

LA REPRÉSENTATION DE L'ARMÉE DANS LE CINÉMA ITALIEN (1895-1943)

- Christel Taillibert -

En Italie, la période qui sépare la naissance du cinéma de la chute du régime fasciste est marquée par de nombreux affrontements armés. Deux guerres mondiales et deux guerres coloniales (en Libye en 1912 et en Éthiopie en 1936) ponctuent en effet ce demi-siècle d'histoire.

Si la technique et le langage cinématographique évoluent considérablement entre ces deux dates, les orientations idéologiques propres à l'Histoire de ce pays se révèlent au contraire relativement homogènes au cours de cette période : dès le début du vingtième siècle en effet se développent des tendances nationalistes, qui s'épanouissent avec l'arrivée au pouvoir de Benito Mussolini au début des années vingt, et se consolident tout au long des deux décennies suivantes eu égard à l'intense propagande poursuivie en ce sens par le régime fasciste.

Ce phénomène explique que l'on observe un certain nombre de traits communs dans la façon dont la production cinématographique de cette période - fictions et documentaires confondus - appréhende l'armée italienne. Cette dernière constitue en effet un moyen d'expression privilégié de la morale et des ambitions personnelles et nationales qui fédèrent alors le peuple italien.

I - L'ARMÉE VECTEUR DE L'IDÉOLOGIE NATIONALISTE

Le cinéma, divertissement de masse par excellence, se propose au début du siècle comme le vecteur idéal des idéaux nationalistes auprès du peuple. Et si l'on observe la production cinématographique de l'époque, il apparaît de façon évidente que l'armée, les opérations guerrières, les parades, etc., constituent un cadre narratif idéal pour cristalliser la rage belliqueuse des dirigeants italiens.

A/ Des idéaux anachroniques.

Pendant toute la première partie du vingtième siècle, et ce jusque dans les années vingt, on constate que les idéaux sur lesquels s'appuie la production cinématographique pour soutenir le projet nationaliste sont directement puisés dans l'histoire du siècle précédent. Ainsi, les modèles narratifs et visuels

s'inspirent des actions héroïques liées à l'époque napoléonienne, et surtout aux avancées Garibaldiennes et au Risorgimento.

Il est ainsi symptomatique de constater que le film italien retenu en 1905 comme le premier représentant d'une production cinématographique nationale de fiction, *La Presa di Roma*¹, met en scène la réunion de l'armée italienne à Terni, le 20 septembre 1870, autour du Général Raffaele Cardona. "Rien n'a été négligé pour que cette reconstitution historique soit digne à la fois du sujet patriotique et de notre établissement"² écrit à l'époque Filoteo Alberini, réalisateur et producteur du film. En effet, le ministère de la Guerre lui apporte son concours en fournissant des soldats, des chevaux, des uniformes, des armes, etc.

Au cours des années qui suivent, cette tendance consistant à miser sur la grandeur visuelle et morale de reconstitutions historiques liées à l'époque du Risorgimento pour réaliser de suggestives œuvres de propagande nationaliste ne fait que s'amplifier, avec un arrière-fond nostalgique pour ces temps passés où l'héroïsme pouvait s'exprimer à loisir. À l'écran, les militaires qui se sont illustrés au cours de ces glorieuses épopées démontrent en effet par leur sacrifice la valeur inestimable de l'unité de la nation autour de valeurs communes.

Mentionnons à titre d'exemple deux films de Luigi Maggi, *Les noces d'or*³ (1911) et *La lampada della nonna*⁴ (1913). Tous deux mettent en scène un valeureux officier blessé et caché par une femme dont il tombe éperdument amoureux. D'une manière générale à cette époque, les différents épisodes militaires relatés constituent presque toujours le cadre de quelque mélodrame. On considère en effet qu'émouvoir le spectateur à travers une histoire d'amour permet de créer en lui le climat psychique particulièrement propice à la réception du message nationaliste véhiculé par la narration.

Lorsque quelques années plus tard se déclenche le premier conflit mondial, la volonté générale d'exacerber la flamme nationaliste populaire se manifeste de façon identique : on continue au niveau de la fiction à exploiter le filon historique du siècle précédent, évoquant tour à tour l'épopée napoléonienne (*École de héros*⁵) et les héros du Risorgimento (*I martiri di Belfiore*⁶ ; *I bimbi*

¹ *La presa di Roma - XX settembre 1870*. Italie, 1905. Prod : Alberini & Santoni. Réal. : Filoteo Alberini. Int. : Carlo Rosaspina, Ubaldo Maria Del Colle.

² Filoteo Alberini, in *Bulletin de la Société Alberini & Santoni*, n°1, 1905. Cité par Aldo Bernardini dans *Le cinéma italien de la prise de Rome à Rome ville ouverte*, Ed. du Centre Pompidou, 1986.

³ *Nozze d'oro (Les noces d'or)*, Italie, 1911. Prod. : Ambrosio. Réal. : Luigi Maggi. Int. : Alberto A. Capozzi, Mary Cleo Tarlarini.

⁴ *La lampada della nonna (La Lampe de la grand-mère)*, Italie, 1913. Prod. : Ambrosio Film. Réal. : Luigi Maggi. Int. : Fernanda Negri Pouget, Umberto Scalpellini, Luigi Chiesa, Luciano Manara.

⁵ *Scuola d'eroi (École de héros)*, Italie, 1914. Prod. : Cines. Réal. : Enrico Guazzoni. Int. : Amleto Novelli, Raffaele Vinci, Pina Menichelli.

*d'Italia son tutti Balilla*⁷, *Romantisme*⁸, *Addio, mia bella addio... l'armata se ne va*⁹, *Eroismo di alpino*¹⁰, etc.).

Avec l'avènement du fascisme en 1922, les épisodes liés au Risorgimento prennent une dimension particulière puisque Mussolini cherche à présenter son régime comme un prolongement logique de cet élan qui fonda l'unité nationale au cours du siècle précédent. C'est ainsi que de nombreux films encore au cours des années vingt recourent aux bravoures militaires de cette époque pour galvaniser les énergies nationalistes du pays tout entier (*La cavalcata ardente*¹¹, *Garibaldi e i suoi tempi*¹², *Brigata Firenze*¹³...). S'il s'agit en général de films médiocres du point de vue purement cinématographique, ils restent parfaitement symptomatiques de l'utilisation de la symbolique risorgimentale à des fins de propagande nationaliste.

Le film de la période fasciste le plus renommé dans sa relation à ces événements est une œuvre de 1934 d'Alessandro Blasetti : *1860*¹⁴. Il relate l'aventure imaginaire d'un patriote sicilien rejoignant le continent pour solliciter le débarquement des troupes Garibaldiennes en Sicile, à bon escient puisque cet épisode se conclura par la défaite des Bourbons. Encore une fois, la dimension propagandistique de ce film, tout entier conçu pour ranimer les sentiments patriotiques chez les spectateurs, est évidente.

B/ Le contexte contemporain.

S'ils apparaissent comme significatifs d'une tendance, tous les films à caractère nationaliste mettant en scène l'armée ne sont évidemment pas situés dans une période reculée. Un certain nombre d'entre eux s'appuient au contraire sur l'actualité pour développer leur discours. Mentionnons à titre d'exemple la sortie au cours de la Première Guerre mondiale de *La guerra e il sogno di Momi*¹⁵, dans lequel un enfant rêve de soldats-marionnettes qui, grâce à leur bravoure, sauvent son père d'un grand danger, ou encore de *Il canto della*

⁶ *I martiri di Belfiore*, Italie, 1915. Réal. : Carlo Lolli.

⁷ *I bimbi d'Italia son tutti Balilla*, Italie, 1915. Réal. : A. Testoni.

⁸ *Romanticismo* (*Romantisme*, puis *Pour la patrie libre*), Italie, 1915. Prod. : Ambrosio Film. Réal. : Carlo Campogalliani. Int. : Tullio Carminati, Elena Makowska, Filippo Butera

⁹ *Addio, mia bella, addio... l'armata se ne va*, Italia, 1915. Prod. : Film Dora. Réal. : Giovanni Luigi Giannini.

¹⁰ *Eroismo di alpino*, Italie, 1915. Prod. : Savoia Film. Réal. : Domenico Gaido.

¹¹ *La cavalcata ardente*, Italie, 1925. Prod. : SAIC / Westi Film. Réal. : Carmine Gallone. Int. : Soava Gallone, Emilio Ghione.

¹² *Garibaldi e i suoi tempi*, Italie, 1926. Prod. : Superfilm. Réal. : Silvio Laurenti-Rosa. Int. : Ferruccio Biancini.

¹³ *Brigata Firenze*, Italie, 1928. Prod. : ADIA. Réal. : Gian Orlando Vassallo. Int. : Ugo Gracci, Renato Malvasi, Wanda Tiziani, Giacomo Moschini.

¹⁴ *1860*, Italie, 1934. Prod. : Cines. Réal. : Alessandro Blasetti. Int. : Gianfranco Giachetti, Mario Ferrari, Otello Toso.

¹⁵ *La guerra e il sogno di Momi*, Italie, 1917. Prod. : Itala Film. Réal. : Segundo de Chomòn, Giovanni Pastrone. Int. : Guido Petrunaro, Alberto Nepoti, Valentina Frascaroli, Enrico Gemelli.

*fede*¹⁶, un film tout entier construit autour de l'idée que le combat pour des idéaux justifie les sacrifices humains de la guerre.

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, les mêmes pulsions nationalistes animent la production cinématographique. Évoquons par exemple deux films de fiction de Roberto Rossellini : *Un pilota ritorna*¹⁷ (1942) et *L'uomo della croce*¹⁸ (1943). Le premier narre l'héroïsme d'un aviateur italien, prisonnier en Grèce, qui parvient à s'évader en s'emparant d'un avion britannique. Le second est quant à lui situé sur le front russe et rend hommage aux aumôniers militaires tombés sur le champ de bataille.

Ces deux films, qu'ils traitent de l'aviation ou de l'infanterie, poursuivent des purs objectifs de propagande, dans la droite ligne des documentaires épiques tournés durant le conflit par l'Institut National Luce : ceux-ci s'appuient en effet sur les très modestes victoires italiennes pour rassurer les populations quant aux positions nationales dans la guerre, se basant sur le postulat incontournable d'une victoire prochaine de l'Axe. À titre d'exemple, un documentaire est consacré en 1941 à la bataille de Jonio¹⁹, au large des Îles Baléares : ce film décrit la marine italienne comme invincible, certaine de sa supériorité, et la riposte anglaise comme totalement vaine - dans un contexte historique où les forces italiennes rencontrent en réalité de grandes difficultés contre les forces alliées.

C/ Une armée non violente.

Si les besoins de la propagande nationaliste teintent fortement nombre des productions cinématographiques italiennes de la période considérée, ce phénomène s'accompagne en temps de crise d'une volonté politique de ne montrer des actions guerrières que les aspects pacifiques. Déjà, lors de la guerre de Lybie de 1912, les documentaires ne retracent du conflit qu'une vision excessivement édulcorée. Il s'agit pour les cinéastes de remplir le difficile contrat consistant à réaliser des documents aptes à réveiller les ardeurs patriotiques, mais en ne montrant aucune scène violente susceptible de porter atteinte au moral des troupes et des civils. Pour donner un exemple, le documentaire intitulé *La Presa di Zuara*²⁰ réalisé par Luca Comerio en 1912 retrace le débarquement des marins, le lever du drapeau, la marche vers l'oasis de Zuara, et le réembarquement. L'ennemi reste invisible, les combats restent à imaginer.

¹⁶ *Il canto della fede*, Italie, 1916. Prod. : Cleo-Film, Réal. : Filippo Butera. Int. : Mary Cléo Tarlarini, Tina Veglia, Maria Brioschi.

¹⁷ *Un pilota ritorna*, Italie, 1942. Prod. : ACI. Réal. : Roberto Rossellini. Int. : Massio Girotti, Michela Belmonte, Gaetano Masier, Piero Lulli.

¹⁸ *L'uomo della croce*, Italie, 1943. Prod. : Continentalcine. Réal. : Roberto Rossellini. Int. : Alberto Tavazzi, Roswita Schmidt, Aldo Capacci.

¹⁹ *La battaglia del Jonio*, Italie, 1941. Prod. : Istituto Nazionale Luce.

²⁰ *La presa di Zuara. Documento ufficiale di una pagina di storia*, Italie, 1912. Réal. : Luca Comerio.

Le phénomène ne fait que s'accroître avec la Première Guerre mondiale. Le Commandement Suprême des Forces Armées dirige au cours du conflit la production d'un *Journal de la guerre d'Italie*²¹, le premier journal cinématographique produit par une institution d'État dans ce pays. Son ambition est alors de retracer le conflit dans un esprit profondément patriotique, tout en écartant les images de violences, tueries, atrocités, même si elles sont commises par l'ennemi, et cela afin de préserver le moral de la population. Dans ce but, des documents officiels sont rédigés par le Commandement suprême de l'armée à l'intention des opérateurs afin de leur préciser ce qu'ils peuvent filmer, et ce qui doit être omis²².

Le matériel enregistré est bien sûr ensuite soumis à une sévère censure exercée par les autorités militaires puis par le ministère de l'Intérieur. Les opérateurs bénéficient donc d'un champ de vision très limité. Aussi, l'armée en temps de guerre telle qu'elle apparaît sur les écrans italiens au cours de la Première Guerre mondiale se résume à des parades militaires, à des exercices de culture physique, à des scènes de la vie au camp (le repas, la distribution du courrier, la messe, etc.), soit une vision totalement faussée de la terrible réalité du quotidien du soldat italien au cours de ce conflit.

Malgré tout, les autorités se satisfont du postulat selon lequel ces images n'affectent pas le moral des troupes et des civils et, au contraire, contribuent à alimenter le souffle patriotique national.

II - L'ARMÉE, VECTEUR DES AMBITIONS IMPÉRIALISTES

L'une des principales conséquences des ferments nationalistes qui s'affirment progressivement en Italie dès le début du vingtième siècle est le développement de prétentions expansionnistes, visant à l'accession de ce pays au statut d'Empire colonial, à l'égal des autres puissances européennes de l'époque.

Sur les écrans, toutes les époques sont mises à profit pour exprimer ces pulsions effrénées. Le péplum par exemple, genre extrêmement en vogue dans les années dix et vingt, exalte immanquablement la puissance de l'Empire Romain dans l'Antiquité, héritage sur lequel s'appuie d'ailleurs largement Benito Mussolini pour fonder l'idéologie fasciste.

²¹ Titre original : *Il Giornale della Guerra d'Italia*

²² Ce document s'intitule : "Norme per i corrispondenti di guerra. Prescrizioni per il servizio fotografico e cinematografico".

*Scipion l'Africain*²³, réalisé par Carmine Gallone en 1937 - donc en pleine conquête éthiopienne -, est parfaitement symptomatique des procédés narratifs et formels mis à profit pour transmettre ces valeurs à l'écran. Ce film, dans lequel Scipion est chargé de combattre Hannibal en Afrique, tourne en effet intégralement autour d'une valorisation de l'attitude offensive et de l'amour de la patrie. En établissant une continuité entre l'expansion romaine dans l'Antiquité et les conquêtes africaines du vingtième siècle, le régime fasciste cherche à travers ce genre de productions à conférer une légitimité historique à ses opérations guerrières. L'utilisation de foules de figurants, le recours à une mise en scène extrêmement surchargée, la gestualité et le langage emphatiques des acteurs, la richesse des reconstitutions, le caractère mélodramatique de la narration contribuent à accroître le pouvoir évocateur de cette grossière métaphore dont l'armée constitue le principal vecteur.

Pour des raisons tout aussi évidentes, le contexte des épopées napoléoniennes se prête lui aussi parfaitement à de telles allégories. Mentionnons à titre d'exemple un film sorti en 1911, *Il granatiere Roland*²⁴ de Luigi Maggi. L'histoire aux circonvolutions profondément mélodramatiques du soldat Roland, lequel décide de suivre Napoléon dans sa campagne de Russie suite à un dépit amoureux, véhicule la valorisation extrême des ardeurs de conquêtes et des ambitions de domination de l'Empereur français.

Si les films qui évoquent directement les événements guerriers relatifs aux conquêtes italiennes en Afrique sont rares (mentionnons malgré tout *Sogno patriottico di Cinessino*²⁵ sur la guerre de Lybie, ou *Luciano Serra pilota*²⁶ sur la guerre d'Éthiopie), c'est en raison de la volonté du gouvernement de présenter ces conquêtes comme de véritables opérations humanitaires. Cet objectif se ressent d'ailleurs immédiatement à l'écran dans la façon dont y sont représentés les corps armés italiens, comme nous allons le voir à présent.

IV – UNE ARMÉE CIVILISATRICE

A/ La guerre d'Éthiopie.

La conquête de l'Éthiopie par l'Italie, entamée le 2 octobre 1935 et conclue le 5 mai 1936 par l'entrée des troupes du Maréchal Badoglio dans Addis-Abeba, vise avant tout à créer une unité coloniale italienne en Afrique Orientale autour des colonies préexistantes, l'Érythrée et la Somalie. Pourtant, si l'on s'en réfère aux

²³ *Scipione l'Africano (Scipion l'Africain)*, Italie, 1937. Prod. : Consorzio Scipione / ENIC. Réal. : Carmine Gallone. Int. : Annibale Ninchi, Camillo Pilotto, Fosco Giachetti, Isa Miranda, Francesca Braggiotti.

²⁴ *Il granatiere Roland (Campagna di Russia 1812) (Roland le grenadier)*, Italie, 1911. Prod. : Ambrosio Film. Réal. : Luigi Maggi. Int. : Alberto A. Capozzi, Mary Cleo Tarlarini, Giuseppe Gray.

²⁵ *Sogno patriottico di Cinessino*, Italie, 1915. Prod. : Cines. Réal. : Gennaro Righelli.

²⁶ *Luciano Serra pilota*, Italia, 1938. Prod. : Aquila Film. Réal. : Goffredo Alessandrini. Int. : Amedeo Nazzari, Germana Paolieri, Roberto Villa, Mario Ferrari.

documents cinématographiques retraçant l'avancée de l'armée dans ce pays, c'est une toute autre vision qui s'en dégage : celle d'un peuple arriéré, barbare, exploité par les autres pays occidentaux, enfin libéré par une Italie libératrice, porteuse de la modernité et de la civilisation.

Dès lors, dans l'ensemble des documentaires produits par l'Institut National Luce au cours du conflit²⁷, l'armée n'apparaît plus comme engagée dans un conflit armé destiné à anéantir une force ennemie, mais au contraire dans une véritable opération humanitaire où les soldats construisent des routes, des voies ferrées, des hôpitaux, creusent des puits, labourent les terres, soignent, vaccinent et nourrissent les populations locales...

Dans ce contexte, l'ennemi devient presque virtuel : si certains films sont supposés retracer des actions guerrières, comme *Ore di guerra nel cielo italiano*²⁸ (1936), celles-ci sont totalement désincarnées et prennent la forme de voix-off énonçant des statistiques relatives au nombre de missions aériennes et de bombardements effectués, sans que les conséquences humaines et guerrières de ces actes ne soient jamais mentionnées. Et l'on est presque surpris lorsqu'au détour d'une image, on aperçoit un soldat italien blessé, tellement cet ennemi contre lequel on se bat semblait inexistant.

Par ailleurs, le recours aux armes est constamment justifié dans le discours à travers des formules telles "seules les armes pouvaient repousser le Moyen-Âge", comme on peut l'entendre dans *Il Cammino degli Eroi*²⁹ (1936). Ce film insiste d'ailleurs sur la participation de certains Éthiopiens eux-mêmes - et en particulier le peuple des Dubat³⁰ - à l'entreprise italienne, tellement l'intérêt général de cette conquête pour le pays semble évident. Le documentaire prend ainsi fin sur des images de tracteurs labourant les terres, tandis qu'une voix-off commente, satisfaite : "Aujourd'hui, la Paix Romaine féconde les terres de son Empire"...

Un film de fiction tourné par Romolo Marcellini, *Sentinelle di bronzo*³¹, reprend d'ailleurs en 1938 la même rhétorique puisque les héros de son histoire sont des soldats de couleur, combattant aux côtés de l'armée italienne.

²⁷ Un "Département photo-cinématographique pour l'Afrique Orientale" est constitué dès le déclenchement du conflit pour rendre compte de la campagne militaire. Une unité de prises de vue est créée dans chacun des corps d'armée.

²⁸ *Ore di guerra nel cielo italiano*, Italie, 1936. Prod. : Istituto Nazionale Luce (Réparto cinematografico Africa Orientale).

²⁹ *Il Cammino degli Eroi*, Italie, 1936. Prod. : Istituto Nazionale Luce (Réparto cinematografico Africa Orientale). Réal. : Corrado D'Errico.

³⁰ Un documentaire de 14 mn intitulé *Al fronte Somalio con i Dubat* (soit "Sur le front somalien avec les Dubat") a ainsi été inséré à l'intérieur de ce long métrage documentaire destiné à retracer après coup l'ensemble du conflit.

³¹ *Sentinelle di bronzo*, Italie, 1938. Prod. : Fono Roma. Réal. : Romolo Marcellini. Int. : Doris Duranti, Fosco Giachetti, Giovanni Grasso.

B/ La guerre d'Espagne.

L'intervention des corps militaires "volontaires" italiens dans la guerre civile espagnole - bien que selon des modalités totalement différentes - comporte des similitudes avec la guerre d'Éthiopie au niveau de sa retranscription cinématographique. En effet, en soutenant ouvertement les armées du Général Franco - que Mussolini comme Hitler espèrent voir devenir le troisième grand dictateur fasciste européen - l'armée italienne se présente une nouvelle fois comme une force libératrice au service du peuple espagnol, maintenu sous le joug d'un régime communiste avilissant.

Cette fois, les opérateurs ne sont aucunement limités dans leur représentation du champ de bataille, puisque l'Italie n'a pas à se "déculpabiliser" face à ce conflit dont elle n'est pas à l'origine : on montre donc sans restriction les cadavres, les blessés, les ruines et les décombres occasionnées par les combats. Par contre, on retrouve le même discours selon lequel le recours aux armes se voit justifié par la nécessité de "sauvegarder la morale et la religion" contre la "folie destructrice" des communistes (*Arriba España*³², 1937). On prend garde de préciser que les tirs et les bombardements phalangistes ne visent aucun monument civil, mais uniquement ce qui est susceptible d'arrêter l'ennemi (*No pasaran*³³, 1939), alors que les troupes traversent des villages, comme celui de Lejos, "totalement dévasté par les Rouges"...

Cette volonté est parfaitement explicite dans le documentaire intitulée *¡ España, una, grande, libre !*³⁴, lequel est d'ailleurs affublé du sous-titre évocateur "De la barbarie rouge au triomphe de la civilisation fasciste"... Toute la première partie du film est un faux documentaire, une reconstitution en studio destinée à démontrer l'ampleur de la "criminalité rouge" : on y décrit le peuple comme affamé et sans travail, tandis que les dirigeants communistes ripaillent, que les églises sont pillées et détruites, que les opposants sont torturés avec perversité, etc...

La seconde partie du film, fonctionnant par opposition, montre l'héroïsme des armées franquistes qui avancent irrémédiablement contre les forces du mal. Là où elles passent, "l'Espagne renaît", les populations affamées sont nourries, elles peuvent de nouveau "se rapprocher de Dieu" et fréquenter les églises... Alors que des ports ne débarquaient autrefois que des "engins de mort" en provenance de l'URSS, les bateaux italiens apportent à présent les premiers secours et le matériel nécessaire à la reconstruction. On retrouve donc, associé à cette campagne militaire aux enjeux si différents, le même discours humanitaire que pour l'Éthiopie.

³² *Arriba España*, Italie, 1937. Prod. : Istituto Nazionale Luce.

³³ *No pasaran*, Italie, 1939. Prod. : Istituto Nazionale Luce.

³⁴ *¡ España, una, grande, libre !*, Italie, 1939. Prod. : Istituto Nazionale Luce. Réal. : Giorgio Ferroni. Opérateurs : Mario Craveri, Vincenzo Seratrice.

IV - L'ARMÉE À L'IMAGE D'UNE NATION

Lorsque l'on se penche sur l'ensemble des films italiens de la période considérée, il est frappant de constater à quel point l'armée y apparaît comme un véritable reflet de la nation toute entière (ou plutôt de l'image que l'on veut en donner), avec ses points forts et ses faiblesses - ces dernières étant par ailleurs largement escamotées au profit des premières...

A/ Le mythe du chef

Le premier élément qui corrobore cette assertion concerne la façon dont les films mettent en valeur la présence d'un chef, galvanisateur de toutes les énergies du pays. Cette récurrence alimente évidemment directement la propagande fasciste dans son ensemble, dont l'une des principales composantes consiste à forger un véritable mythe autour de la figure de son chef, Mussolini. Au cinéma, cette volonté se concrétise par la création de héros œuvrant envers et contre tout pour le bien de la Nation. Ce phénomène est particulièrement évident dans le contexte de l'armée, où le système hiérarchique très fort facilite l'existence de héros suscitant la dévotion et l'admiration générale.

En 1916, le film *Maciste Alpin*³⁵ fournit une version originale de ce phénomène : le surhomme Maciste, rendu célèbre par le *Cabiria* de Giovanni Pastrone (1914), se retrouve ici en pleine Première Guerre mondiale, en lutte contre les Autrichiens. Sa bravoure et sa force lui permettent de résoudre tous les problèmes et de fédérer positivement les forces de ses compatriotes. D'une manière générale, les films historiques mettant en scène des événements militaires recourent largement à ce procédé. *Scipion l'Africain* par exemple est tout entier conçu autour de la capacité du héros Scipion à créer un véritable consensus autour de son personnage, qui apparaît dans le film comme le chef authentique - quoi qu'en disent les Sénateurs, représentants du pouvoir officiel.

Cette valorisation des personnages de meneur explique d'ailleurs l'abondance de productions historiques centrées sur Jules César ou Napoléon, personnages emblématiques s'il en est de cette capacité à défier le monde et à le conquérir, s'appuyant sur leur seul courage qui leur vaut parallèlement la gratitude et le dévouement du peuple.

Illustrons enfin ce phénomène à travers un dernier exemple, celui du film *Condottieri*³⁶, réalisé par Luis Trenker en 1937. Ce film de propagande situé

³⁵ *Maciste Alpino (Maciste Alpin)*, Italie, 1916. Prod. : Itala Film. Réal. : Luigi Maggi, Romano Luigi Borgnetto. Int. : Bartolomeo Pagano, Enrico Gemelli, Valentina Frascaroli, Pido Schirron.

³⁶ *Condottieri (Le Capitaine de Florence, ou La Grande révolte)*, Italie, 1937. Prod. : ENIC. Réal. : Luis Trenker. Int. : Luis Trenker, Loris Gizzi, Laura Nucci, Mario Ferrari, Tito Gobbi.

dans la période du Risorgimento est en effet centré sur un personnage fictif, créé et idéalisé sur la base de la biographie de Giovanni dalle Bande Nere, grand personnage italien du seizième siècle. Dans le film, ce "chef de guerre" fonde ses propres milices afin de lutter en faveur de l'unité italienne, et surmonte toutes les humiliations qu'on lui fait subir pour réaliser cet objectif. Cette figure de leader, défiant le pouvoir en place pour le bien de son peuple, relève bien évidemment de la pure propagande destinée à justifier la prise du pouvoir par la force de la part des fascistes.

B/ L'union fait la force.

La seconde correspondance que l'on peut relever entre les films mettant en scène l'armée et l'image que la nation italienne entend donner d'elle-même à cette époque concerne la force conférée par l'union du peuple autour d'un objectif commun. Cet élément est particulièrement évident dans les documentaires tournés en temps de guerre, lesquels insistent sur l'importance de la participation de chaque individu au combat pour assurer la victoire finale au pays.

On retrouve cet appel à l'union des forces dans un certain nombre de films de fiction. Ainsi, Guido Brignone réalise en 1935 un mélodrame intitulé *Passaporto rosso*³⁷, dans lequel un Italien émigré en Argentine décide, lorsqu'est déclarée la Première Guerre mondiale, de rejoindre les siens pour s'unir à leur cause. Son sens du devoir et son amour immodéré pour sa Patrie parviennent à convaincre son fils de se sacrifier lui aussi pour assurer l'avenir de son peuple. Cette typologie de narration repose sur le principe de l'imitation comportementale : on suggère en effet qu'à l'image de cette famille, tous les Italiens doivent apprendre à sacrifier leurs intérêts personnels pour le bien de la Patrie.

Mentionnons dans un autre genre *L'Assedio dell'Alcazar*³⁸ (1940) d'Augusto Genina, retraçant la résistance d'un groupe de Franquistes dirigé par le colonel Moscardo contre les Républicains, à Tolède. Leur bravoure sera finalement récompensée par l'arrivée des troupes de Franco, qui libèrent la forteresse. A cette époque où les événements de la Seconde Guerre mondiale en marche ont éclipsé dans l'esprit des Italiens ceux de la guerre civile espagnole, Genina tente, dans un élan épique emprunt de romantisme, de transmettre aux spectateurs le sens du sacrifice collectif, présenté comme le premier postulat de l'héroïsme.

³⁷ *Passaporto rosso*, Italie, 1935. Prod. : Titanus. Réal. : Guido Brignone. Int. : Isa Miranda, Tina Lattanzi, Filippo Scelzo, Ugo Ceseri, Mario Ferrari.

³⁸ *L'Assedio dell'Alcazar (Les Cadets de l'Alcazar)*, Italie, 1940. Réal. : Augusto Genina. Int. : Rafael Calvo, Maria Denis, Fosco Giachetti, Andrea Checchi, Aldo Fiorelli.

C/ L'armée, ou comment devenir un homme.

Le dernier élément accréditant le fait que l'armée est utilisée au cinéma pour décrire des qualités que l'on voudrait présenter comme celles de la nation dans son ensemble concerne la valeur morale et humaine de l'individu en tant que tel, en dehors de tout enjeu guerrier.

L'une de ces qualités est sans aucun doute la volonté et l'opiniâtreté dans l'effort, la capacité à dépasser ses propres limites au-delà de l'imaginable. Ceci est particulièrement clair dans les documentaires retraçant la vie des soldats en temps de guerre, lesquels insistent sur la résistance de ces hommes bravant avec succès des climats inamicaux, des conditions météorologiques défavorables, des territoires hostiles, la fatigue, etc. On cherche ainsi à présenter les hommes composant l'armée italienne comme définitivement au-dessus des épreuves et des adversités qui composent leur quotidien.

Lorsque les films mettant en scène des militaires sont situés en temps de paix, l'accent est davantage mis sur la moralité du militaire. À titre d'exemple, dans *Les Deux sergents*³⁹ (1913), Ubaldo M. Del Colle narre l'histoire d'un Capitaine condamné à se faire passer pour un simple sergent, sous un autre nom, et à abandonner sa famille après avoir été injustement accusé de trahison. Son aventure et l'issue heureuse de ce drame s'appuient presque exclusivement sur le code de l'honneur qui inspire les comportements de ce héros, sur son attachement à des valeurs morales incoercibles.

Étant données les qualités morales qui semblent ainsi inextricablement liées aux militaires, et plus particulièrement aux officiers, l'armée apparaît en définitive comme une institution formatrice au contact de laquelle les individus peuvent devenir de vrais Hommes et s'affirmer en tant que tels. Dans *L'Escadron Blanc*⁴⁰ (1936) d'Augusto Genina, on assiste ainsi à la véritable transformation d'un lieutenant aux prises avec une histoire de cœur : parti dans le désert de Libye avec son escadron, il parvient à démanteler une bande de rebelles et à surmonter dans l'honneur et l'héroïsme les piètres désarroi amoureux qui l'avaient anéanti.

On retrouve le même schéma dans *Cavalleria*⁴¹ de Goffredo Alessandrini (1936) : dans ce film, un officier qui voit la femme qu'il aime lui préférer un riche diplomate autrichien transcende sa douleur en devenant un héros de l'aviation dans la Première Guerre mondiale...

³⁹ *I due sergenti (Les Deux sergents)*, Italie, 1913. Prod. : Pasquali et Cie. Réal. : Ubaldo M. Del Colle. Int. : Alberto A. Capozzi, Giovanni Novelli, Maria Gandini, Ugo Pardi.

⁴⁰ *Lo Squadrone bianco (L'Escadron blanc)*, Italie, 1936. Prod. : Roma Film. Réal. : Augusto Genina. Int. : Fosco Giachetti, Antonio Centa, Guido Celano, Fulvia Lanzi.

⁴¹ *Cavalleria (La Cavalerie héroïque)*, Italie, 1936. Prod. : ICI. Réal. : Goffredo Alessandrini. Int. : Amedeo Nazzari, Elisa Cegani, Enrico Viarisis, Mario Ferrari, Anna Magnani.

Dans un genre moins romantique mais tout aussi mélodramatique, *Il Grande appello*⁴² (1936) de Mario Camerini raconte l'histoire d'un Italien vivant en Asie qui, au cours de la guerre coloniale en Éthiopie, s'adonne au trafic d'armes au profit de l'ennemi. Il retrouve son fils, engagé comme radio au sein de l'armée nationale, et ce n'est qu'au contact de l'armée de son pays qu'il prend conscience de ses fautes et se rachète à travers une action héroïque qui lui coûtera la vie.

Dernier exemple relatif à ce phénomène, le célèbre *Luciano Serra pilote* (1938), de Goffredo Alessandrini. Dans ce film, l'aviateur Serra, héros de la Première Guerre mondiale, est décrit comme totalement incapable de se réaliser dans la vie civile. Seule la guerre d'Éthiopie, bien plus tard, lui permet de s'affirmer en tant qu'homme aux yeux de son fils et de son pays, canalisant enfin et pour la dernière fois l'énergie positive qui anime son âme de héros.

V – LA VIE MILITAIRE LOIN DE L'HÉROÏSME

Aux antipodes de l'ensemble des éléments que nous avons pu mettre en exergue jusque-là, un certain nombre de productions cinématographiques datant de la fin de la période considérée portent sur l'armée un regard beaucoup plus authentique, donc aussi beaucoup plus rude et plus cru, loin de la rhétorique héroïque et nationaliste prônée par les instances dirigeantes. Ce mouvement représente évidemment un premier pas vers ce qui donnera peu après naissance au néoréalisme italien.

Parmi ces films, on peut mentionner *Grimpeurs du diable*⁴³, réalisé par Marco Elter en 1935. Ce dernier raconte l'histoire de trois villageois, chasseurs alpins lors de la Première Guerre mondiale. Le cinéaste ne néglige pas de mettre en scène les horreurs de la guerre et les souffrances endurées par ceux que l'on cherche par ailleurs à présenter comme des héros. Sa démarche est d'autant plus originale qu'elle se situe à une époque où la revendication du régime fasciste quant à la mise en place d'une production cinématographique éducative dans le sens des fondements de la pensée fasciste bat son plein.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, ce type d'expérience se multiplie. L'officier de marine Francesco de Robertis en particulier signe plusieurs œuvres tendant ainsi vers une démarche documentaire. Mentionnons *Uomini sul fondo*⁴⁴ (1941), consacré à la vie des soldats dans les sous-marins pendant la guerre. Si le film adopte les ingrédients épiques du film d'action et insiste lui

⁴² *Il Grande appello*, Italie, 1936. Prod. : Artisti associati. Réal. : Mario Camerini. Int. : Camillo Pilotto, Roberto Villa, Lina Da Costa.

⁴³ *Le Scarpe al sole (Grimpeurs du diable)*, Italie, 1935. Prod. : ICI / Artisti associati. Réal. : Marco Elter. Int. : Camillo Pilotto, Cesco Baseggio, Carlo Lodovici, Isa Pola.

⁴⁴ *Uomini sul fondo (S.O.S. 103)*, Italie, 1941. Prod. : Centro cinematografico Ministero della marina / Scalera. Réal. : Francesco de Robertis.

aussi sur la valeur du moralisme militaire, certains éléments font de lui un véritable ovni dans la production courante de l'époque : le cinéaste utilise en effet des acteurs non professionnels (ce sont tous des marins de la marine italienne), il adopte une mise en scène très sobre, presque clinique, et refuse de se plier à la règle manichéiste selon laquelle des "soldats-héros" sont aux prises avec un ennemi sanguinaire et amoral.

L'année suivante, Francesco De Robertis signe *Alfa Tau*⁴⁵, un film illustrant le terrible quotidien des marins en temps de guerre, dans une Italie déchirée par la guerre civile et militaire. Encore une fois, il tourne avec des acteurs non professionnels et en adoptant les techniques du documentaire, loin de tout triomphalisme.

C'est lui qui signe de même le scénario du *Navire blanc*⁴⁶ (1941), le premier long métrage de Roberto Rossellini. Là encore, même si la seconde partie de la narration s'inscrit davantage dans une veine mélodramatique, le film débute sur une description très réaliste de la vie à bord d'un navire de guerre, les interprètes étant une nouvelle fois de vrais marins.

Dans la même veine, Mario Baffico réalise *I trecento della settima*⁴⁷ (1942), lui aussi avec des acteurs non professionnels. Ce sont en effet de vrais officiers et soldats revenus du front greco-albanais qu'il utilise pour tourner la terrible histoire d'une compagnie de chasseurs alpins décimée au cours de la désastreuse campagne militaire italienne en Grèce. Pour écrire son scénario, Mario Baffico adopte une démarche fondamentalement documentaire : il réalise une véritable enquête auprès de ceux qui ont vécu la bataille, afin d'analyser les véritables raisons de la défaite - lesquelles mettent d'ailleurs directement en cause les responsabilités du gouvernement. La guerre, enfin, apparaît à l'écran comme une véritable tragédie, et les soldats comme les victimes des ambitions démesurées de leurs dirigeants.

CONCLUSION

Dans la période qui suit la chute du fascisme, on assiste à une véritable prolifération du nombre de films sur la guerre, dans tous les registres imaginables : comédies, mélodrames, drames, etc. Cependant, les grands thèmes qui ont fait la période précédente (Risorgimento, Première Guerre mondiale, guerres coloniales...) disparaissent pratiquement au profit de la Seconde Guerre mondiale et de la Résistance italienne.

⁴⁵ *Alfa Tau !*, Italie, 1942. Prod. : Centro cinematografico Ministero della marina / Scalera. Réal. : Francesco de Robertis.

⁴⁶ *La nave bianca (Le Navire blanc)*, Italie, 1941. Prod. : Centro cinematografico ministero della marina / Scalera. Réal. : Roberto Rossellini.

⁴⁷ *I trecento della Settima*, Italie, 1942. Prod. : Istituto Nazionale Luce / Nettunia. Réal. : Mario Baffico.

Quelques références bibliographiques

- M. Isnenghi, "L'immagine cinematografica della grande guerra", *Rivista di storia contemporanea*, n°3, 1978.
- M. Argentieri, *L'occhio del regime*, Florence, Vallecchi, 1979.
- Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano*, Roma-Bari, Laterza, 3 vol., 1980-82.
- Jean A. Gili, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, Henri Veyrier, 1985.
- Gianfranco Casadio, *Il grigio e il nero. Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931-1943)*, Ravenna, Longo, 1989.
- Ernesto G. Laura, *Fotogrammi di guerra, frammenti di cinema. L'immagine della guerra in cento anni di cinema italiano*, Rome, Eserciti e Popoli Edizioni, 1995.
- Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Rome, Fondazione Scuola Nazionale di cinema.
- Ernesto G. Laura, *Le stagioni dell'Aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Rome, Ente dello Spettacolo Editore, 2000.