix* » (1943), il se rattache au courant des films anti-communistes.

Au total, les films de De Robertis et de Rossellini contiennent un effort louable de réalisme ; tournés presque entièrement d'après nature, sans acteurs professionnels, ils dépeignent la vie quotidienne des combattants et leur sacrifice sous forme de chronique dépouillée de tout ornement. Mais du point de vue idéologique, ils ne valent guère mieux que ceux de Alessandrini ou de Genina, puisqu'ils reposent sur l'exaltation de la guerre et l'apologie du régime. Leur précision documentaire, faisant souvent appel à une objectivité truquée<sup>(8)</sup>, n'est en fin de compte qu'un aspect plus sournois de la propagande fasciste.

### **Le cinéma fasciste de la République de Salò**

(Septembre 1943 - avril 1945)

Quand, après la libération de Mussolini et la création de la République Sociale, l'Italie fut divisée, les fascistes essayèrent, dans le territoire qui était demeuré en leur pouvoir, de relancer une industrie cinématographique. Les objectifs étaient clairement définis : créer un instrument efficace de propagande pour la bataille politique. Deux hommes s'occupèrent de cette « renaissance », Mezzasoma, Ministre de la Culture Populaire dans le gouvernement de Salò, et Venturini, Directeur Général du Spectacle. A première vue, les conditions n'étaient pas particulièrement favorables ; les installations de Cinecittà, gravement endommagées par les bombardements anglo-américains, ne se trouvaient pas dans la zone directement contrôlée par le nouvel état. Toute-

(8) Ainsi pour « *L'Homme de la croix* », Rossellini prétendit avoir terminé son film en Ukraine avec les combattants eux-mêmes, alors qu'en réalité l'œuvre était réalisée en Italie avec des acteurs et une figuration italiens.

fois, les responsables fascistes du spectacle réussirent à transférer à Venise un important matériel et même à faire venir un certain nombre de techniciens ; de plus, ils disposaient des vastes locaux de l'Exposition Internationale d'Art Cinématographique qui se tenait dans la ville depuis 1932. Les travaux pour aménager les nouveaux studios, commencèrent dans les premiers jours de janvier 1944 et furent poursuivis à un rythme accéléré. Poala Ojetti, égérie du régime, pouvait écrire dans un long article de la revue *IL FILM* : « *Aujourd'hui, on n'est plus au temps des révérences et des oriflammes ; aujourd'hui, on travaille. Il est l'heure de construire, non de rester à regarder. Il est l'heure de servir, non d'être servi. Une seule divinité doit rester sur l'autel, la Patrie... Quand le premier noyau cinématographique est parti de Rome pour Venise, il n'y avait pas un seul habitué de Cinecittà pour croire dans le cinéma vénitien, pour admettre la volonté de travail de cette belle endormie dans les eaux. Pourtant, déjà de nombreux wagons de matériel sont arrivés à la gare maritime ; Baffico, Ballerini, Cerio ont déjà présenté au Ministère leurs projets de réalisation... Après une pause de six mois, la cinématographie italienne renaît ; elle renaît plus pure et plus digne de sa renommée* ». <sup>(9)</sup>

Au prix de gros efforts, l'inauguration des établissements de la Giudecca et des Giardini put avoir lieu dès le 22 février. Les discours officiels rappelèrent la valeur du cinéma comme « *arme de propagande pour la Patrie en guerre* ». Le Directeur Général du Spectacle, Venturini, déclara en s'adressant à Mezzasoma : « *Nous avons obéi à la consigne que vous nous aviez donnée, faire renaître la cinématographie italienne avant trois mois... Il y avait ici le désert, nous vous présentons une oasis. Nous avons transporté les tentes de l'Urbis sur la lagune. Bien sûr, ce que vous voyez n'est pas Cinecittà, appelons-le Cinevillaggio. Même Rome dans sa grandeur naquit d'un petit sillon carré* ». Ainsi prit naissance le cinéma officiel de la République de Salò ; les Studios des Giardini gardèrent le nom de Cinevillaggio et l'on commença à tourner dès le jour de l'inauguration. Onze maisons de production, dont le gouvernementale Cines, obtinrent de l'Etat le permis de tourner, l'ensemble étant contrôlé par l'ENIC également transférée à Venise. Les journaux, enthousiastes, annoncèrent que les nouveaux établissements étaient en mesure de produire plus de vingt films par an et firent état de projets concernant la création de studios à Florence, Gênes, Turin, Milan. La présence en Italie du Nord de nombreux metteurs en scène et artistes repliés, donnait du poids à toutes ces affirmations prophétiques. D'ailleurs, félicité par Mezzasoma et Pavolini, Giorgio Venturini écrivait six mois plus tard, pleinement satisfait : « *Aujourd'hui, à moins d'un an de la terre brûlée, l'industrie cinématographique est née une seconde fois* » <sup>(10)</sup>. Les films réalisés furent surtout des comédies et des drames sentimentaux semblant tout ignorer de la situation politique et

(9) *IL FILM*, nouvelle série, N° 1, 29 janvier 1944. A partir de cette date, la revue corporative du cinéma italien n'est plus publiée à Rome mais à Venise.

(10) *IL FILM*, nouvelle série, N° 31, 26 août 1944.

de la guerre ; on ne peut signaler qu'une seule exception, « *Le porteur de la présente* » de Orio Vergani, histoire d'un soldat démobilisé qui apporte aux familles des nouvelles de ses compagnons d'armes. D'autres films furent entrepris à Turin, à Milan, à Budrio en Emilie, à Montecatini en Toscane. C'est dans cette dernière ville que fut réalisé l'unique film de propagande fasciste qu'ait donné le cinéma de Salò, « *Aéroport* » de Piero Costa. Le scénario retrace la vie d'un aéroport, de la prise de Pantelleria par les alliés, chute « expliquée » par la trahison des défenseurs de la ville, jusqu'à l'armistice « honteux » du 8 septembre 1943.

Au total, le chiffre de vingt films par an ne fut jamais atteint ; toutes les œuvres commencées ne furent pas terminées, leur sortie au printemps 1945 fut interrompue par la Libération. Le cinéma de Salò connaissait la même fin lamentable que la République Sociale, les déclarations emphatiques de Venturini trouvaient leur inévitable conclusion. Ainsi, les fascistes accrochés à l'Italie du Nord, ne surent pas faire de leur cinéma un instrument efficace de propagande en faveur du régime. Ils ne surent même pas imiter leurs films de la période précédente, « *Djaraboub* », « *Bengasi* », « *Adieu Kira* » ou « *Odessa en flammes* ». Tout au plus, songèrent-ils à réaliser une œuvre à la gloire des brigades noires, mais cela resta à l'état de projet. Comme l'écrit Guido Gerosa : « *Les tirades rhétoriques et les soliloques sur la trahison, sur la lutte « républicaine », sur le baptême du sang, ne se portèrent jamais sur l'écran ; le cinéma de Salò ne fut qu'une médiocre continuation des « téléphones blancs », des comédies brillantes ou des drames pathétiques. Ce cinéma eut ce qu'il méritait : il tomba dans l'oubli le plus profond et l'on n'en sut plus rien. Il ne pouvait en aller autrement alors que naissait un art qui de la lutte contre le fascisme et de la conscience du sacrifice, tirait la plénitude de ses significations et sa profonde, sa religieuse affirmation de liberté* » <sup>(11)</sup>.

### Les courants anti-fascistes aux origines du néo-réalisme

Du long étouffement de vingt années d'ère fasciste, allait naître un cinéma nouveau, idéologiquement et esthétiquement révolutionnaire. Alors que tout le cinéma officiel, aussi bien celui de Cinecittà que celui de Salò, n'avait que dédain pour la réalité sociale italienne, s'élaborait peu à peu ce que Umberto Barbaro appelait, dès 1943, le néo-réalisme. L'opposition au régime naquit avant tout d'une prise de conscience en face d'une action politique toute de démagogie, où les mensonges de la rhétorique tenaient lieu de pensée véritable. Dans un pays où la présence mussolinienne avait tout envahi, ce furent les organes fascistes qui se mirent à abriter une opposition d'abord très prudente, puis de plus en plus courageuse. Les « Ciné-Guf » devinrent le refuge de l'agitation en milieu universitaire et notamment de l'agitation organisée par les communistes. Le *Centre Expérimental de Cinématographie* prit sou-

(11) Guido GEROSA, *Da Giarabub a Salò, il cinema italiano durante la guerra*, Milano, 1963, p. 73.

vent position contre le régime, en particulier dans sa revue *BIANCO E NERO*. Paradoxalement, la revue *CINEMA*, organe officiel du syndicat fasciste du spectacle, passa en fait aux mains des critiques de l'opposition, Lizzani, De Santis, Pietrangeli, Visconti, Casiraghi, Alicata, Antonioni, Aristarco, Franchina, Pasinetti, Puccini, Purificato, ces deux derniers dirigeant en fait la revue. Pour écrire encore plus librement, fut fondée en février 1942 la revue indépendante *SI GIRA*, appelée à rechercher, selon les paroles de Lizzani, « un élargissement de l'attention critique au panorama plus vaste des mœurs d'une époque » <sup>(12)</sup>. Dans ses numéros mensuels, cette publication prit position contre la médiocrité des réalisations du régime et lutta avec les autres revues pour un renouveau du cinéma italien. On peut d'ailleurs se demander si le régime fut vraiment dupe et s'il ne laissa pas se développer, dans quelques secteurs jugés peu importants, une opposition sans grands échos, hors des cercles d'initiés.

A un moment où l'organisation du cinéma italien était devenue telle que la réalisation des films était l'apanage d'hommes donnant toutes les garanties d'orthodoxie politique, l'élan créateur des opposants se reconvertit dans la réflexion théorique, prélude aux grandes entreprises de l'après-guerre. Ainsi, à partir de 1941, l'anti-fascisme conduisit les revues italiennes de cinéma à publier une série d'articles dont l'esprit de revendication témoigne d'une volonté nouvelle directement aux sources du néo-réalisme. Pour en donner quelques exemples, le 10 juin 1941, dans *CINEMA*, Luchino Visconti publie un article dédié aux responsables officiels de la cinématographie et intitulé de manière explicite « Cadavres » : « Que les jeunes d'aujourd'hui, qui sont si nombreux et qui grandissent en ne se nourrissant, pour l'instant, que de sainte espérance, impatients pourtant de dire tout ce qu'ils ont à dire, doivent trouver, comme des bâtons dans les roues, ces trop nombreux cadavres, hostiles et méfiants, est une chose bien triste... Leur temps est fini et eux sont restés ; et on ne sait pas pourquoi. Qu'ils acceptent donc d'être mis en vitrine et nous nous inclinerons tous tant que nous sommes. Mais comment ne pas déplorer qu'aujourd'hui encore on accorde à trop d'entre eux d'avoir en main les cordons de la bourse et de faire la pluie et le beau temps ? Verra-t-on jamais ce jour espéré, où on permettra aux jeunes forces de notre cinéma de dire clair et net : Les cadavres au cimetière ? Vous verrez comme nous accourrons tous pour presser quelque retardataire impudent et l'aider avec tous les égards à mettre aussi l'autre pied dans la tombe ». En mars 1942, dans le numéro deux de *SI GIRA*, Umberto Barbaro profite de la critique du film « Phares dans le brouillard » de Franciolini, pour dire quel est le cinéma qu'il appelle de tous ses vœux : « C'est un sujet intelligent et difficile parce qu'il entreprend de montrer une humanité dont les conditions de vie sont déterminées en premier lieu par le travail, et pour laquelle le travail n'est ni comme le veulent les chrétiens, un châtement de Dieu,

(12) Carlo LIZZANI, *Le cinéma italien*, trad. Armand Monjo, Paris, 1955, p. 127.

ni, comme le prétend la rhétorique, une joie, mais simplement le seul moyen des hommes pour vivre. Le sujet était difficile, parce que ces hommes-là sont méfiants et peu faciles à approcher pour les gens de cinéma. Mais c'était un sujet d'autant plus attirant, car certainement le film italien atteindra le sommet de son art lorsqu'il saura exprimer les angoisses et les attentes, les joies et les douleurs de ces hommes-là ». *BIANCO E NERO* d'août 1942 contient un texte de Antonio Pietrangeli, intitulé « Vers un cinéma italien » où le critique donne son point de vue sans ambiguïté : « De jeunes réalisateurs commencent à avoir une orientation nette qui se révèle au premier coup d'œil au milieu de l'inertie générale. Ils ont compris d'instinct que le salut et l'origine naturelle du cinéma ne peuvent être que dans la réalité, à tous ses degrés, jusqu'au plus pénétrant, au plus sensible, qui est celui de la vérité... Aujourd'hui, nous avons besoin d'énergies nouvelles, de jeunes gens qui croient dans le cinéma comme à une vocation, qui portent en eux le levain du monde qui peut déjà s'expliquer de façon claire, des jeunes gens qui aiment une réalité éloignée de tout stylisme conventionnel et de toute rhétorique du paysage ». Enfin, prenant prétexte d'une déclaration du nouveau ministre de la Culture Populaire, Polverelli, *CINEMA* de février 1943, publie un texte virulent, véritable manifeste néo-réaliste où la rédaction tout entière clame son besoin, loin de toute contrainte, d'aborder les problèmes concrets du peuple italien : « Se plonger dans notre temps, est-ce qu'on peut faire aujourd'hui de plus sain et de plus constructif. Nous ne revendiquons pas des droits de priorité, mais *CINEMA* s'est toujours battu, surtout dans ces derniers temps, pour que nos films reflètent l'âme et les mœurs de notre peuple. Nous avons toujours répété et souligné la nécessité pour notre cinéma d'interpréter la vie italienne, notre civilisation, notre sensibilité, les caractères et le génie de notre nation... A bas la conventionalité naïve et maniérée qui forme la majeure partie de notre production. A bas les fabrications fantastiques ou grotesques d'où sont exclus les points de vue et les problèmes humains. A bas toute froide reconstitution des faits historiques ou adaptations de romans, quand une rigoureuse nécessité politique ne nécessite pas un tel recours. A bas toute rhétorique, présentant tous les Italiens comme pétris de la même pâte humaine, enflammés tous ensemble par les mêmes nobles sentiments et pareillement conscients des problèmes de la vie... »

Ainsi, dans le cinéma italien, quelque chose était en train de changer. Les misères de la guerre et l'espoir des lendemains meilleurs avaient alimenté les courants anti-fascistes. La preuve en est que sans attendre la fin des hostilités et la chute de Mussolini, échappant à la censure pourtant sévère, quelques films ont réussi à porter un témoignage sur la réalité italienne : d'abord, le premier cri de liberté, « *Ossessione* » de Luchino Visconti, en 1942, puis « *Quatre pas dans les nuages* » de Alessandro Blasetti et « *Les enfants nous regardent* » de Vittorio de Sica, en 1943; enfin, alors même que les fascistes tenaient encore le nord de la péninsule, tourné à la sauvette de l'été 1944 au

printemps 1945 par un transfuge du régime mourant, « *Rome ville ouverte* » de Roberto Rossellini, premier chef-d'œuvre de la nouvelle école. Ainsi, une simple condition était nécessaire à la renaissance du cinéma italien, la fin de la guerre et la chute du régime mussolinien. Comme l'écrit Georges Sadoul : « *L'avènement du néo-réalisme était lié aux combats héroïques des maquis en 1943-1945, à la renaissance des libertés italiennes, à la parole à nouveau prise par le peuple italien pour dire par le film ses souffrances, ses luttes, ses revendications. Grâce à ce peuple, grâce à ses combats pour l'indépendance nationale, grâce aussi aux bases théoriques jetées en pleine clandestinité par les anti-fascistes militants, le néo-réalisme put surgir tout armé en Italie dès la fin de la guerre* » (13).

Au terme de cinq années de guerre, le cinéma italien sort d'une période bien troublée de son histoire. Le cinéma fasciste a finalement échoué dans ses objectifs, car il ne parvint jamais à donner au film de propagande la même ampleur que son homologue allemand. Bien sûr, l'action de l'Italie dans la guerre, réduite au rôle de comparse, n'offrait pas tellement de matière à la réalisation d'œuvres dithyrambiques ; mais surtout, l'intérêt du régime pour la cinématographie ne fut que tardif ; au début de la guerre, beaucoup restait à faire pour un contrôle total de la production. De surcroît, à l'inverse du cinéma nazi, il ne se trouva que fort peu d'artistes pour être sincèrement asservis : Visconti ou Antonioni, pour ne citer qu'eux, luttaient dans les rangs de l'opposition... Ainsi, la « *mobilisation intégrale* » dont parlait la revue *IL FILM* en juin 1940 n'avait été qu'un leurre, qu'un thème de propagande dans une guerre qui, en fait de panache et de victoire, n'avait apporté que ravage, désolation et mort. Pourtant tout n'était pas perdu puisque des luttes entre fascistes et anti-fascistes, la résistance allait l'emporter, puisque le silence et l'oppression avaient préparé le terrain de la réflexion, le lent mûrissement d'une école nouvelle, puisqu'au plus profond de la tourmente se préparait une renaissance qui allait faire de l'Italie le plus grand pays cinématographique des lendemains de guerre.

Jean A. GILI,  
Université de Nice.

(13) Georges SADOUL, *Histoire générale du cinéma*, Tome VI, 1re partie, *Le cinéma pendant la guerre 1939-1945*, Paris, 1954, p. 121.